

**НАЦИОНАЛНА АКАДЕМИЯ ЗА ТЕАТРАЛНО И ФИЛМОВО ИЗКУСТВО
„КРЪСТЬО САРАФОВ”**

ФАКУЛТЕТ „ЕКРАННИ ИЗКУСТВА”

КАТЕДРА „ФИЛМОВА И ТЕЛЕВИЗИОННА РЕЖИСУРА И АНИМАЦИЯ”

Иван Колев Панев

**ОСОБЕНОСТИ НА РЕЖИСУРАТА В ЕКРАННИТЕ МУЗИКАЛНИ
ФОРМИ**

АВТОРЕФЕРАТ

на

ДИСЕРТАЦИЯ

за присъждане на образователна и научна степен „доктор”

Научен ръководител:
доц. Любомир Христов

СОФИЯ, 2020

Дисертационният труд е обсъден и насочен за публична защита на редовно заседание на катедрения съвет на катедра „Филмова и телевизионна режисура и анимация“, факултет „Екранни изкуства“ на НАТФИЗ „Кр.Сарафов“ гр София, което се проведе на 15.10.2020 год.

Публичната защита ще се проведе на 08.02.2021 год. на заседание на научно жури в състав:

доц. Любомир Христов

проф. д-р Дочо Боджаков

акад. проф. Людмил Стайков

проф. д. н. Анелия Янева

проф. Боянка Арнаудова

Текстът съдържа 214 страници: Въведение, Три глави: „Екранните музикални форми – многообразие и развитие“; „Аналитично изследване на музикалното аудиовизуално произведение“; „Практически аспекти на режисурата на екранни музикални форми“, Заключение, Библиография, Филмография и Приложение, съдържащо 36 стопкадра от анализирани филми.

Дисертацията има 14 печатни източника на български език, 20 на руски език, 41 на английски език и 7 електронни източника, както и филмография съдържаща 67 филма.

СЪДЪРЖАНИЕ

1. Въведение.....	4
2. Първа глава	
Екранните музикални форми – многообразие и развитие.....	6
3. Втора глава	
Аналитично изследване на музикалното аудиовизуално произведение.....	25
4. Трета глава	
Практически аспекти на режисурата на екранни музикални форми.....	37
5. Заключение.....	41
5. Библиография.....	42
6. Филмография.....	45

1. ВЪВЕДЕНИЕ

От раждането на седмото изкуство – киното, са изминали почти сто и тридесет години. Сто и тридесет години откакто разказвачите на истории могат да стигат до своята аудитория и посредством движещи се изображения. Заедно с развитието на технологиите в киното и комуникацията, в този повече от век, се появили и утвърдиха различни медии, които предават към зрителя тези визуални разкази. За това време медиите не само се научиха да транслират и разпространяват първоначалните форми на кинематографичните произведения, но създадоха и нови, свои собствени жанрове, които макар и не напълно, се различават от класическото кино и имат свои характеристики и закони. С други думи, киното еволюира или по-точно казано се трансформира в различни видове аудио-визуални произведения, които са създадени според изискванията на медията и големината на екрана, за който са предназначени. Така в годините към големия екран се присъединиха телевизията, а по-късно и интернет. И ако през първата половина на XX век екранното произведение е назовавано само с думата *филм* (бил той игрален или документален), в наши дни говорим за аудио-визуално произведение – термин, който обединява в себе си всички жанрове и форми на този вид изкуство.

Многообразието на аудио-визуалните произведения включва в себе си и един специфичен клон от жанровото дърво на седмото изкуство и това е множеството на музикалните екранни форми. Те водят своето начало още от зората на кинематографа и естествено са свързани с развитието на технологиите. С появата на звука филмовото изкуство не просто „проговаря“ (на английски първите „говорящи“ филми се наричат „talkies“ – от talk – говоря), а направо „пропява“. Първият звуков филм е музикален („Джазовият певец“, 1927 г.). От този момент нататък музикалният жанр в киното се развива непрекъснато. В шейсетте години на XX век той се пренася и в телевизията, където намира ново и безкрайно поле за изява. Още в самото начало на XXI век навлиза и в Интернет. В наши дни усъвършенстването на средствата за комуникация създаде изключително широка платформа за изява на творците на музикални екранни форми. Това важи с най-пълна сила за кратките музикални филми – музикалните клипове.

Палитрата от музикални аудио-визуални произведения е изключително широка. Според медията, чрез която се разпространяват, можем да ги разделим на **филмови жанрове**, сред които са: филмовият мюзикъл, който може да бъде игрален или анимационен; музикалният филм – бил той биографичен, или отнасящ се до персонажи, които действат на сцената; оперна или оперетна екранизация; танцов филм. Други музикални екранни форми принадлежат към групата на **видео жанровете**. Обособяването им в тази жанрова група не зависи от способа на заснемане или вида техника, който се използва за филмиране. Наименованието на групата идва по-скоро от носителите, чрез които тези филми се разпространяват. Видео жанровете включват всички телевизионни форми и такива, които са предназначени за разпространение в Интернет. Телевизионните музикални форми включват: телевизионен мюзикъл, концерти – на живо или на запис; музикално токшоу (класация, интервю, магазинно, игра и др.); музикален клип. Последният е основната форма, разпространявана в глобалната цифрова мрежа, както и в традиционната търговска мрежа на различни носители.

Зрителското търсене и потреблението на екранни музикални форми непрекъснато нараства. Наличието на огромен брой телевизионни и интернет канали го доказва. В ход е мащабно реструктуриране на пазара за видео и кино. Големите продукции се преориентират и все повече търсят своята изява не на големия екран, а в стрийминг каналите на световната мрежа и по-малките екрани. Последните стигат до огромен брой потребители и нямат ограничение по отношение на мястото на потребление и времето, в което то се осъществява. Видеоето е навсякъде около нас и търсенето му се увеличава. В същото време в последните години се отбелязва повишен интерес от големите

продуценти за създаването на високобюджетни мюзикъли, най-вече на територията на Холивуд (пример за това е римейкът на „Уестсайдска история“, който се очаква да излезе на екран до края на 2020 г., с режисьор Стивън Спилбърг).

В контекста на повишения зрителски интерес и нарастващото потребление трябва да се отбележи нуждата от повече теоретични разработки (най-вече български) в полето на създаването на екранни музикални форми. Има особена нужда от съставяне на набор от специфична терминология на български език в тази област. Процесът по създаване на музикални аудио-визуални произведения трябва да бъде осмислен, да бъдат проследени и формулирани добрите практики от страна на създателите, да се изведат примерни насоки и модели за работа с различните видове текст – драматургичен, музикален и хореографски. Написаното до тук обуславя актуалността на настоящия труд и очертава посоката на неговото изследване. Той се стреми да запълни известна празнота в теоретичните търсения по отношение на феномена – екранна музикална форма. Стремешът е да бъдат изследвани, анализирани и систематизирани похватите и изразните средства за създаването ѝ. Не на последно място, една от задачите на този труд е създаването на примерна методика при създаването на музикални аудио-визуални произведения, която би подпомогнала развитието на жанра в българското културно пространство.

Такъв тип изследвания като настоящия дисертационен труд биха били полезни и на активно работещите български режисьори на музикални клипове. Техният опит вече надхвърля двадесет години. Сравнявайки се със световните стандарти за изработване на музикално видео, българските продукции са нискобюджетни, но не са лишени от добри идеи и добра визия. Целенасоченото развитие на образованието в тази насока определено би повлияло продукцията на нашите певци и режисьори да излезе на световния пазар и да бъде конкурентно способна.

Обект на проучването са екранните музикални форми в техните разновидности и богатство на жанрове, а предмет на изследване е разширеният и динамично изменящ се кръг от аспекти на работата на режисьора върху музикалното екранно произведение.

Цели на дисертационния труд:

- Очертаване и задълбочен анализ на елементите на работното поле на режисьора при работата му над музикално аудио-визуално произведение.
- Извеждане на модели за работа при създаване на отделните компоненти на екранната музикална форма и при тяхното времево и стилово съчетаване.
- Препоръчване на подходи при осъществяване на предварителната подготовка и снимачната реализация на филмова творба от музикалните жанрове.

Задачи на дисертационния труд:

- Да се направи сравнителен анализ на специалната литература в областта на филмовото творчество и широк преглед на различните негови съвременни образци, в резултат на които да се създаде актуална жанрова класификация и определение на съвременните екранни музикални форми.
- Анализ и систематизация на основните похвати и изразни средства при създаване на различните видове музикални аудио-визуални произведения.
- Да се разгледат компонентите на действияния драматургичен анализ в съответствие с анализа на музикалната драматургия, които водят до поджанровото решение на даден филм. (музикална комедия, музикална драма, музикална пародия и т.н.)
- Да се направи преглед на особеностите при създаване на пластичното решение на музикалния филм – драматургия и стил, синхрон и контрапункт.
- Да се съпоставят пластичното решение и поджанровата определеност на музикалната филмова творба на стила на актьорската игра и работата на режисьора с изпълнителите – „реализъм“ и „театралност“.

- Да се изследва хореографското решение на епизодите в отношение с „хореографията“ на камерата. (статика, движение)
- Да се направи анализ на темпоритъма на музикалната екранна форма и неговото изграждане в съответствие на музикалната и текстова драматургия, посредством движението на камерата и действияния монтаж.
- Обобщаване и задълбочено описание на основни модели за работа на режисьора при създаването на екранна музикална форма.

Методология:

- Събиране, проучване и анализ на специализирана киноведческа литература, посветена на екранните музикални форми.
- Задълбочен съдържателен анализ на музикални екранни произведения, с цел да се опишат и систематизират изразните средства и похвати, използвани и прилагани от режисьора.
- Наблюдение над определена група от избрани филми и аудио-визуални форми, характерни за отделните жанрови разновидности.
- Определяне на критериите за подбор на произведенията, които ще бъдат анализирани.

Темата на тази дисертация насочва към много широко изследване. За да може то да се концентрира върху изучаване на най-основните изразни средства, интрадисциплинарни взаимовръзки и методи на постановка на режисьора, без които работата по екранна музикална форма би останала повърхностна, елементарна и любителска, е необходимо да се приеме известно ограничение. То се изразява в затваряне на кръга на анализирани аудио-визуални произведения в сегмента на игралния мюзикъл за кино и телевизия. Това е най-сложният поджанр на музикалните форми. Той изисква от режисьорите максимална подготовка и максимална широта на обхвата на вниманието им при работа по наложения от мюзикъла синтез на различни видове изкуства. Неговото подробно изучаване ни дава достатъчно обемен аналитичен материал, който при поставянето му в рамките на очертаната жанрова специфика, чрез екстраполация можем да приложим и за анимационния сегмент и този на музикалния видеоклип.

Особеностите при режисурата на чисто телевизионните формати също са обусловени, до голяма степен, от принципите за филмиране на мюзикъла. Тяхното разглеждане ще бъде малко редуцирано в настоящия труд по гореспоменатите причини и може да се превърне в основа на отделно мащабно изследване.

Дисертацията има за цел да обхване в своята теоретична (изкуствоведческа) част цялото многообразие от съвременни екранни музикални форми. Така предвидената изчерпателност е необходима за постигането на една от целите на труда, да насочи вниманието на съвременните филмови творци в България към многообразието на този жанр. Да очертае и подпомогне навлизането на режисьорите в тази почти неизследвана територия, чието покоряване, предвид универсалността на музиката, може да доведе до изключително добри резултати както в творческо, така и във финансово отношение.

2.ПЪРВА ГЛАВА

ЕКРАННИТЕ МУЗИКАЛНИ ФОРМИ – МНОГООБРАЗИЕ И РАЗВИТИЕ

В първата глава на дисертацията се разглеждат теоретичните и исторически аспекти на екранните музикални форми. Изследва се взаимодействието между музика и изображение и как отношенията на тези две изразни средства влияят на възприятията на публиката. В хода на проучването се дава определение на музикалния филмов жанр и се систематизират неговите поджанрове. В историческия преглед на еволюцията на мюзикъла, в Северна Америка и Европа, се хвърля светлина върху периодите на това развитие, важните за жанра филми и техните създатели.

Прегледът обхваща всички почти сто години на съществуване на филмовия мюзикъл, от създаването му до наши дни. Прави се обзор на историята на музикалния клип. Също така има кратко изследване на производството на музикални филми в Индия и по-конкретно в Боливуд.

2.1. ПЪРВИ РАЗДЕЛ

МУЗИКАТА КАТО ИЗРАЗНО СРЕДСТВО ВЪВ ФИЛМОВОТО ПРОИЗВЕДЕНИЕ

Съществуват множество научни изследвания за влиянието на музиката върху възприятията и конкретно, върху възприемането на изображението (Коен, 2001)¹. Различни изследователи са се опитвали през годините да разгадаят какви са механизмите, по които изображението се възприема и предизвиква съответният отговор от нервната система на зрителя. С физиологичната страна на въпроса се занимава в своята работа Даниел Левитин, като прави обосновани предположения в коя област на човешкия мозък и от какви механизми се обработва информацията, постъпваща от музиката² (Левитин, 2006). Според него това се случва в дялове на малкия мозък, който контролира нашата автономна нервна система и получаването на удоволствие от слушането на музика става посредством синхронизацията на съществуващи модели в мозъка с постъпващите такива на музиката. Всички научни изследвания на психолозите, работещи в тази област, сочат че когато музика и изображение са в синхрон относно емоционалното си внушение, това потенцира общия ефект на въздействие на екранната музикална форма³ (Боливар, Коен и Фентрес, 1994), а асинхронът го отслабва. В някои по-особени случаи можем да сме свидетели на крайно разминаване между настроението, което предизвикват картина и музика, и което Мерилин Болц нарича „ироничен контраст“⁴ (Болц, Ебendorф и Фийлд, 2008) Тя е установила в други свои проучвания, че музиката влияе на паметта на зрителите, като я прави избирателна и я подобрява при наличието на конгруентност между нея и изображението. Въз основа на научните изследвания можем да направим някои важни съждения относно взаимовръзката на музиката и филмовото действие, между музикалната структура и филмовия жанр, както и относно изразните средства на музиката, които изграждат нейната образност, успоредно с тази на изображението.

Лайтмотивите и тематизма във филмовата музика

Чрез музиката може да се изобрази вътрешното драматургично движение на характерите, а също така и външното описателно обрисуване на персонажите. За тази цел режисьорът работи съвместно с филмовия композитор, за да се създадат уникални мотиви и музикални теми, които са адекватни на драматургичното действие. Можем да опишем няколко вида мотиви: Мотив на герой, природен мотив, събитийен мотив, етнически или географски мотиви както и мотиви на мястото на действие. В крайна сметка разнообразието от музикални теми е безкрайно, както и тяхното съчетаване. От особено важно значение е за отделното филмово произведение да бъдат създадени малък

¹ Cohen, A. J. (2001). Music as a source of emotion in film. In P. Juslin & J. Sloboda (Eds.), *Music and emotion* (pp. 249-272). Oxford, UK: Oxford University Press.

² Levitin, Daniel J. *This is Your Brain on Music: The Science of a Human Obsession*. New York: Plume, 2006.

³ Bolivar, V.J., Cohen A.J., Fentress, J.C., Semantic and formal congruency in music and motion pictures: Effects on the interpretation of visual action, *Psychomusicology*, 13, 28-59

⁴ Boltz, Marilyn G. Brittany Ebandorf and Benjamin Field, *Audiovisual Interactions: The Impact of Visual Information on Music Perception and Memory*, Haverford College, 2008, *Music Perception Volume 27, Issue 1*, pp. 43-59

брой теми, но ярки и разпознаваеми. Голямото множество мотиви ненужно усложнява партитурата и затруднява цялостното възприемане на филмовото действие. Така се намалява силата на музикалното въздействие.

Пространственост и светлина

Човешките сетива, моделирани от опитността на хиляди поколения, възприемат определени звуци и определени по височина тоналности като характерни черти на мащаба на събитието, пространството и осветеността. Представата за огромен мащаб се постига със звученето на голям оркестър; много медни духови инструменти; хор; ударни – тимпани, голям барабан, гонг, камбани, в съчетание със суперобщите планове на камерата и простора на пейзажа. Когато се вглеждаме във вътрешните преживявания на персонажите, музикалният мотив става по-тих, изпълнението е солово или на камерен ансамбъл. Може би защото свързваме тъмнината с опасността, а опасността със силен тътен, но възприемаме ниския басов звук като знак за тъмнина. Неслучайно холивудските филми от жанровете – хорър, исторически, трилър и военен, обикновено започват с нощ и ниско звучаща музика. Обратно на музикалната „тъмнина“, музикалната „светлина“ се постига чрез високо звучащи инструменти. Това са инструментите, които хората възприемат за „ангелски“ – арфа, флейта, челеста, орган във висок регистър и др. Класически пример за светла картина, от който изхождат всички съвременни филмови композитори, е картината „Пробуждане“ от балета на Морис Равел „Дафнис и Хлоя“. Нежните високи инструменти и тяхното движение (глисанди) създават истинска феерия и картината на светлото, чисто, ангелско утро.

Филмови жанрове и музикален стил

Примерите на филми с **класическа симфонична музика** като че ли са най-много. Този тип музика е най-универсален. Големият оркестър дава необятни възможности за оркестрация и разработка на отделните музикални теми. **Електронната музика** поради своята техническа специфика и особено в наши дни би могла да наподобява всякакви стилове, но винаги ще отнема нещо от топлотата на живия оркестър. **Музика на базата на етноелементи**. Тя, както казахме, конкретизира мястото, а понякога и времето на действие. Тя стеснява границите на действието, но е силен „жокер“ за публиката и доста често представлява екзотично-привлекателен пласт на филма. **Съвременната клубна музика** приближава драматургията до младата публика, задава действителен ритъм на разказа, но звучи отчуждаващо и психеделично. **Камерната музика** много често се явява музика, изпълнена от струнен квартет. По своята специфика тя много добре пасва на даден вътрешен конфликт на персонажите. **Клавирната музика** е съвсем камерна. Соловото изпълнение на пиано или на друг клавирен инструмент придава личен характер на историята и подпомага разкриването на психологическите дълбочини на преживяването. Изследването на поредица от най-различни по вид филми ни показва съществуването на известна зависимост между жанровата определеност на екранното произведение и избора на музикален стил, тип на оркестъра и оркестрацията. И макар тази зависимост да не е абсолютна, тя може да ни посочи правилното решение за използването на музиката като изразно средство. За озвучаването на **историческия филм** обичайно се използва голям симфоничен оркестър. Разбира се, композиторът на историческия филм трябва да притежава необходимите познания, за да може да създаде адекватния и пълнокръвен музикален декор на епохата. При създаването на **любовни, романтични или социални филми** се използва умерено голям или камерен оркестър. **Трилърът или криминалните филми** използват най-широкия кръг от музикални стилове и присъщите им видове оркестри. В написването на музиката към тях участват не само симфоничен оркестър, бигбанд или джазов оркестър. Нерядко музикалната партитура е електронна. Музиката за филми от жанровете **хорър, космическа фантастика, катастрофи, природни бедствия и катаклизми** обикновено е

предназначена за много голям симфоничен оркестър и хор. Много често при тези жанрове се използва атонална музика, симфоничен авангард и експресионизъм. **Фентъзи и приключенските филми, комедиите, пълнометражните анимационни, музикалните филми и мюзикълите** по правило разчитат на музика за обикновен симфоничен оркестър, поп или рок банда или бигбанд.

2.2. ВТОРИ РАЗДЕЛ

МУЗИКАЛНИ ЕКРАННИ ФОРМИ – ТЕОРЕТИЧНИ АСПЕКТИ

Жанрови и поджанрови определения

Жанрът е понятие, концентриращо в себе си цялата сложност на теорията за смисъла, за интерпретацията и за изкуството като цяло. Неговите многообразни аспекти се свързват с интертекстуалността и контекста на филма, когато става дума за киното.

Определение

Какво е музикална екранна форма?

За да отдели музикалните филми от филмите, които съдържат музика, Дмитрий Живов използва понятието „музикално действие“⁵. Но макар, че идеята му е добра, той има проблеми с дефиницията на самото понятие „музикално действие“. Музиката в екранните музикални форми е носител и изразител на конфликта в синтетичната драматургия на техния жанр. Конфликтът и неговото разрешаване стоят в основата на всяко драматургично действие. Музикалното действие не може да бъде нищо друго освен движението на разказа в музикалната драматургия. Има още един аспект от присъствието на музиката в аудиовизуалното произведение, който прави достатъчно добра диференциация между музикалните и другите киножанрове. В книгата си „Американският филмов мюзикъл“ Рик Алтман⁶ прави задълбочено проучване на понятието „филмов мюзикъл“, на неговото значение като жанр в киноизкуството и на неговата смислова пълнота. Той е изключително изчерпателен в своя труд и детайлен в разработката си на различните аспекти на феномена – мюзикъл, но за целите на настоящата дисертация, за пределна яснота и поради факта, че в нея става дума за едно доста по-широко понятие като „Музикална екранна форма“ ще се отласнем само от началото на разсъжденията на Алтман. Там откъдето той започва да стеснява самото понятие, тук ще го използваме в цялата му пълнота. „Мюзикълът, що се отнася до индустрията, е филм с музика, това е, музика която се разгръща от това което ще нарека диегезис, въображаемия свят създаден от филма (обратното на типичната холивудска задкадрова музика, която звучи наистина от нищото).“⁷ Правейки рекапитулация на казаното дотук можем да направим заключението, че **музикалните екранни форми съдържат в себе си и двете характерни черти: музика идваща от въображаемия свят на филма и музикално действие, което се намира в равнопоставено взаимодействие с останалите компоненти на драматургията и по този начин води филмовия разказ.**

Видове музикални екранни форми.

Според вида медия, който ги разпространява музикалните екранни форми могат да се разделят на:

1. Киноформи
2. Телевизионни
3. Интернет

⁵ Живов, Дмитрий Сергеевич, Музыкальное действие в киномузыке, Ракурсы массовой музыкальной культуры, ВГИК, Москва, 2016, с. 54

⁶ Altman, Rick, The American Film Musical, Indiana University Press, 1987

⁷ Пак там, с. 12

Според жанровата разновидност, киноформите могат да се разделят на следните групи:

1. Киноформи

1.1. Мюзикъл

Мюзикълът може да бъде разделен на поджанрове: като **музикална комедия** или **драма**, но това не променя същността на жанра и спецификата на неговото драматургично изграждане, а само звученето му и целта на емоционално въздействие, чрез което се постига художествения ефект на творбата.

Според стила на музиката, мюзикълите биват: **джаз мюзикъл, рок мюзикъл, фолклорен мюзикъл** и т.н. (Приели сме да наричаме мюзикъл, онези филмови творби, които са написани в сравнително модерни музикални стилове, родени след началото на ХХ век.)

В своята специфика на музикалната драматургия, можем да разделим мюзикълите на два вида: произведения с цялостна музикална фактура и без говорим текст („Исус Христос – суперзвезда“ (1973), „Шербургските чадъри“ (1964)); произведения съставени от поредица музикални епизоди, свързани чрез по-големи или по-малки откъси от говорим текст („Аз пея под дъжда“ (1953), „Коса“ (1979), „Ах, този джаз!“ (1979), „Лала ленд“ (2016)). Независимо от вида им, мюзикълите имат единна и неделима музикална структура, подчинена на обща логика и цел.

Многообразието на изразните средства на киното по същество не променя определението мюзикъл и то с право може да се присвои както на игрални филми, така и на **анимационни**. Факт е че една голяма част от пълнометражните анимационни филми са музикални („Цар Лъв“ (1994)(2019)). Музикалната им драматургия е създадена по всички писани и неписани канони на мюзикъла и нямаме основателна причина да ги разглеждаме отделно от игралните примери за този жанр. Това е основанието представители на анимацията да присъстват в дисертацията като предмет на аналитично изследване.

1.2. Музикална екранизация

Музикалната екранизация пресъздава на екрана, чрез филмови средства, обикновено, сценично музикално произведение.

1.2.1. Филм-опера („Кармен“ (1984), Франческо Рози)

1.2.2. Филмова оперета („Прилепът“ 1984, Хъмфри Бъртън)

1.3. Танцов филм

Танцовият филм може да бъде екранизация на сценично произведение, но има много примери за филми, които притежават оригинални музикални и хореографски партитури. („Балът“ 1983, Еторе Скола, „Ромео и Жулиета: отвъд думите“ (2019) Майкъл Нън)

2. Телевизионни форми

През годините телевизията утвърждава собствени музикални форми със своя специфика и уникална конструкция. Документалният характер, който тя носи създава нови поджанрове и довежда до изработването на нови изразни средства.

2.1. Концерт

Това включва всички форми - от специално разработения и грижливо заснет концерт или забавно-развлекателно предаване до това снимано и излъчено на живо.

2.2. Музикална класация

2.3. Музикално ток-шоу

2.3.1. Образователно

2.3.2. Развлекателно

2.4. Риалити формат

3. Музикален клип

Кратка екранна музикална форма. Тя носи дължината на песента или музикалния откъс, по който е направена.

2.3. ТРЕТИ РАЗДЕЛ

ЕКРАННИТЕ МУЗИКАЛНИ ФОРМИ - ИСТОРИЧЕСКИ АСПЕКТИ

Преди технологията да позволи интегрирането на звука в картината, авторите и разпространителите на филми придружават изображението по време на прожекция с музика. В кинотеатрите от епохата на нямото кино неизменно присъства музикант – соло пиано или в дует със струнен инструмент. Музикалните изпълнения съпровождат кадрите от екрана и озвучават играта на актьорите, подпомагайки емоционалното въздействие на киноразказа. Музиката е неотделима част от изкуството на киното още от времето на неговото прохождение. Този синтез е напълно естествен. Документалната конкретност на изображението има нужда от емоционалната абстрактност на музиката. Така киноразказът се развива многоизмерно. Изразните средства на различните изкуства, изграждащи със своята единност филмовото произведение, създават сложен художествен комплекс, чието въздействие върху публиката е разнопосочно и допълващо се и в крайна сметка изключително ефективно при постигане на пълнотата на зрителското преживяване.

Когато киното се ражда, музикално-сценичните произведения бележат своя разцвет. Водещите жанрове на музикално-сценичните изкуства са: в Европа – оперетата, а отвъд океана – зараждащият се американски мюзикъл.

2.3.1 Музикалните картини като първообраз на музикалния клип

Година преди братята Люмиер да представят своето изобретение и да прожектират първите филмови кадри е направен опит на сцената да се свържат в едно изображение и музикално изпълнение. През 1894 година в Америка, Джоузеф Стърн и Едуард Маркс представят своята клавирна песен за солист и хор на фона на прожекцията на стъклени рисувани плаки, създадени от Джордж Томас⁸ (Чернишов, 2014). Това е пример за така наречените илюстрирани песни, които по своята същност могат да бъдат разглеждани и като първообраз на музикалния клип.

През 1903 г. в Германия Оскар Местер показва своите „музикални картини“. Това са кратки, три – четири минутни филми, заснети като илюстрация и представени в синхрон със записано на плоча музикално изпълнение. До 1914 година са създадени множество такива „картини“, като по-голямата част от тях са по модерни и популярни арии и дуети от репертоара на оперетните театри, както и по улични шлагери.

Появата и развитието на екранните музикални форма всъщност започва с първообраз на най-съвременния и разпространен жанр - музикалния клип.

2.3.2. Мюзикъл

2.3.2.1. Мюзикълът при нямото кино

Оперетата захранва киното в Европа със сюжети, които в повечето случаи са мелодраматични. Но жанрът е популярен, филмовите автори вече са се научили да разказват дълги и пълноценни истории и екранизациите имат успех. Големите кинотеатри разполагат с цели оркестри и се опитват да се доближат максимално до звученето на оперетата от сцената. Огромният проблем е в синхрона между оркестъра и изображението на екрана. За да се справят с него, в Германия през второто десетилетие на XX век, измислят две системи, които по същество се свеждат до едно и също нещо – вградена в картината анимация бележи началото и продължителността на музикалните изпълнения. След създаването на системата, от 1926 г. до 1928 г. кината са превзети от

⁸ Чернишов, Александър, Секрети песенного видео,ЭНЖ „Медиамузыка“ №3, 2014

екранизации на оперети. Всички заглавия, преминали с успех по сцените на европейските театри, се поставят и пред камера. В Европа шестват оперетите, а в Америка авторите на филми хвърлят поглед към Бродуей.

2.3.2.2. Появата на звука

Звукозаписната технология вече е на лице, но продуцентите дълго време я пренебрегват, разчитайки на вече утвърдената стилистика на нямото кино. В средата на двадесетте години на XX век обаче статуквото се променя - радиото и грамофонната плоча влизат в остра конкуренция с киното. Зрителите на киносалоните намаляват и филмовите студиа са принудени да търсят нови атракции. През 1927 г. „Уорнър Брадърс“ откупват правата за филмиране на мюзикъла „Джазовия певец“. За изпълнител на главната роля привличат музикалната звезда Ал Джолсън (1883-1950) и именно той със своето прочувствено и завладяващо изпълнение осигурява успеха на иначе посредствената сантиментална драма. Ал Джолсън носи успех не само на филма, но и изобщо на новороденото звуково кино. Само за няколко месеца със следващия си филм „Пеещият глупак“ „Уорнър Брадърс“ печелят 2 милиона марки от Европа. Студиото е принудено да основе набързо музикално издателство, за да управлява приходите от авторски права. В края на търговската 1929 г. „Уорнър Брадърс“ отчитат чиста печалба от 17 271 805 долара, което представлява 744,65 процента повече от предходната⁹. (Ханиш, 1983, с.20). Това е достатъчно за продуцентите на Холивуд да се насочат по най-бързия начин към новото звуково кино. Така преди да проговори истински, киното пропява. Музикалният жанр превзема екраните. Всеки четвърти американски филм заснет през 1929 г. е музикален. Творците в Европа не закъсняват много от Холивудските си колеги и прекратяват снимките на започнати неми филми, за да ги преснимат като музикални варианти или просто добавят звукови музикални номера към вече готовите ленти.

2.3.2.3. Оперетата и американският мюзикъл

В началните години от съществуването на музикалните филми стилистично се оформят два основни техни варианта. Те са определени от културната традиция в Европа и от друга страна в Америка. В Европа, в годините на раждането на звуковото кино, властва класическият вкус, произлязъл от дългогодишния опит на композиторите и на публиката в областта на класическото музикално-сценично произведение – операта. Наследничка на комичните опери, имащи своите разнообразни версии в различните национални европейски култури, оперетата се явява по-нов, по-синтетичен и по-атраکتивен жанр, който е и по-достъпен като музикална драматургия за публиката. Като се добави и факта, че оперетните истории вече са „проверени“ и лесно могат да бъдат адаптирани за кино, а изпълнителите вече са налице и с утвърдените си имена привличат допълнително публика, става ясно по какви причини оперетните сюжети и музика навлизат масово в европейското филмопроизводство.

Сходни са и мотивите на американските продуценти, които екранизират всичко, което е представено с успех по сцените на Бродуей (Ню Йорк, САЩ). За разлика от филмовата оперета, която превзема Европа, в Америка се развива различен стил вариант на музикалния филм – американският филмов мюзикъл. Той също се ражда от смесването на киното със типично американските форми на сценичния мюзикъл, като бурлеската и др. В края на XIX век и началото на XX век мнозина композитори от Европа пристигат в Америка, гонени от войните или водени от финансови причини. Чрез тях европейската музика със своята класическа форма и стил, среща ритмиката и виртуозността на джаза и афроамериканските напеви. Така се заражда оригиналната американска музика, която вече има своето уникално звучене и самобитна мелодика при

⁹ Ханиш, Михаел, „За пеенето под дъжда“, 1983, с.20

творци като Джордж Гершуин, Коул Портър, Ленард Бърнстейн и др. Тя зазвучава от театралните сцени, където постепенно се оформя стилът на мюзикъла.

2.3.2.4. Мюзикълът и ревюта

Веднага след появата на „Джазовият певец“ американската филмова индустрия започва да снима огромен брой музикални филми, като се оформят два основни вида – *мюзикълът* и *ревюто*. Разбира се, ранните мюзикъли са много далеч от бъдещите класически произведения в жанра, най-вече заради семплата драматургия и все още неоформената като цялост музикална партитура. Обичайно е използването на отделни, придобили известност, песни, около които се оформя свързващ сюжет. Съвсем елементарно е и обединяването на музикалните части в *ревюто*, но затова пък то е водещо по пищност, атрактивност и звездно присъствие. Всички големи студиа на Холивуд произвеждат такива филми. Те са особен вид автореклама и в същото време носят големи приходи. („Парамаунт -„Paramount on Parade“, „Туентиът Сенчъри Фокс“ – „Fox Movietone Follies of 1929“, „Уорнър Брадърс“ – „Gold diggers of Broadway“ на Рой дел Рут и „The Show of Shows“ на Джон Адолфи, „Метро Голдуин Майер“ – „Broadway Melody of 1929“ на Чарлс Райзнър, „Юнивърсал“ – „King of Jazz“ (1930)). От всички филми ревюта, правени преди 1930 г., трябва да се отбележи „Broadway Melody of 1929“, който е обявен за начало на мюзикълния жанр „Backstage Musical“ Голяма част от мюзикълите имат за драматургична основа историята на млади артисти, които се издигат до звезди или действието се случва „зад кулисите“.

Годините от 1927 до 1930 са революционни за киното и в частност за музикалното кино в много посоки. Появяват се съвсем нови жанрове, които трябва бързо да изградят собствената си стилистика. Музикалният жанр довежда пред камерата танца и пеенето в техния пълнокръвен живот и на режисьорите им се налага да търсят нови изразни средства при филмирането, нови гледни точки и нови движения на камерата. В този период от развитието си технологиите на снимане и звукозапис са създавали предимно затруднения. Процесът на снимане отново се връща в павилиона. Много бързо технологията на филмиране се променя и още от 1929 г. започва изготвянето на плейбек, по който се снимат отделните кадри. Музикалният филм дава летящ старт на звуковата епоха в киното. В тези първи години, в правенето на несвършени драматургично или пластично филми, но въодушевени от новите възможности плеяда от автори трупат опит, усвояват и разработват съвършено новото изразно средство – звука.

Музикалният филм навлиза в Европа през 1929 г. Оперетата обаче бързо губи позиции. Американският филмов мюзикъл става много популярен и в Европа. Започнало е осъвременяване на музикалните стилове. Американският джаз се сблъсква с класическия виенски валс и резултатът е нови търсения, нова популярна музика, чието звучене става определящо за тогавашните европейски музикални филми. Така от филмови оперети те се превръщат в нов музикален жанр, който сме приели да наричаме вече мюзикъл. За европейца това е просто музикален филм, който не е оперета.

2.3.2.5. Мюзикълът в 30-те години на XX век.

През 1930 година в Америка интересът към музикалния филм спада драстично. Холивудските студиа започват да печелят повече от традиционните си филми. Това предполага свиване на производството на филмови мюзикъли и оперети. Ернст Любич е режисьорът, който пренася от Европа вкуса към оперетата, към изящното, към блясъка и фината комедия. За „Парамаунт“ той прави филмите „Парад на любовта“ (1930), „Монте Карло“ (1930), „Лейтенантът, който се усмихва“ (1931). През 1933 г. на екран излиза „42-ра улица“ („Уорнър Брадърс“) на Лойд Бейкн, но истинската звезда в екипа е Бъсби Бъркли, който е автор на хореографията. В последвалата серия от мюзикъли Бъркли разгръща огромния си талант в създаването и заснемането на танцови сцени от всякакъв характер. В този период „Метро Голдуин Майер“ сякаш плахо следва другите студиа в

правенето на музикални филми, но затова пък в края на периода успява да събере голяма група от най-талантливите творци в жанра. През 1939 г. е премиерата на един от най-важните филми в историята на мюзикъла – „Магьосникът от Оз“ на Виктор Флеминг. Той е толкова успешен, че по филма се прави сценична версия. Продуцентът Артър Фрид открива и налага на екрана новата звезда на американското кино и мюзикъл – Джуди Гарланд. В същата година към студиото се присъединява и Фред Астер.

Филмовата компания „Radio-Keith-Orpheum-Corporation“ (RKO) създава другият филм, който е основополагащ за развитието на американския музикален филм. Това е „Летим за Рио“ на Торнтън Фриленд, който излиза на бял свят през 1933 г.. Драматурзите на филма въвеждат в структурата му „буфодвойката“¹⁰. За първи път се появява двойката Джинджър Роджърс и Фред Астер, имената на които до наши дни са нарицателно за екранно партньорство.

2.3.2.6. 40-те и 50-те години на XX век

През този период производството на музикални филми е намерило своето място във филмовата индустрия както в количествено, така и в творческо отношение. Филмовите творци са усвоили основните закони в правенето на музикални произведения и започват да експериментират с формата и драматургията. В същото време се извършва плавен преход в смяната на поколенията композитори. Авторите на класическа музика и класическа оперета отстъпват място на композиторите на джаз и популярна музика. Джордж Гершуин е починал, но на негово място идват Коул Портър, Ричард Роджърс и Оскар Хамърстийн II, Фредерик Лоу и много други. В тези години се появяват за първи път мюзикъли, които скъсват с драматургичната традицията на „backstage“ филмите. Първият от тях се нарича „Оклахома“ (1955) и в него действието излиза извън сцената и приказните сюжети и се разполага в полетата на щата Оклахома. В тези години Европа преживява Втората световна война и макар филмопроизводството да не е спряло съвсем, темите, които ангажират филмовите творци, са съвсем други. Поради това за много години напред филмовите мюзикъли, които достигат и завладяват широката публика, са американски.

В този период всички големи студия на Холивуд не спират да правят филмови мюзикъли, но едно се отличава с множество заглавия, останали актуални и до наши дни - „Метро Голдуин Майер“. Както вече отбелязахме, за това основна е заслугата на Артър Фрид в работата си като продуцент. Едно от имената, които той привлича на работа в студиото, е това на сценографа и режисьора Винсент Минели¹¹. Той създава такива забележителни филми като „Кътче в небето“ (1943), „Срещни ме в Сейнт Луис“ (1944) и „Джиджи“ (1958).

Джин Кели е не просто изпълнител в „Метро Голдуин Майер“. Наравно с Минели той е един от режисьорите, установил посоката на развитие на жанра мюзикъл в целия свят. Дватама взаимно се допълват и покриват целия диапазон от драматургични теми, използвани в основата на филмовия разказ на мюзикълите. През 1952 г. Джин Кели, заедно със Стенли Донън реализират „Аз пея под дъжда“ – може би най-обичаният мюзикъл до сега, станал емблема и еталон за жанра. В работата на Донън трябва да се отбележат музикалните филми „Седем годеници за седем братя“ (1954) и „Смешно лице“ (1957), в който заедно с Фред Астер се появява за първи път в музикална комедия Одри Хепбърн.

2.3.2.7. 60-те години на XX век

Музикалните филми в Европа

Първата половина на шестдесетте години сякаш са последните безгрижни години на XX век. Споменът за войната е останал далеч. Дошло е едно младо поколение, което

¹⁰ Ханиш, Михаел, „За пеенето под дъжда“, 1983

¹¹ Ханиш, Михаел, „За пеенето под дъжда“, 1983

вече е лишено от него. На хоризонта се задават нови глобални проблеми, но все още хората отказват да ги артикулират. Киното като цяло се радва все още на огромно внимание, филмовият мюзикъл също. Още повече, че той като жанр царства в сферата на забавлението. Разбира се, това се отнася в пълна степен за филмите, произведени в Холивуд. Европа като че ли е забравила как се съчетава кино с музиката. Американските филми окупира пазара и никоя европейска кинематография не може да отдели толкова голям финансов ресурс, за да се конкурира с тях. Европейските кинематографисти виждат решението на сложните психологически, екзистенциални проблеми в изследването им чрез методите на крайния реализъм. В края на 60-те с появата на френската „Нова вълна“ посоката на развитие на европейското кино се затвърждава. В контекста на световното кино това направление се оказва доминантно и увлича след себе си американската и другите кинематографии, за което ще говорим по-надолу. Що се отнася до музикалния филмов жанр, който в своята същност носи и изисква различна степен на художествена условност, то той естествено бива изтласкан заради посочените причини встрани от творческия интерес на европейските кинематографисти.

Музикалните филми в САЩ

60-те години на ХХ век в Холивуд се характеризират с огромна надпревара между филмовите студиа, чийто израз са непрекъснато растящите бюджети на продукциите. Това е и следствие от баснословните печалби на някои от филмите, реализирани до 1965г. В 1961 г. излиза филмът „Уестсайдска история“ на режисьора Робърт Уайз, по музика на Ленард Бърнстейн и Джеръм Робинс. Филмът почти настига рекордърите на наградите „Оскар“ – 11 номинации, от тях 10 награди, включително за „най-добър филм“ и за „най-добра режисура“. „Уестсайдска история“ донася 44 000 000 при вложени 6 000 000 долара. Студио „Уорнър брадърс“ влага 17 000 000 долара за създаването на „Моята прекрасна лейди“ (1964) с режисьор Джордж Кюкър, сценарист Алън Джей Лърнър и композитор Фредерик Лоу. Приходите от този филм са около 72 млн. долара. Мюзикълът е един от най-добре приетите и оценените от публиката. Той е особено популярен в Европа, най-вероятно заради стила на композитора – австриецът Фредерик Лоу. През 1965 година „20-th Century Fox“ създават с Робърт Уайз и Джули Андрюс „Звукът на музиката“, който е също така един от най-успешните мюзикъли. При 8 млн. вложения той донася печалба от 100 млн. долара, 5 награди „Оскар“, включително за „най-добър филм“ и за „най-добър режисьор“¹⁴. Трябва да се отбележат два филма от 1968 год.: „Смешно момиче“ на режисьора Уилям Уайлър, в който се появява Барбара Стрейзънд и веднага печели „Оскар“ и „Златен глобус“ за „Най-добра главна женска роля“; и „Звезда!“ на Робърт Уайз. И двата филма имат своя радушен прием от публиката и критиката, но сякаш мюзикълът като цяло започва да се задъхва, и губи малко по малко от своята популярност. След успеха на „Звукът на музиката“ „20-th Century Fox“ влага 25 000 000 в суперпродукцията „Хелю, Доли!“ (1969)¹⁵. Режисьор е Джин Кели, сценаристи са Майкъл Стюарт, Торнтън Уайлдър, Ърнест Леман, Джоан Нестрой, а музиката е на Лени Хейтън и Лайънъл Нюман. В главните роли участват Барбара Стрейзънд и Уолтър Матау. Въпреки звездния екип и вложените средства, въпреки номинациите и спечелените три награди - за звук, музика и декор, този филм се превръща във финансова катастрофа и студиото едва не фалира. Мюзикълът не е без достойнства, но публиката вече не е толкова отзивчива. Въпреки всичко в същата 1969 година излиза на екран „Сладката Чарити“ по музика на Сай Колман и текст на Нийл Саймън, по

¹² Ханиш, Михаел, „За пеенето под дъжда“, 1983

¹³ Ханиш, Михаел, „За пеенето под дъжда“, 1983

¹⁴ https://www.imdb.com/title/tt0059742/?ref_=nv_sr_srsrg_0

¹⁵ https://www.imdb.com/title/tt0064418/?ref_=nv_sr_srsrg_2

сценария на Фредерико Фелини „Нощите на Кабирия“. Режисьор е Боб Фос, а филмът се превръща в едно голямо обещание за неговите бъдещи успехи.

2.3.2.8. 70-те и 80-те години на XX век.

Изтеклото десетилетие е завършило песимистично за филмовия мюзикъл, но това е време на трансформация в почти всички сфери на обществото и представлява своеобразен вододел в развитието на популярната музика в стилистично отношение. Популярност набира новата поп и рок музика. Тези два стила много бързо започват да доминират на музикалния пазар и това определя по-слабото търсене на мюзикъли, създадени в стилистичните традиции от 40-те и 50-те години на XX век. Първите примери за мюзикъли, написани в новите музикални стилове, се появяват на екран в началото и до средата на 70-те години на XX век, въпреки че рок и поп музиката добива своята изключителна популярност още в началото на 60-те. Би било погрешно, ако от всичко казано дотук се разбере, че единият стил заменя другия. Създава се по-скоро стилова диверсификация, която се води от масовия вкус, но в същото време се появява и стилово разнообразие, което помага да се привлекат повече групи от потенциални зрители.

Ролята на режисьора

От това десетилетие до наши дни на преден план в реализацията на един филмов проект излиза режисурата. Режисьорът става водещата фигура, около която се структурира екипа на един филм. Това не променя коренно правилата във филмовата индустрия, но създава едно ново по-неприкосновено творческо пространство около режисьора, което му позволява и даже вмениява задължението по-свободно да налага своите идеи при решаването на различни по характер задачи, свързани с движението на камерата, хореографията, музиката, оформянето - цветово и стилистично, на вътрешно-кадровото пространство и т.н. Това с пълна сила важи и за режисьорите на филмови мюзикъли, които създават собствени персонални стилове и успяват да разгърнат максимално творческите си възможности. Първ в тази посока е Норман Джуисън, който в 1971 г. създава филма „Цигулар на покрива“ по сценария на Арнолд Пърл и Джоузеф Стайн и музиката на Джери Бок. През 1972 год. на екран излиза „Кабаре“. Режисьор на филма е Боб Фос. Сценарият е на Джей Алън по идея на Джо Мастърхоф. Текстът на песните е на Фред Еб, а музиката на Джон Кандър. Филмът се нарежда сред най-добрите филмови мюзикъли правени някога. В „Кабаре“ Боб Фос спазва и прилага едно основно свое виждане за изграждането на мюзикъла – неотменимия реализъм в сцените, където актьорите пеят и танцуват. „Кабаре“ получава 8 награди „Оскар“ при 10 номинации, включващи и наградата за най-добра режисура, както и 3 приза „Златен глобус“ – за най-добър филмов мюзикъл, за най-добра актриса – Лайза Минели, и за най-добра поддържаща мъжка роля на Джоуел Грей. Но най-добрата награда е дадена от публиката, която приема радушно филма и връща към продуцентите 42 млн. долара при вложени 4,6 млн.¹⁶ Другият режисьор на десетилетието е Стенли Донън, едно от големите имена на американския мюзикъл. Той заедно със сценариста Алън Джей Лърнър и композиторите Фредерик Лоу и Анджела Морли създават през 1974 год. „Малкият принц“ – мюзикъл по едноименната книга на Антоан дьо Сент Екзюпери. Той е написан в стила на класическия холивудски мюзикъл и е реализиран в рамките на неговите най-добри традиции. Номиниран е и награден най-вече заради музиката на Фредерик Лоу. В тази поредица от режисьори трябва да поставим и Кен Ръсел, който около 70-та година има няколко филма, които ако не са мюзикъли, то в основата на драматургията им стои музиката и до голяма степен тя участва активно във филмовото действие – това са биографични филми: за Чайковски („Влюбени в музиката“ (1971)) или за Малер

¹⁶ https://www.imdb.com/title/tt0068327/?ref_=nv_sr_srsrg_0

(„Малер“ (1974)). Кен Ръсел трябва да се отбележи с филма „Томи“ (1975). Сценарият е негов, а музиката на групата „Ху“. Във филма участват членовете на групата „Ху“, Ерик Клептън, Елтън Джон, Тина Търнър и др. „Томи“ е рок мюзикъл, чиято форма е още твърде експериментална, но намира своята публика и бележи немалък интерес.

Поп-музика

В двете последователни години 1977 и 1978 излизат два филма, които са обединени от изпълнителя на главните роли – Джон Траволта и музиката на „Би Джийс“. Това са мюзикълите „Треска в събота вечер“ (1977) с режисьор Джон Бадъм, сценарист Норман Уекслър и музиката на „Би Джийс“ (Бари Гиб, Морис Гиб, Робин Гиб) и „Брилянтин“ (1978) с режисьор Рандал Клайзър, сценарист Алан Кар и музика на Джон Фарар и Бари Гиб. Двата филма нямат нищо общо по отношение на сюжет, време и място на действие, обединява ги музиката - и двата филма са изградени от хитове в поп-музиката, и това че се превръщат в големите победители на десетилетието в боксофиса. „Треска в събота вечер“ печели 237 млн. долара в световните продажби при вложени само 3 млн.¹⁷, а „Брилянтин“ има в същата категория 397 млн. долара при бюджет от 6 млн.¹⁸. Филмите не печелят престижни награди, макар че не са подминати от номинации, не остават като пример за мюзикъл от най-високо качество по отношение на драматургия, филмиране и актьорска игра, но остават като отправна точка в историята на мюзикъла, защото адекватно включват в структурата на музикалния филм новите музикални стилове, които са изключително популярни в този момент. През 1979 година излизат три музикални филма в Америка, които спорят за вниманието на публиката. Първият, който ще спомена е „Розата“. Филмът е на Марк Ридъл, по сценарий на Бо Голдман и Бил Кърби. Този филм се запомня, като звездната поява на екрана на Бет Мидлър, която получава номинация за „Оскар“ и два „Златни глобуса“ – за най-добра актриса в мюзикъл или комедия и за нова звезда. Филмът има щастието или нещастieto да се появи на екран в една и съща година със следващия от тройката, който се е превърнал в нарицателно за филмов мюзикъл. Това е „Ах, този джаз!“ (1979) на режисьора Боб Фос. Сценаристи са Робърт Алан Артър и Боб Фос. Музиката е написана от Ралф Бърнс. През последните 40 години едва ли има филмов мюзикъл, който да се е приближил по качества до „Ах, този джаз!“. Третият голям мюзикъл на 1979 год. е пренебрегнат от „Оскар“-ите и е по-добре приет от наградите „Златен глобус“ – има две номинации, за най-добър мюзикъл или комедия и за нова звезда на Трийт Уилямс. Това е филмът на Милош Форман „Коса“ (1979). Сценарият е на Джеръм Рагни, Джеймс Радо и Майкъл Уилър. Музиката на Галт Макдермът, а хореографията на Туайла Тарп. „Виктор Виктория“ от 1982 год. е следващото заглавие, което трябва да се спомене в хронологията на американския мюзикъл. Режисьор и сценарист е Блейк Едуардс, а композитор е Хенри Манчини. С този филм на екран се появява отново една от най-големите мюзикълни звезди - Джули Андриус. Ролята на Виктория Грант ѝ носи номинация за „Оскар“ и награда „Златен глобус“, както и „Давид на Донатело“. Филмът има 12 номинации за различни награди, получил е един „Оскар“ за музика, „Сезар“ за най-добър чуждестранен филм и още един „Давид на Донатело“ за сценарий¹⁹. През 1983 г. излиза филмът „Йентъл“²⁰. Мюзикълът е изцяло авторски, създаден от Барбара Стрейзънд. Тя е режисьор, съсценарист и изпълнителка на главната роля. Музиката е написана от Мишел Льогран. „Флашданс“ (1983) идва, за да постави началото на една поредица от комерсиални музикални филми поставящи своя акцент върху танца и за да затвърди позицията на съвременната поп-музика като водещ стил сред предпочитанията

¹⁷ https://www.imdb.com/title/tt0076666/?ref_=nv_sr_srsrg_0

¹⁸ https://www.imdb.com/title/tt0077631/?ref_=nm_fimg_act_73

¹⁹ https://www.imdb.com/title/tt0084865/?ref_=nv_sr_srsrg_0

²⁰ https://www.imdb.com/title/tt0086619/?ref_=nm_fimg_act_21

на широката публика. Режисьор на „Флашданс“ е Ейдриън Лейн, сценаристи са Томас Хадни мл. и Джо Естерхази, а автор на музиката е Джорджо Мородер. Филмът има много номинации за престижните награди и печели „Оскар“ и „Златен глобус“ за музика и оригинална песен²¹. След него през 1987 година излиза филмът „Мръсни танци“ на режисьора Емил Ардолино. Сценарист е Елинор Бергщайн, а композитори са Джон Морис и Ерих Бълинг. По същия начин като „Флашданс“ филмът получава награди за музика и песен. Но най-забележителната прилика между двата филма е това, че донасят по 217 млн. долара печалба, всеки от тях. И двата танцови филма са далеч по-доходоносни и посещавани от класическите мюзикъли направени заедно с тях. През 1990 година в надпреварата за наградите се включва създаденият година по-рано мюзикъл „Малката русалка“ (1989). Забележителното е, че филмът е анимационен, но влиза в съревнованието на всички останали филми. Алан Менкен, който е композитор на филма има общо 6 номинации и от тях печели 2 награди „Оскар“ и 2 „Златен глобус“²². По същество някои анимационни филми също са мюзикъли, от гледна точка на драматургията. Но реализацията на филма става чрез коренно различни изразни средства и затова трябва да се разглеждат в отделна категория. Според класациите те доминират в музикалния жанр през цялото следващо десетилетие, както в художествено, така и най-вече във финансово отношение.

2.3.2.9. 90-те години на ХХ в.

Като изключим анимационните филми, това десетилетие е най-бедното откъм качествени филмови мюзикъли, откъм заглавия, които ще запомним и които влияят положително на развитието на жанра. Алан Паркър е режисьорът на музикални филми, който доминира през 90-те години на ХХ век. През 1991 година има премиера филмът му „Музика за душата“ (The Commitments), сценаристи са му Дик Клемент, Йън Ла Френе и Роди Дойл, а музиката е на Уилсън Пикет. Филмът е създаден като широка копродукция между Ирландия, Великобритания, Съединените щати, но премиерата е в Съединените щати. Този филм няма голям финансов успех, но достига до зрителя с хубавата си музика и финото чувство за хумор. Пет години по-късно Алан Паркър режисира суперпродукцията „Евита“ (1996). Филмът е създаден по едноименния мюзикъл на Андрю Лойд Уебър. Сценаристи на екранната адаптация са Тим Райс и Алан Паркър, а в главната роля е Мадона (Евита Перон). През 1992 година своя режисьорски дебют прави австралиеца Баз Лурман с музикалния филм „Танцуващо сърце“ (1992), копродукция на Австралия и Великобритания. Режисьор и сценарист е Баз Лурман, а композитор Дейвид Хиршфелдер. Филмът в някои отношения наподобява „Мръсни танци“ (1987) и по същество прилича на множество филми за танцови състезания, но е направен с впечатляваща хореография и добра камера. В последната година на века на бял свят се появява филмът на Ларс фон Триер „Танцьорка в мрака“ (2000). Филмът е европейски (Дания) и показва, че и на стария континент могат да се правят филмови мюзикъли. Странната и самобитна музика на Бьорк се допълва от характерния стил на снимане на Ларс фон Триер и резултатът е нелека за гледане, но въздействаща драма, която печели вниманието на публиката и особено на критиката. Това не са единствените филми, произведени през последното десетилетие на миналия век, но са представителна извадка, според която могат да се обобщят и очертаят тенденциите в жанра и които представят своите автори в тяхното творческо израстване, съзряване или както в случая с Алан Паркър представляват стъпка към залаза в кариерата.

2.3.2.10. Двадесет и първи век

Баз Лурман е стъпил здраво на територията на Холивуд, като режисьор, с екранизацията на Шекспировата трагедия „Ромео и Жулиета“ (1996). През 2001 година

²¹ https://www.imdb.com/title/tt0085549/?ref_=nv_sr_srsrg_0

²² https://www.imdb.com/title/tt0097757/?ref_=nv_sr_srsrg_0

той създава като сценарист и режисьор „Мулен Руж“ (2001). Заедно със сценариста си Крейг Пиърс разказват една нова, по-модерна приказка за любовта. Оттласквайки се от познатата история за обречената, невъзможна любов и грешните избори в живота, те разказват силно емоционална история в контекста на Париж от края на 19-ти век, но чрез музика, звучаща в ритъма и мелодиката на края на 20-ти, адаптирана от Крейг Армстронг. Баз Лурман получава номинация за режисурата си в Кан и повдига летвата пред следващите режисьори на музикални филми от новия век доста високо²³. „Чикаго“ (2002) е следващият филмов мюзикъл, който оставя трайна следа в развитието на жанра. Създателите му следват изпитаната рецепта на Холивуд за реализация на мюзикъли, а именно използването на материал, успешно доказал се първо на сцена. Бродуейската версия е създадена по музика на Джон Кандър от Боб Фос и Фред Еб и е играна в продължение на 16 сезона. Филмовата адаптация е направена от Бил Кондън. Режисьор на филма е Роб Маршал, за когото „Чикаго“ се явява едва ли не игрален дебют. Към този момент той има известен опит само като режисьор в телевизията и като хореограф. Но резултатът от работата му по мюзикъла го поставя в групата на най-известните режисьори в Холивуд. Роб Маршал няма най-голям абсолютен брой режисирани филми, но в първите две десетилетия на XXI век има най-голям брой режисирани мюзикъли. Освен „Чикаго“ (2002) той реализира още и „Девет“ (2009), „Вдън горите“ (2014) и „Мери Попинс се завръща“ (2018). Насърчени от успеха на „Чикаго“ (2002), продуцентите и режисьорите на Холивуд преоткриват филмовия мюзикъл като благодатен жанр за привличане на публиката. Така можем да отбележим появата през 2004 г. на мюзикъла „Фантомът на операта“ с режисьор Джоел Шумахър по сценарий на Гастон Льору и музиката на Андрю Лойд Уебър. Той постига финансовата си цел, както и получава множество номинации за различни награди по света, включително за „Оскар“ и „Златен глобус“. През следващите пет години се появяват няколко филма, които имат добър успех сред любители и професионалисти. Ще споменем някои от тях, тъй като е необходимо да се представи цялото разнообразие от сюжети и нюанси на подвидове, с които разполага жанра на филмовия мюзикъл. Заглавия, които намират своята аудитория, печелят добре и пари, и филмови награди са: „Мечтателки“ (2006), „Суини Тод“ (2007), „Лак за коса“ (2007), „Мама Миа!“ (2008) и „Бурлеска“ (2010).

През 2012 година има премиера мюзикъла „Клетниците“. Режисьор е Том Хупър, сценаристи са Уилям Никълсън и Ален Бублил по едноименната книга на Виктор Юго, а автор на музиката е Клод Мишел Шьонберг по текстовете на Хърбърт Кретцмър.

Том Хупър е новото име сред режисьорите, който може би ще се отдаде с успех на жанра на музикалните филми. След „Оскар“-а от 2011 г., който печели за работата си по филма „Речта на краля“, му е поверен бюджет от 61 млн. долара, за да направи излезлия през 2012 година „Клетниците“. Том Хупър се справя с може би „най-трудната“ форма на мюзикъла – „оперната“. Филмът „Клетниците“ (2012) получава 8 номинации и вземат 3 награди „Оскар“, както и 4 номинации и 3 награди „Златен глобус“, от които за най-добър филм (мюзикъл или комедия)²⁴. Въпреки някои компромиси с певческите възможности на главните изпълнители, филмът достига до зрителите и е приет добре, а критиката го оценява. „Клетниците“ (2012) ще остане като един от най-добрите представители на жанра на филмовия мюзикъл. В световните класации за кино се появява филмов мюзикъл отново през 2016 година. Това е „Ла ла ленд“ – филм на режисьора Дамиен Шазел, който е и сценарист, а композитор е Джъстин Хървиц²⁵. Сюжетът не се отличава със сложност и особена оригиналност, но е построен изключително умело, лаконично, но не схематично, точно и целеустремено. „Ла ла ленд“

²³ https://www.imdb.com/title/tt0203009/?ref_=nv_sr_srs_g_0

²⁴ https://www.imdb.com/title/tt1707386/?ref_=nv_sr_srs_g_0

²⁵ Виж Basinger, Jeanine, The movie musical, Alfred A. Knopf, New York, 2019

(2016) се нарежда сред рекордьорите по получени номинации на наградите „Оскар“ – 14. Шест от тях се превръщат в награди: за режисура, операторско майсторство, най-добра водеща женска роля, музика, песен и декор. Филмът става безспорния победител при раздаването на наградите „Златен глобус“ – седем награди от седем номинации, във всички най-важни категории – най-добър филм, режисура, сценарий, мъжка и женска роля, музика и песен. Композиторият получава и две награди „Грами“²⁶. „Ла ла ленд“ (2016) става най-успешният филмов мюзикъл в началото на XXI век, като освен многобройните награди получава и вниманието на публиката. До сега е събрал около 450 млн. долара приход при първоначален бюджет от 30 милиона. Със заглавието „Мери Попинс се завръща“ от 2018 година Роб Маршал се завръща като режисьор на полето на филмовия мюзикъл. Сценарист е Дейвид Магий, а автор на музиката – Марк Шайман (Скот Уитман е композиторият на оригиналната музика от „Мери Попинс“ (1964), части от която са използвани и тук). След написването на „Пътят към Невърленд“ и „Животът на Пи“ Дейвид Магий опитва и със сценарий на мюзикъл и то повече от успешно²⁷. Филмът е нов и е трудно да се направи заключение за зрителския интерес, но рецензиите за него са добри навсякъде по света. През същата тази 2018 год. премиера имат още два филма, които, спазвайки досегашните критерии за жанра, трябва да бъдат определени като музикални. Това са: „Бохемска рапсодия“ (2018) и новия римейк на „Роди се звезда“ (2018). Не можем да не ги споменем, защото по достойнства не отстъпват на „Мери Попинс се завръща“ (2018). Доказателство за това е представянето им на престижните филмови награди. „Бохемска рапсодия“ (2018) печели 4 награди „Оскар“ и е номиниран за най-добър филм²⁸. В същата най-престижна категория на съревнованието участва и „Роди се звезда“ (2018). По традиция в годините, този сценарий бива номиниран в много дисциплини. В случая – 8. Получава една награда – за оригинална песен с автор Лейди Гага²⁹. Малко са годините, в които сред най-обсъжданите и най-оценени филми има три музикални филма (Измежду 8 номинирани за „Оскар“ филми на годината два са музикални. „Златен глобус“ – 10 номинирани, от които три музикални.). Това, което наблюдаваме, е своеобразен ренесанс в жанра и смятаме, че предстоят няколко интересни години в това отношение. През 2019 година продължава поредицата от нови мюзикъли, създадени с амбицията да завладеят света. Първият, който трябва да споменем, е биографичният филм за живота на Елтън Джон – „Рокетмен“ (2019) с режисьор Декстър Флетчър. Сценарият е написан от Лий Хол, а музиката е на Елтън Джон и Матю Маргесън. Вторият е също филм биография, посветен на Джуди Гарлънд. Режисьор е Рупърт Гуулд. Сценарист е Том Едж по пиесата на Питър Куилтър „Краят на дъгата“. Филмът се казва „Джуди“ (2019). Най-големият, а може би най-слабият им конкурент е филмът „Котки“ (2019), който излезе съвсем в края на годината. Той е направен по едноименния сценичен мюзикъл на Андрю Лойд Уебър и може да се каже, че изцяло отговаря на определението за филмов мюзикъл. Това е последната работа на режисьора Том Хупър, който след „Клетниците“ (2012) отново прави опит за филмова адаптация на музикално сценично произведение с оперна форма. Сценарист е отново Лий Хол (след „Рокетмен“ (2019)). Филмът се представя зле в боксофиса. Явно авторите са допуснали съществуването на сериозен проблем със CGI ефектите и той отблъсква не само публиката, но и критиката. Филмът не присъства в престижните класации и има опасност да премине по кината, без да върне вложеното в него. През 2020 г. се очаква една голяма премиера – „Уестсайдска история“ на режисьора Стивън Спилбърг и с пълно право можем да кажем, че най-доброто предстои.

²⁶ https://www.imdb.com/title/tt3783958/?ref_=nv_sr_srsrg_0

²⁷ https://www.imdb.com/title/tt5028340/?ref_=nv_sr_srsrg_3

²⁸ https://www.imdb.com/title/tt1727824/?ref_=nv_sr_srsrg_0

²⁹ https://www.imdb.com/title/tt1517451/?ref_=nv_sr_srsrg_0

2.3.3. Боливуд

Мюзикълът и музикалният филм не са част само от киноизкуството в западната културна традиция. Погледнато в световен мащаб най-големият производител на филми от този жанр е Индия. Това е страната с най-голям брой произведени филми на година. През 2017 г. са пуснати на екран 1986 филма³⁰ Докато на запад музикалните филми за големия екран са по-скоро изключение от правилото, то в Индия е точно обратното. Зрителската аудитория на индийските филми засега не обхваща само тази в Северна Америка, Европа и отчасти Австралия, Япония и Китай. Според Шям Бенегал, един от големите режисьори на Боливуд и на Индия, индийските филми най-добре маркират границите на англосаксонското и неанглосаксонското възприемане на феномена на киното.

Причини, поради които музикалният филм се утвърждава като традиционен жанр в Индия.

Съществува една основна причина, предопределяща формата на масовите индийски филми. Нейна е заслугата кинолентите в Индия задължително да съдържат в своята структура музика, песни и хореография. Това е културната традиция на **древния национален индийски театър**. Корените на този театър идват от втори век преди новата ера, откогато датират най-ранните драматургични източници на санскрит. В себе си той съдържа диалог, пантомима, музика, песни и танци. Работейки по формула, обхващаща целия спектър от сценични изкуства, артистите достигат до възможно най-широката аудитория и събират достатъчен приход, който гарантира възпроизводството на театралните постановки. Индийското общество е характерно със своя традиционализъм и консерватизъм, затова не е изненадващо, че когато в началото на XX век киното навлиза в живота на страната, творците възприемат за форма на своите търсения в сферата на седмото изкуство структура, близка до тази на традиционния индийски театър. Подобно схващане застъпва в книгата си „Киното на Индия“ и Ромил Соболев³¹. Първият звуков филм на Индия е „Алум Ара“ на режисьора Ардешир Ирани. Премиерата му е на 14.03.1931 в кинотеатър „Маджестик“ Бомбай, днешен Мумбай. Музиката е тази, която доизгражда и определя „старата“ нова форма на индийското кино и то добива устойчивия вид, на който сме свидетели вече 90 години. На първо място, процесите в киното са обусловени от настъпилния голям подем през 30-те години на XX век на националноосвободителното движение в Индия. На второ място времетраенето на болшинството от индийските филми се е установило между три и четири часа. На трето място, трябва да се отбележи традиционно консервативният характер на индийското общество. Неговият силно патриархален характер и кастовото му разделение влизат в сблъсък с идеите и нравите, които неминуемо се предават чрез филмите, отразяващи западното, главно американско и европейско, общество. Чуждото кино предизвиква особен тип реакция в масовия индийски зрител – едно крайно отхвърляне, което е характерно за изолирано, концентрирано в себе си и самодостатъчно общество, с древна история и комплекс, породен от външно завладяване. Музиката с нейния универсален, обединяващ език, позволява филмите да са гледаеми и достъпни за публиката дори и в многобройните разноезични райони на Индия. Този факт е още една причина, макар и косвена, за утвърждаване на специфичния жанр на индийските музикални филми. Друга особеност на индийските филми, която съществува много близо до музиката и съответно намира допирни точки с нея, е драматургичният им жанр – мелодрама. Индийската мелодрама съдържа като че ли елементи от всички жанрове по малко. В нейната структура, изграждаща перипетиите на трудната, преследвана любов, се редуват комедия

³⁰ Film Federation of India, Indian Feature Films Certified During the Year 2017

³¹ Соболев, Ромил Павлович, Кино Индии Первое знакомство, 1977, с. 29

с трагедия или обратното, драма и накрая елементи на комедия. Щастливият край е задължителен. Така обрисуваната чисто индийска жанрова разновидност на мелодрамата създава впечатление за драматургични празноти и липса на ясно изразен конфликт, който да придвижва филмовото действие. Тук идва функцията на музиката. Тя създава преходите между отделните фрагменти и трудно свързващи се жанрово, части. Уплътнява емоционалния градус на епизодите и манипулира и моделира зрителския отговор. Музиката в този тип филми създава една паралелна реалност, чиято условност придава на разказа усещане за приказност и е в пряка връзка с митологичните символи. Би могло да се каже, че индийското изкуство и в частност киното в Индия обича и се стреми да борави с категории, а не с конкретни персонажи и истории.

„Масала“ филмът

Всичко казано дотук ни води до същността на традиционния, общодостъпен, касов индийски филм. Той има още едно наименование – „масала“ филми. Думата *масала* назовава смес от подправки. Наименованието е пряка аналогия със смесицата от жанрове, която представляват индийските музикални филми. Те са труднодостъпни до често предубеденото съзнание на западния човек, поради непознатата логика на музиката, поради различната условност на пластичното решение, на актьорската игра и на времевата компонента и в крайна сметка поради разминаването в представите ни за цялостния темпоритъм на екранното произведение. Но толкова години натрупан опит в боравенето с музиката, песента и танца като важни съставни части на визуалното произведение правят индийските филми задължителен обект за изследване, когато става дума за създаване на музикални екранни форми.

Индийската музика е индивидуално преживяване от страна на изпълнителя. Тя не е установена, нотирана и непроменлива като западната музика. Последната е доста по-колективна по своя характер на създаване. Обичайно е да има диригент и оркестър. Индийската музика следва техническите, импровизационни и интуитивни способности на изпълнителя. Тя е вокална по своя характер и в каноните ѝ влиза използването на ограничен брой музикални инструменти, които имитират човешкия глас. В началото филмовата музика е с бенгалски³² мотиви и влияние от театралния стил Навтанки³³. Срещат се и мотиви от Махаращра³⁴. По късно филмовата музика започва да заличава границите между класическата и популярната индийска музика. Създава се бомбайската филмова песен, която се опитва да универсализира музиката, да я направи достъпна до всички краища на Индия. За разлика от традиционната тя е по-висока тонално, по-бърза и по-добре организирана композиционно. Синтезира в себе си разнообразни стилове и форми: баджани³⁵, кавали³⁶, латиноамерикански и западни. Така се създава нов и съвсем отделен жанр – този на Боливуд. Песните в индийските филми са непосредствено свързани с **танца**. Боливудският танц е пряк наследник и обединител на традиционните танцови форми Бхарата Натям³⁷, Катак³⁸ и Бхангра³⁹. В някои от филмите се среща така наречения „Кабаретен танц“. Обикновено са го изпълнявали звезди от европейски

³² Бенгал – исторически и географски район от североизточната част на индийския субконтинент, на върха на бенгалския залив.

³³ Една от най-популярните форми на народен оперен театър в Южна Азия, особено в северна Индия

³⁴ Щат в Югозападна Индия

³⁵ Песни с религиозна тема или духовни идеи, по-специално сред индийските религии, на който и да е от езиците на индийския субконтинент.

³⁶ Форма на суфистко богослужебно пеене с произход от индийския субконтинент.

³⁷ Разновидност на класическия индийски танц от южна Индия, възроден през XX век.

³⁸ Една от осемте висши форми на индийския класически танц.

³⁹ Вид традиционен танц в Индия, произхождащ от района на Майха в Пенджаб.

произход (като Хелън (1938)). Има и трета разновидност на боливудския танц – този от филмите за куртизанки, които са оформили собствен жанр в киното на Индия.

Хронология на развитието на „масала“ филма

От гледна точка на структурирането на индустрията в развитието на Боливуд има два главни периода. Първият е „Ерата на студиата“. Началото му съвпада със създаването на филмовата индустрия в Индия и продължава до края на Втората световна война. Водещите филмови студиа от онова време са „New Theatres“ от Калкута, столицата на Британска Индия; „Bombay Talkies Limited“ на Девика Рани и Химаншу Рай от Бомбай, която се превръща в една от най-основните филмови къщи на бъдещия Боливуд; „Ranjit Movietone“ на Чандулал Шах също от Бомбай; „Prabhat film company“ от Пуна. Филмопроизводството е организирано по подобие на американската индустрия. Водещата роля е на продуцентите, които имат инициативата за създаването на филмите. Те осигуряват финансирането и сформират екипите. Звездната система е създадена и поддържана, но известните актьори, които привличат публиката, са на заплата в съответното студио и са ангажирани непосредствено в неговата продукция. В първите години от проходаването на кинематографа в Индия проектите са финансирани главно от собствени средства на филмовите компании, които са разполагали и с база за разпространение на продукцията си. Но с настъпване на финансовата криза от 30-те години на ХХ век някои от къщите банкрутират.

След края на Втората световна война и в годините на извоюване на независимостта на Индия в бранша навлизат много пари от сивия сектор на икономиката. Те се насочват директно към звездите, които, разбирайки, че могат да спечелят от един проект повече отколкото от заплата за цяла година, излизат на свободна практика. Така започва „Ерата на звездите“, която продължава и до днес. Инициативата за филмовите проекти преминава по-скоро в ръцете на режисьорите, но те не могат да намерят подходящо финансиране, ако не си осигурят подкрепата на голяма звезда. Друга особеност на индийското филмопроизводство е фамилия характер на бизнеса. Можем да отбележим семейство Капур, които вече около 90 години затварят филмовия процес почти изцяло в рамките на рода. Всичко започва с Притвирадх Капур, който дебютира в киното през 1928 г., минава през Радж Капур, негов син, превърнал се в най-голямата звезда, режисьор и сценарист в индийския кинематограф и продължава така шест поколения до наши дни.

„Масала“ филмът като жанр води своето начало от появата на звука в киното на Индия („Алум Ара“ (1931), но окончателното му оформяне и утвърждаване става в 70-те години на миналия век. От деветдесетте години на ХХ век и особено в изминалите години на ХХІ век жанрът навлиза във времето на глобализацията и въпреки центробежните сили на консервативното индийско общество, започва да се променя най-вече в посока на музикалната стилистика. В индийската филмова музика бавно навлизат мотиви и ритми от западната музика, променят се аранжирментите и оркестрацията. Все още местните автори запазват уникалната индийска мелодика и специфичния стил на изпълнение на песните. От друга страна, „масала“ филмът се отваря за теми, които не са само индийски. Жанрът се опитва да излезе извън границите на държавата и да пречупи световните теми през призмата на своите особености, което става засега колебливо и без особено радушен прием извън Индия. Ако направим преглед на заглавията на филми и имената на творците, работили по тях в киноиндустрията на Боливуд (която е само част от индийското кино) се открояват няколко: Голямата тройка актьори от 50-те години на ХХ век – Дилип Кумар, Радж Капур, Дев Ананд и неизменната звезда от 1973 г. до наши дни – Амиабх Бачан; актрисите Девика Рани, Наргис, Нур Джейхан; режисьорите Мехбуб Хан, Бимал Рой, Рамеш Сипи, Манмохан

Десаи, Шиям Бенегал; композиторските екипи Лакшми – Пярелал, Калянджи – Ананджи, музикалните режисьори Раул Дев Бурман, Алах Ракха Рахман.

Индийският музикален филм продължава да се развива и да печели все повече привърженици, а мащабната боливудска индустрия освен зрелищни и очарователни филми създава цяла плеяда от професионалисти, най-вече режисьори, които притежават великолепни умения да вплитат музиката в изображението и да създават прекрасни екранни музикални произведения, от които можем да почерпим вдъхновение и да се научим на майсторство.

2.3.4. Музикален клип

В наше време, когато еволюцията на аудиовизуалните произведения е ускорила неимоверно своя ход, най-разпространената музикална екранна форма е музикалният клип. Бурното развитие на технологиите в последните петдесет години, промени мястото на пребиваване на клиповете – от големия към малкия екран, а в последните 20 години и към още по-малкия, персонален екран, към личния смартфон. Изразът „слушане на музика“ се променя към „гледане на музика“.

Музикалният клип е кратка екранна форма - обикновено около 3 – 5 минутна, която свързва музикално изпълнение с определено видео. Клипът има самостоятелност, цялостност, завършеност и зависи изцяло от музиката, която е основание и повод за съдържанието, формата и времетраенето на изображението. Музикалният клип може да бъде направен по песен или по инструментална музика. Съществуването на текст не променя по същество технологията за създаването на клип. Той може да бъде отправна точка за разказа във видеото, но липсата му не означава, че фантазията на режисьора не може да я компенсира. Певческият текст би могъл да бъде просто още един важен пласт от информационното поле на аудиовизуалното произведение.

Музикалният клип започва своята история едва ли не още преди създаването на киномашина и киното, като забавление и изкуство. Началото му може да се забележи в американските илюстрирани песни, които са представлявали музикални изпълнения, по време на които са прожектирани отделни изображения рисувани върху стъклени плаки. С появата на звуковото кино, в края на 20-те години на XX век се създават рисувани филми като илюстрация на дадена песен. Наричали ги **screen songs**.

По-късно, през 40-те години на XX век в Съединените щати започват да се правят 3-минутни филми наричани **soundies**, специално за изобретените аудио видео автомати **Ranogram**. През 50-те подобни автомати започват да се произвеждат и в Европа: **Scoritone** във Франция и **Cinebox** в Италия.⁴⁰ През 60 години на XX век за целите на телевизията започват да се появяват специално заснети кратки филмови форми, които не представляват просто регистрация на изпълнението, а миниатюри, които носят белезите на постановъчна работа и допълнителна обработка на изображението. Според Александър Чернишов⁴¹ „музикалният клип“ се оформя като отделен вид аудиовизуално произведение, което съществува самостоятелно, отделно от телевизионното предаване и рекламата, със собствени отличителни характеристики, собствена еволюция и характерни изразни средства едва през втората половина на 70-те години на XX век. А първите образци на този жанр са създадени за групата „Queen“. Заглавието на песента, която поставя началото на истинския нов вид музикално екранно произведение е „Бохемска рапсодия“. Това се случва през 1975 година и режисьор на клипа е Брус Говърс, а оператор е Бари Дод. Музикалните изпълнители разбират, че телевизията е медията, която най-лесно и бързо прави от тях звезди и за целта трябва да разполагат с

⁴⁰ Austerlitz S. Money for Nothing: a History of the Music Video from the Beatles to the White Stripes. N. Y.; L.: Continuum International Publishing Group, 2007. 250 p.

⁴¹ Чернишов, Александър, Секрети песенного видео, ЭНЖ „Медиамузыка“ №3, 2014 http://mediamusicaljournal.com/Issues/3_3.html#Works_cited

клипове. От тук нататък всеки бъдещ хит задължително се превръща в музикален „филм“. През лятото на 1981 година стартира двадесет и четири часовата програма на телевизията MTV (първият излъчен клип е на „The Buggles“ с многозначителното заглавие “Video killed the radio star” (1979)) и това е повратен момент в развитието на музикалния и телевизионен бизнес, както и на музикалния клип, като жанр. Търсенето на клипове се увеличава многократно, както и тяхното производство. От 80-те години на ХХ век до наши дни историята на музикалния клип, подобно на киното, е история на развитието на технологиите. Аналоговата техника постепенно е заменена от цифровата. Персоналните компютри стават все по-достъпни и мощни. Дигиталните методи за видеообработка и специални ефекти дават съвсем нови възможности за манипулиране на изображението. Камерите стават все по-малки и леки, а видеото което записват все по-качествено и с по-голяма резолюция.

3. ВТОРА ГЛАВА

АНАЛИТИЧНО ИЗСЛЕДВАНЕ НА МУЗИКАЛНОТО АУДИОВИЗУАЛНО ПРОИЗВЕДЕНИЕ

3.1. ПЪРВИ РАЗДЕЛ

Втората глава представлява основата на изследването на екранните музикални форми. В нея е осъществен съдържателния анализ на избраните музикални аудиовизуални произведения. Изброени са критериите за подбор, могат да бъдат проследени анализите и направените изводи относно особеностите на режисурата в екранните музикални форми.

КРИТЕРИИ ЗА ПОДБОР НА ФИЛМОВИ ПРОИЗВЕДЕНИЯ ЗА СЪДЪРЖАТЕЛЕН АНАЛИЗ.

За целта на изследването са избрани няколко филма, които са пример за най-сложната и комплексна форма на музикалното екранно изкуство. Въз основа на тяхното подлагане на задълбочен съдържателен анализ ще бъдат описани и систематизирани изразните средства и някои присъщи на музикалните филми, работещи похвати, използвани от режисьорите, чрез които са постигнати високи художествени резултати. Ще бъдат изведени и препоръчани модели за работа над този вид филми. Подборът на филмите се извършва максимално обективно като се придържахме към следните критерии:

- интереса на аудиторията към даденото произведение.
 - зрителски успех (статистика: касов сбор, брой зрители.)
 - добра оценка на специализираната критика
- неговата безспорна актуалност въпреки времевата дистанция от създаването му.
 - дълготрайност на разпространението на филма.
 - признание от страна на зрители и специалисти за качествата и въздействието на музикалното филмово произведение, чрез които то може да се определи като класическо.
- фактът, че е ярък пример за дадено изразно средство или метод на работа на определен режисьор.

Филми за анализ:

1. „Аз пея под дъжда“ (1952), Стенли Донън, Джийн Кели
2. „Ах, този джаз“ (1979), Боб Фос

3. „Ла ла Ленд“ (2016), Дамиен Шазел
4. „Лагаан: Имало едно време в Индия“ (2001), Ашутош Говарикер

СПЕЦИФИКА НА САМОТО ИЗСЛЕДВАНЕ

Изследването, което по своята същност представлява съдържателен анализ е насочено към проучване на взаимовръзката между литературната и музикалната драматургия, действията анализ на либретото от една страна и от друга - режисьорските решения относно филмовите изразни средства. Тези решения включват:

4. Драматургична структура
5. Музикална драматургия, стил и развитие
6. Хореография и екранно действие
7. Актьорско присъствие
8. Изображение и пластично решение
9. Измерения на темпоритъма

Изследването има за цел откриване на взаимовръзките и общовалидни, повтарящи се режисьорски похвати, които създават и изграждат убедителната филмова реалност, която впечатлява, вълнува и води до истинско пълноценно преживяване на художествения резултат.

3.2. ВТОРИ РАЗДЕЛ

СЪДЪРЖАТЕЛЕН АНАЛИЗ НА ПРЕДСТАВИТЕЛНИТЕ ФИЛМИ

„Аз пея под дъжда“ (1952)

„Аз пея под дъжда“ (1952) е може би най-известният американски филмов мюзикъл. Режисьорите Стенли Донан и Джин Кели не получават никакви отличия за този филм в своето време, но за тях остава огромното признание за работата им, което продължава и до наши дни.

1. Драматургия и сценарий

Основната трудност при композирането на текста е била да се съвместят и обединят в единно цяло песните, всички написани от композитора Насио Хърб Браун и текстописеца Артър Фрид, но по различно време и с различна цел. Обединението на песните е направено посредством двете основни теми втъкани в разказа – темата за любовта и темата за творчеството. Филмът може да се определи жанрово като романтична комедия. Основен драматургичен похват е **контрапунктът**. На множество места в историята текстът се противопоставя на екранното действие или съществува контраст между ситуация и вътрешно преживяване на персонажите. Втората характерна черта на драматургията е **лакониността** – лаконични епизоди, лаконични диалози, лаконични преходи. Лаконични са и текстът и действието спрямо него. В диалога са използвани къси, действени изречения, които правят словото активно, ритмично и бързо.

2. Музика

При този сбор от самостоятелни песни, музикалната партитура на филма на пръв поглед изглежда пъстра и нехомогенна. Но всъщност те са подчинени на общ стил и са подредени в стройна структура, която има своята логика и неотклонно води към естествена кулминация и точен финал. Музикалната драматургия на „Аз пея под дъжда“ (1952) има две основни направления на развитие (спрямо развитието на сюжета и разказа). **Първото е чисто ритмично - темпово**. Второто основно направление в развитието на музикалната драматургия е **усложняването на музикалната фактура и разработките на основните теми**. Това е по-осезаемо при еволюцията на стила към по-

класически около кулминацията и финала. Пример за това е „Бродуейска мелодия“, в която джаз елементите са повече (можем да говорим за „квазиджаз“, близостта с джаза е по-скоро в ритъма и хармонията), както и промяната на звученето към наподобяващо класическата балетна музика.

3. Хореография

В „Аз пея под дъжда“ (1952) **хореографският текст е изравнен по интензивност на въздействието с музиката и словото**. Хореографията е превърната в елемент на диалога в най-широкия смисъл. Типичен пример за това е изпълнението на „Moses supposes“. Текстът открива сцената – Дан Локууд прави говорни упражнения и се справя добре. Неговият приятел се включва в диалога. Думите, подредени в правоговорно упражнение, оформят ритъм, ритъмът поражда музика, музиката и ритъмът увличат персонажите в танц. Танцът „говори“ виртуозно, така както персонажите се справят с говорните упражнения. Погледната от друга перспектива, танцувалната сцена е акт на потапяне в игра, в най-общия смисъл на думата. Физическата игра, която е спомен от детството, е привлекателна. Зрелището, създадено от двама възрастни, които се отдават на играта, е трудно устоимо. А степента на отдаване е мерило за професионализма и нивото на развитие на творческите способности.

4. Актьорска игра

Режисьорът и актьорите са намерили онази **мярка в актьорската игра, която позволява безпроблемно преминаване на говора в пеене и на жеста в танц**. Експресивността е доста широко понятие и се нуждае от пояснение: първо, що се отнася до пластиката на тялото, в действието няма нито един персонаж, който в някакъв момент се намира в покой и не е активен в мизансцена. Поведението е малко забързано и рязко, почти наподобява повишения каданс при прожекцията на стари филми. Походката и жестът са атлетични и енергични. Второ, диалогът се води в забързан ритъм, дори и в интимните епизоди. Търсено е уеднаквяването на ритмиката между говорния и певческия текст. Естественото, психологическо време за актьорска реакция е намалено и това прави диалога игрив и сръчен. Психологическите паузи са сведени до абсолютния минимум, а вътрешният конфликт и преживяване са изведени в музикалните епизоди. Ефектът от тази игрова конструкция представлява създаването на илюзията, че в певческите и в танцовите сцени поведението на актьорите е реалистично и напълно естествено.

5. Камера и пластично решение

По типично американски образец в говорните епизоди камерата е неосезаема, с естествени гледни точки и леко статична. По-голяма е динамиката вътре в кадъра, в мизансцена. Така преходът към динамиката на музикалните сцени става плавен и естествен. Последните сцени са заснети, доста по-разнообразно и с **по-нисък от обичайното ракурс**. Това е характерен ракурс за танцовите сцени в холивудския мюзикъл, а оттам и в другите национални кинематографии. Композициите са централно разположени, а снимачните планове са предимно общи до средни с много редки акцентни близки. Филмът „Аз пея под дъжда“ почти изцяло е заснет в интериор и павилион, което е странно при „слънчевото“ излъчване на филма. Изключение правят само каскадите от началото и една малка преходна сцена, в която главните герои се придвижват от един павилион до друг, като при това пак остават в условността на уличен декор в студиото. Неточно би било да наречем филмовата среда - театрална, въпреки известната бутафорност на декора. Именно тази бутафорност изгражда „реализма“ на драматургичната конструкция „филм във филма“, тя е част от ироничната среда на действието и съществен елемент от условността на музикалните епизоди, която работи в полза на техния ефект и съпреживяване от страна на публиката.

6. Режисьорска работа

Най-важната задача е изграждането, поддържането и установяването на цялостния темпоритъм на аудио-визуалното произведение. В случая на музикалния филм той в по-голяма степен се определя от ритъма на музиката и както при „Аз пея под дъжда“ епизодите с диалог са съобразени с него и се намират в унисон. Няма епизоди на успокоение след динамичен музикален номер. Общият ритъм е забързан, но не задъхан. Създава впечатление за устрем, но и за лекота, за празник и за свобода. Никъде в повествованието няма и намек за умора. Решенията се вземат изобретателно и с лекота. Това доказва, че темпоритъма на филмовия разказ се определя и чрез действияния анализ.

„Ах, този джаз!“ (1979)

„Ах, този джаз!“ (1979) има място в този кратък списък за анализ, защото се откроява от другите: първо, с това, че притежава новаторска форма за жанра; второ, защото въпреки авангардността си, успява да запази и усъвършенства в себе си установените конвенции на традиционния мюзикъл и трето, защото представлява ярък пример за еволюцията на жанра и преминаването му към все по-сложни форми. Той е парадоксален и провокативен до крайност, но някак успява да запази „добрия тон“ и въпреки трагичната развръзка ни впечатлява с чувство за хумор и ако не с оптимизъм, то поне с умиротворение. За него е характерно силното авторско присъствие в лицето на режисьора и хореографа Боб Фос. „В своето великолепно творение „Ах, този джаз“ Боб Фос намеква, че целият ни живот е едно великолепно творение, защото няма реалност извън въображението, което го сътворява, и ума, който го възприема. Животът е индивидуално преживяване, тъй като въображението поражда уникална реалност.“⁴² (Селцер, 1996; с.99) Това твърдение на Алвин Селцер представлява в своята същност сърцевината на солипсистичната философия за възприемане на света. Тя поставя на първо място индивидуалното въображение и изключва познанието на света извън личните възприятия. Селцер е прав дотолкова, доколкото Боб Фос поставя творчеството и фантазията на първо място и благодарение на тях, ни потапя в един уникален свят. Потапя ни в реалност, пълна с огледала и огледални повърхности, които като в калейдоскоп увеличават до безкрайност въображението, вложено в нея, както и дълбочината на личните преживявания на всеки един персонаж. Това, което може би е в противоречие със солипсистичната идея за филма, е фактът, че смисълът на целия този калейдоскоп в крайна сметка става ясен за болшинството от зрителите. Боб Фос го прави познаваем, достъпен и еднозначен и публиката достига до общо разбиране и общо съпреживяване на живота на един извънредно талантилив творец, вървящ стремглаво по пътя на саморазрушението.

1. Сценарий и драматургия

Драматургията на „Ах, този джаз!“ създава две паралелни реалности, които в хронологията на разказа се обединяват, за да прекъснат рязко на финала. Първата реалност е житейската – професионалният и личен живот на режисьора и хореографа Джо Гидиън. Втората реалност е въображаемата – неизвестното пространство на ангела на Смъртта – Анджелика, и това, на чиято сцена се разиграва последното шоу на артиста Джо Гидиън. Редуването на изображенията на двете реалности в двуизмерния монтажен ред, създава триизмерното, паралелно пространство на филмовия разказ. Той е сложно конструиран с непрекъснати преходи от едната реалност към другата. Парадоксално е взаимодействието на двата разказа, едновременно в конфликт, сякаш единият се бори да надделее над другия, и в същото време се допълват, както информационно, така и

⁴² Seltzer, Alvin, All That Jazz: Bob Fosse's Solipsistic Masterpiece, Literature/Film Quarterly, Salisbury University, vol. 24, № 1 (1996), pp. 99-104, https://www.jstor.org/stable/43796705?read-now=1&seq=1#page_scan_tab_contents

преследвайки единен емоционален градус. Това представлява и основния **контрапункт** в общия филмов разказ. **Лаконичността** е характерната черта на драматургията и режисьорската разработка, която създава перспективата и дълбочината на основния конфликт. Тя позволява той да бъде разгледан от различни ъгли, което ни връща към триизмерността на филмовия разказ на „Ах, този джаз!“ (1979). Факт е липсата на излишни епизоди и излишни дължини в монтажа, което говори за изключителен усет за **темпоритъма** на филма, за неговата продължителност и за съотношението на отделните му части. **Интертекстуалността** на „Ах, този джаз!“ (1979) започва още с втория кадър (детайл на око, към което посяга ръка, но вместо бръснач държи флакон с капки за очи) и завършва с цяла сцена (Bye bye love), която има изключително близко звучене и настроение с предпоследната сцена на „Исус Христос Суперзвезда“ (1973) (Superstar). Едва ли всички препратки към известни филми от историята на киното, превърнали се по един или друг начин в културен феномен, са направени напълно съзнателно, но съществуването им е знак за дълбочината в познанията на авторите в областта на филмовия музикален жанр. И лаконичността, и контрапунктът, и интертекстуалността имат пряко отношение за създаване на ироничното звучене на филма в тази доза, която е здравословна за положителното възприемане на идеите на авторите и за създаването на това отношение към безусловно тежката тема на драматургията, което бихме могли да наречем – празнуване на смъртта.

2. Музика

Ироничният контекст се подсилва и от музикалната драматургия. Тя е една от най-разнообразните в стилистично отношение сред представителите на филмовия музикъл. Музикалната форма е доста свободна и кореспондира на изобразителната структура на филма. Характерни са честата смяна на стил, темпо, резките преходи в музикалната динамика, външностилови орнаменти и акценти. Трудно може да се говори за единна музикална рамка. Отделните музикални откъси се обединяват единствено от фантазията на режисьора, което Боб Фос прави великолепно и уеднаквява похватите на музиката, монтажа и хореографията. Той поддържа напрежението непрекъснато и не спира да изненадва зрителя с ярки акценти и лирични епизоди.

3. Хореография

Езикът, на който Боб Фос комуникира най-добре със зрителя, е езикът на танца. Той извирва от неговата същност на танцьор и хореограф. В „Ах, този джаз!“ (1979) почти няма епизод, в който да не се танцува. Поводите са много и винаги различни. Плод на изобретателността на режисьора, **танцът се появява органично и не идва, за да илюстрира, а да разшири диалога**. Танцът на Боб Фос се различава много от този на класическия музикъл от 50-те години на ХХ век. Той не е толкова акробатичен и жизнерадостен, но много по-изразителен, персонален, танц на крайности, както в амплитудата на движенията, така и в провокацията на жеста и позата на тялото. **Хореографският текст на Боб Фос обхваща всички части на тялото** и е бърз (в добрия смисъл на думата). Движенията изглеждат не толкова силови, колкото елегантни и се родят с класическия балет, по-плавни са и са по-видими. Атрактивността при него отстъпва на изразителността и еротиката.

4. Актьорска игра

Разглеждайки спецификата на актьорското присъствие в „Ах този джаз!“ (1979), трябва да отбележим безспорния успех на Боб Фос да го задържи в конвенциите на киното от края на ХХ век. Актьорската игра следва естествено променливата филмова реалност на „Ах, този джаз!“. Разликата между характера ѝ в житейската и въображаемата среда на филмовото действие остава само в диапазона на нюните. **Като цяло актьорското присъствие се отличава с органичност, реализъм и естественост на взаимоотношенията и диалога**. Боб Фос използва опита си от „Кабаре“ (1972),

където действието отново се развива в две отделни екранни пространства и актьорите отново играят по два различни начина. В „Кабаре“ актьорската игра достига много по-големи крайности. В музикалните изпълнения тя достига до гротеска. Иронията е слаба дума. Става въпрос за ярка пародия, сатира, изпълнена със сарказъм. Докато в „Ах, този джаз!“ фантазията при създаването на сценичната реалност е още по-мощна, но **актьорите имат нужда само от точната доза самоирония**. Определянето на тази доза е едно от най-големите постижения на Боб Фос.

5. Камера и пластично решение

Ако изображението на „Аз пея под дъжда“ (1952), особено в танцовите епизоди, е до голяма степен плоско, то в „Ах, този джаз!“ (1979) перспективата на пространството съществува във всеки кадър. И не става въпрос само за техника. Операторът Джузепе Ротуно и хореографът режисьор Боб Фос са уеднаквили мисленето си. Движението в кадъра и танците са заснети в цялата им дълбочина. Кадрите почти винаги разполагат с много добре разработен преден план. В „Ах, този джаз!“ (1979) ракурсът е необичайно освободен. Гледните точки са изключително разнообразни и обхващат всички вътрешнокадрови движения сякаш в обем, в повече от двете измерения на екрана. **Когато става дума за филмиране на хореография, само построяването на необходимия пространствен обем в кадъра може да разкрие цялото изящество и динамика на танца**. Филмовото пространство, в което се развива действието може да се обобщи с една дума – сцена. Сцената и нейните атрибути са изобразени в целия им релеф и многообразие.

„Ла ла ленд“ (2016)

„Ла ла ленд“ (2016) попада в малката група филми за анализ, без да има авторитета на „Аз пея под дъжда“ (1952) и „Ах, този джаз“ (1979). Това донякъде се дължи и на факта, че не е минал още през проверката на времето. „Ла ла ленд“ (2016) е тук, защото е много симптоматичен за развитието на съвременния мюзикъл, този от ХХІ век.

1. Драматургия и сценарий

Дейвид Еделщайн пише по повод на „Ла ла ленд“ (2016) и неговия режисьор: „В един епизод Себастиан слуша записа на джаз-пианист, докато е седнал на собственото си пиано. Той слуша фраза, спира записа и го възпроизвежда. След това прави всичко отново. Той имитира робски, но за да влезе в главата на артист, когото обича. Същото е направил и Дамиен Шазел с „Шербургските чадъри“ (1964), „Роди се звезда“ (1976) и „Аз пея под дъжда“ (1952). Той е научил техния език, намерил е тяхната искра и е направил формата им триумфално своя.“⁴³. Ако има обвинения в липса на оригиналност, то този недостатък се ограничава само до ползването на някои формални модели, които са присъщи на голям брой представителни филми от музикалния жанр. Структурата на разказа на режисьора Дамиен Шазел е сравнително проста. Историите на Мия и Себастиан са разказани паралелно в началото на филма. След поредица от случайни срещи двамата се събират и разказът потича хронологично. Към финала историите отново са паралелни, за да се обединят в един въображаем неизживян разказ на тяхното настояще в миналото и отново да се разделят, като всеки поеме в своя собствена посока. Драматургичния обрат във финала е единствената изненада в историята и в нейната конструкция, но тя е напълно достатъчна, защото е ярка и предизвиква силни противоречиви чувства в зрителите. Конструкцията на филма е проста, но в същото време е изключително ефективна, и много добре изработена (заснета и монтирана). „Ла ла ленд“ (2016) може да се разглежда като приказка с реалистичен край. Приказките

⁴³ Edelstein, David, La la Land Salutes, and Updates, the Hollywood Musical, New York Magazine, 28.11.2016, <https://www.vulture.com/2016/12/movie-review-la-la-land.htm>

боравят с категории. В този смисъл сбитото представяне на основните персонажи: само като актриса и пианист, е част от **необходимата лаконичност на мюзикълната драматургия**. По този начин Шазел ограничава нуждата от информационни епизоди и диалог и отваря пространство за музикалната територия, която чрез своята отделна драматургия допълва портретите на персонажите.

1. Музика

Музикалната партитура на „Ла ла ленд“ (2016) е изградена старателно, единна стилово и целенасочено развиваща се към кулминацията на филма. Ритмичната структура и мелодиката съответстват на музикалните стилове от началото на XXI век, макар с част от елементите си и определена орнаментика да създават илюзията, че се пренасяме назад във времето на американския класически мюзикъл от 50-те и 60-те години на XX век.

Модерната структура на музикалната драматургия се основава на тематизма. Разгръщането на темите се осъществява по два начина. След като е заявена, **темата постепенно се освобождава** от първоначалното рамково, стилистично темпо и основна мелодика и се развива по принципите на джаза. Това означава – свободни вариации, използване на определени тонове и кратки мотиви, които да създадат у зрителя представа за търсения образ. Успоредно с това „освобождаване“ се извършва **усложняване на оркестрацията и уплътняване на музикалната фактура**. Пример за това са различните разработки на основната тема на Мия и Себастиан, чийто валс непрекъснато променя темпото си и от камерното звучене преминава към мащабността на голям симфоничен оркестър. В „Ла ла ленд“ (2016) съществува известно разминаване на естествената кулминация на филма и музикалната кулминация. Това **отместване** създава у зрителя усещане за незавършеност и очакване на следващо развитие, което задържа вниманието към епилога. Едновременно с това го уплътнява смислово и емоционално.

2. Хореография

Хореографията е най-слабият художествен елемент от създаването на „Ла ла ленд“ (2016). Този факт е показателен за това как пренебрегването му в музикалния жанр, може да понижи значително крайния художествен ефект от екранната музикална форма. Само можем да си представим какво би било нивото и въздействието на „Ла ла ленд“ (2016), ако хореографията не беше просто мизансцен, а пълноценно средство за общуване на персонажите.

3. Актьорско присъствие

Актьорската игра е фина, органична и носи, необичайно висока за мюзикъл, доза психологическа драма. Ема Стоун и Райън Гослинг изпълняват ролите си детайлно, релефно и въздействащо. Пеенето в кадър, за разлика от другите филмови мюзикъли е изведено от публичната среда. Превърнато е в дълбоко личен акт. Дори квартетът на момичетата се изпълнява през нощта по празната улица. **Притъмняването на кадъра концентрира филмовото действие в личното пространство на персонажа и пеенето става израз на вътрешния конфликт**. Достига се до известна психологическа дълбочина въпреки разсейващия акт на вокализирането.

4. Камера и пластично решение

Заснемането на „Ла ла ленд“ (2016) е осъществено по начин, който най-много да доближи визията на филма до тази на мюзикълите от златната епоха на жанра. Широкоекранното изображение благоприятства панорамите и използването на декора в разказа. Придава мащаб на историята, което от една страна, е добре за камерната драматургия на „Ла ла ленд“ (2016), но от друга, е малко несъответстващо на желанието за по-психологическо вглеждане в екранното действие. У нас остава впечатлението за недокрай използвания формат. Централно композираните кадри оставят полета от двата края, което е необичайно и не съвсем адекватно на размера на изображението. Камерата

е много подвижна. Голяма част от музикалните епизоди са снимани, така че да оставят впечатлението за един дълъг кадър. Камерата виртуозно кръжи около своя обект и създава усещането за лекота и „приказност“.

5. Режиcура

С „Ла ла ленд“ (2016) Дамиен Шазел затвърждава впечатлението, което вече е създал за себе си като за режисьор със сериозни умения на разказвач на музикални филми. Действеният анализ на драматургията е направен много точно, а актьорите са водени в работата си уверено и стабилно. Дамиен Шазел е изградил **точен, работещ темпоритъм, който движи разказа равномерно и целенасочено, без излишни паузи и обстоятелственост**. Филмът има аскетична информационна рамка, с ясен основен конфликт и ненаатрапчиви обертони на поддържащите персонажи.

„Лагаан: Имало едно време в Индия“ (2001)

Дейвид Кер пише в „The New York Times“: „Лагаан“ (2001) е определен като първия „кросоувър“ боливудски хит...“⁴⁴. Филмът преминава със сравнително добър успех по кината в Америка, като се има предвид консерватизма на филмовия пазар там. В същото време завоюва огромен успех в Индия. „Лагаан“ е третият индийски филм (без да броим „Беднякът милионер“ (2008), който е предимно английска и американска продукция и печели наградите си в съвсем други категории) достигнал до номинациите за наградата „Оскар“ в категорията за чуждоезичен филм, след „Mother India“ (1957) на режисьора Мехбуб Хан и „Salaam Bombay!“ (1988) на Мира Наир. От тази тройка, която е успяла да прескочи границите не само на Индия, но и на Западна Европа и Северна Америка, „Лагаан“ (2001) е най-типичният представител на киното на Боливуд. Режисьор и сценарист е Ашутос Говарикер, а оператор Анил Мехта.

1. Драматургия и сценарий

Ашутос Говарикер разказва един спортен филм, който прилича много на класическия западен такъв: има залог, събиране на екип, тренировка и мач. Поставен в исторически контекст, решаващият мач придобива метафоричното значение на националистична борба чрез ненасилие, което е от особено значение за вътрешната публика. Тази битка е оцветена с два любовни триъгълника, които имат за център протагониста на филма и които създават драматургичен конфликт и обрати, поддържащи напрежението в екранното действие. Това е „масала“ жанрът в най-чистия му вид. Погледнато от малко по-различен ъгъл той прилича на приказка за възрастни, с което много наподобява една от разновидностите на американския филмов мюзикъл⁴⁵. Кер сполучливо отбелязва: „Подобно на много от класическите холивудски мюзикъли, „Лагаан“ е утопична фантазия за идеална общност, събрана в буквална и фигуративна хармония.“⁴⁶. „Лагаан“ (2001) не е музикална комедия, по-точно би било да кажем, че е музикална спортна драма. Комичният ефект е търсен само във вътрешните взаимоотношения на групата на Бхуван, и то не толкова ситуационно, колкото по линия на характеристика на персонажите. Най-силната страна на драматургията на „Лагаан“ е **последователността** – в развитието на основния конфликт, на мотивацията на персонажите, на разказа относно мача по крикет. Въпреки общата дължина на филма, спокойно може да се говори за **лакониčnost** в отделните епизоди. Те са разработени прецизно, така че да няма повторения нито образни, нито текстови.

⁴⁴ Kehr, David, Film Review; The Cricketing of an Indian Village, The New York Times, 08.05.2002

⁴⁵ Altman, Rick, The American Film Musical, Indiana University Press, Bloomington&Indianapolis, 1987

⁴⁶ Kehr, David, Film Review; The Cricketing of an Indian Village, The New York Times, 08.05.2002

2. Музика

Песните са само шест на брой, но всяка една от тях е с времетраене около шест минути, което е около два пъти по-голямо от обичайния стандарт. Музикалната драматургия не е изградена на принципа на тематизма спрямо героите. Обичайно е основните персонажи да имат собствена музикална тема, която бива разработена в развитието на разказа. При „Лагаан“ музикалната партитура е изградена от песни, които се повтарят в различни моменти на екранното действие и служат като тема на определена емоция. Песните в „Лагаан“ (2001) поддържат надеждата и положителното настроение във филмовия разказ, който без тях би бил крайно драматичен и напрегнат. Музиката балансира емоционалния патос на битката, която се води между селяните и англичаните, изискващи двойния данък (лагаан). Тя служи за своеобразен контрапункт на диалога.

3. Хореография

Ключовата дума за хореографията на „Лагаан“ е *масова*. Има само една песен - „O Rey Chhori“, върху която почти няма танц или той представлява много стилизирано движение на актьорите. Всички останали музикални откъси са изпълнени с хореография. Индийският танц в своите корени се родее с пантомимата и заедно с атрактивните движения на тялото е много изразителен и в лицето на актьора. Съединен с пеенето, той се превръща в нещо много по-различно от танца, с който сме свикнали в Европа и Америка. Движенията са по-къси и бързи, постановката на ръцете и краката са съвсем различни от европейския балет, дори и модерен. Хореографският текст е доста обяснителен - в много от случаите движенията са стилизирани и знакови и означават определени действия или персонажи. Посредством тези „кодови“ движения могат да се разказват сложни истории.

4. Актьорска игра

В „Лагаан“ (2001) актьорската игра има малко по-голяма и по-ярка амплитуда на изразните средства, за разлика от чистата драма на „Господар“ (2018). Интонирането е пагубно за психологически вярната актьорска игра, но в „Лагаан“ изпълнителите използват малко по-изявена интонация като подготовка за запяването. Жестът е малко по-широк, по-краен, за да е по-плавен преходът към танца. Диалогът е стегнат, ритмичен, без психологически паузи, защото предполага и следва темпото и метрума на музиката. Водещите актьори притежават невероятна вътрешна динамика, която им позволява да проведат всички свои задачи в съгъстения ритъм на епизодите. Това ограничаване на актьорските реакции във времето налага различна от обичайното активност, която, изразена чрез слово и жест, като резултат представлява този леко приповдигнат стил на игра в масала филма, а и смело можем да кажем във всеки музикален филм.

5. Камера и пластично решение

За операторското майсторство Дейв Кер казва: „Широкоформатното изображение заснето от Анил Мехта, под ръководството на Ашутос Говарикер, е в земни тонове, гъсто населено и пространствено сложно. То дава на филма визуална сигурност, която е достатъчно рядка, в което и да е национално кино.“⁴⁷. Като се съгласим с това твърдение, трябва да допълним, че изображението е много динамично, постигнато чрез точно и ярко движение на камерата, както и с много действен мизансцен. Характерна особеност на визията, преди всичко в музикалните епизоди, са дългите кадри, които следят хореографията и масовия мизансцен и са част от детайлния вътрешнокадров монтаж. Не се забелязва специално предпочитание към определен ефектен ракурс, но кадрите са балансирани и прецизно композирани, с впечатляваща дълбочина и многоплановост.

⁴⁷ Kehr, David, Film Review; The Cricketing of an Indian Village, The New York Times, 08.05.2002

6. Режикура

Ашутос Говарикер е усетил и пресъздал точно формата на този многолик филм „Лагаан“ (2001), като сценарист и най-вече като режисьор. Историята е разказана стройно, **без излишни режисьорски инвенции** и нефункционални паузи. „Лагаан“, както и повечето музикални екранни форми, има екстровеитен тип драматургия и словесна, и музикална, и хореографска. Поради тази причина режисьорът е направил така, че персонажите да са активни, мизансценът да е много динамичен, камерата подвижна и като цяло филмът да бъде максимално близо до усещането за надпревара, за състезание и за двубой, който е съдбоносен. Режисьорът е вмъкнал музикалните епизоди в последователността на разказа⁴⁸. Те нямат коментарен характер (което е обичайно за Боливуд), а наративен и придвижват действието, което е още един от аспектите на динамичния филм, постигнат от Ашутос Говарикер. Условността на музикалните епизоди в индийските боливудски филми е значително по-крайна от тази в американската и европейската традиция. Ако Боб Фос изобретява всякакви драматургични ходове, за да обоснове тази условност, то индийските режисьори не изпитват нужда да обясняват каквото и да било относно появата на песните и танците. Те не се притесняват от липсата на реализъм, докато изграждат акцентите на филма или когато е необходимо да се подчертаят чувствата на персонажите. Говарикер е посторил **строга логика и явна причинно-следствена връзка** в прехода към музикалния епизод. За режисьора е постижение и **балансираната актьорска игра**. През цялото времетраене на филма тя се движи по ръба между реализма и преиграването, но при това остава достоверна и органична. Впечатляващ е фактът, че европейските актьори играят в същия ключ като индийските си колеги и не се усеща никакъв конфликт на екрана, само неминуемите културни различия.

3.3. ТРЕТИ РАЗДЕЛ

ИЗВОДИ

Това което наистина отличава режисурата на екранни музикални форми от създаването на други аудио-визуални произведения е **боравенето с певчески и хореографски текст**. Същественото за този вид режисура е, че музиката и танцът трябва да влязат в симбиоза с драматургичния текст и изображението на филма.

Анализите, които направихме са на пълнометражни филмови мюзикъли – най-голямата и сложна музикална форма. Уверено можем да твърдим, че изводите, които правим, в своя обобщен вид, са валидни и за телевизионните представители на жанра, и за музикалните клипове. Разбира се, всеки от поджанровете има свои отделни специфики, но задачата ни е да намерим общия знаменател на особеностите на музикалната филмова режисура и да набележим онези нейни аспекти, които я правят уникална и които ако бъдат усвоени и разработени правилно, водят до успешно реализиране на музикалните екранни проекти.

Всичко в режисурата започва от сценария. Драматургията е в основата на всички решения на режисьора относно създаването на бъдещото аудио-визуално произведение. Според нея се изгражда действияния анализ. Тя задава общия темпоритъм на филма, определя вида и характера на изображението. Върху нейното съдържание и анализ се създават **визуалния, словесния и звуковия информационен поток** на филма, а в музикалния жанр и на **музикалния и хореографския** поток. Едно от основните изисквания към драматургията на музикалната форма е тя да се характеризира с непоклатима **последователност**. Независимо от това как сюжетът се отнася към

⁴⁸ Pursun, Sarah, Lagaan, Once upon a time in India, Cinema du mond: Aproches methodologiques, Le cinema e l'Histoire, https://www.academia.edu/24876275/Lagaan_Once_upon_a_time_in_India

фабулата, причинно-следствените връзки между епизодите трябва да са ясни и добре проследими. Пряко свързана с последователността и с причинно-следствените връзки е **условността** на екранното пространство и действие. В музикалните епизоди, особено в певческите и хореографските, неминуемо съществува известна условност. Някои автори решават проблема с условността, като ситуират персонажите в място на действие, на което музикалното изпълнение е присъщо. От този род филми са така наречените „backstage“ мюзикъли („42-ра улица“ (1933), „Кабаре“ (1972), „Роди се звезда“ (2018)). Други създават въображаемо пространство или свят, в който се развива действието и където нереалистичното поведение на персонажите не кофликува с възприятията на зрителя („Магьосникът от Оз“ (1939), „Вдън горите“ (2014), всеки един анимационен мюзикъл). Създаването на екранната условност и на достоверността на актьорското поведение зависят изцяло от фантазията на режисьора. Друга характерна черта на драматургията на музикалната екранна форма е **контрапунктът**. Смесовото разминаване между картина и диалог, характер на музиката и характера на изображението и др., както и всякакъв род достоверни парадоксални реакции в актьорската игра са пример за контрапунктивен подход към драматургичния материал. Освен че създава конфликт, който движи действието, добре използвания контрапункт променя контекста на изображението, придава му по-дълбок смислов обем и в повечето случаи внася иронично и комично звучене на екранното действие. Всички добре построени музикални екранни форми са лаконични по своя характер. **Лаконичността** на изказа в изображението, словото и музиката е стил който е присъщ на музикалния филмов жанр. Режисьорите търсят краткия действителен диалог, който съобразявайки се с метриката на музикалната драматургия, възможно най-естествено да прелее в песен или танц. Лаконичността е особено валидна за музикалния клип. **Интертекстуалността**⁴⁹ (Кръстева, 1966) е признак за високо ниво на познаване и дълбоко разбиране на жанра и изкуството като цяло. Тя представлява процес на синтезиране на различни творчески опитности, от всички видове изкуства, по темата на драматургията на музикалния филм. **Драматургията на музиката** е следващият основополагащ компонент, който в комбинация с литературния сценарий, изгражда определящата база на филмовия разказ. Задължително е режисьорът да вникне в партитурата на филма, за да може да визуализира инвенциите на музиката, както и да разположи във времето и в изображението нейните акценти. В хода на действения анализ на сценария, диалогът и екранното действие трябва да се синхронизират с драматургията на музиката. Това включва определяне на частите на двата вида драматургия и целенасочено построяване на действието възходящо към естествената кулминация на филма. От наблюдението на голям брой музикални екранни форми можем да заключим, че не съществува еднозначна формула за синхронизиране на акцентите в картина, действие и музика. **Съществуват конгруентни варианти, контрапунктни или с отместване и разминаване между кулминационните моменти в различните драматургични последователности**. Още веднъж трябва да отбележим, че **контрапунктното сдвояване на филмовото действие и музиката** води до ироничен контраст⁵⁰ в по-широкия смисъл от примера на Болц (Болц, 2009), който е широко използван похват в комедията, а от там и в „музикалната комедия“, както е наименованието на мюзикъла на френски език. **Ироничен поглед** върху отделни елементи или на цялото екранно действие съществува във всички разгледани представителни филми. Според Роджър Фаулър „...иронията е изкуство на

⁴⁹ Виж в сборника: Kristeva, J. Σημειωτική. Recherches pour une sémanalyse. Paris, 1969

⁵⁰ Marilyn G. Boltz, Brittany Ebendorf and Benjamin Field, Audiovisual Interactions: The Impact of Visual Information on Music Perception and Memory, Haverford College, 2009, Music Perception Volume 27, Issue 1, pp. 43–59

индиректността и съпоставянето.⁵¹ Този нюанс на авторовото присъствие във филмовото произведение е съществена част от музикалните екранни форми и не бива никога да се забравя, макар сам по себе си да не представлява панацея за успех. След сценария и музикалната партитура режисьорът трябва да обърне погледа си към **хореографията**, необходима за изразителността на музикалните епизоди. Независимо какъв е музикалният стил и този на хореографията, тя се явява като продължение на актьорския жест. В идеалния вариант, който ние сега обсъждаме, хореографията в екранните музикални форми е част от диалога, която използва невербални изразни средства. Говорим за диалог в най-широкия смисъл на тази дума. В този смисъл **хореографията разширява информационното поле на диалога**, чрез езика на тялото. Ето защо нейното използване е важно условие за успеха на екранната музикална форма. Една от най-важните задачи на режисьора, заедно с оператора и екранният дизайнер, е да създаде вътре в кадъра необходимия **пространствен обем за хореографията**, за да може тя да се разгърне пълноценно и камерата да успее да фиксира най-атрактивните ѝ страни. Хореографските епизоди изискват **камерата или да смени множество гледни точки и ракурси, или да извърши сложно движение** с цел да бъде заснет изчерпателно танцът с целия му хореографски текст и рисунък. Дългият кадър може да бъде много ефектен при добър вътрешнокадров монтаж, но е възможно да се загуби част от динамиката на хореографията, поради илюзията за дължина, която се създава. От гледна точка на камерата танцът създава възможности и изисква композициите на кадъра да имат **дълбочина, многоплановост и перспектива**. Само така може да се възприеме най-пълно красотата на движението на човешкото тяло. Музикалният филмов жанр има специфични изисквания към актьорите и към работата на режисьора с тях. Синтетичния характер на музикалната екранна форма определя уменията, които актьорите трябва да притежават – музикалност, певчески способности, физическа пластика, танцова култура и актьорско майсторство. Както видяхме от анализите на филмите, които направихме наистина в по-голямата част от филмовите мюзикъли психологията на взаимоотношенията е заменена с „енергия“ за преследване на актьорските задачи. Режисьорът на екранната музикална форма може да постигне това, само ако изисква от актьорите да не правят „психологически“ реакции. **Обичайната актьорска работа се основава на схемата: чувам – осъзнавам – вземам решение - реагирам, но в случая на музикалния филм фазата „осъзнавам“ и „вземам решение“ са сведени до минимум.** Решенията се вземат мигновено. Психологически процес за тяхното вземане и доказване практически не съществува. Няма нужда от него, тъй като характеристиките на персонажите са типажни, категорични, изяснени още от самото начало и няма епизоди, в които постепенно да се разкриват определени черти от образите им. Актьорите имат само свръхзадача и действат със „страст“. Тази скорост на придвижване през филмовото действие се компенсира от музикалните епизоди, които добавят коментар и със своите повторения във фразите изясняват емоционалното състояние на персонажите, което е техен основен двигател. По този начин чистата емоция в поведението се хармонизира с чистата емоция на музиката и танца. Цялото филмово произведение става хомогенно от гледна точка на актьорското присъствие, а условността на актьорската игра в музикалните (песенни и хореографски) епизоди се изравнява с условността на епизодите с диалог. Изграждането на общия **темпоритъм** е може би най-важната задача на режисьора. Анализите показваха, че при музикалните екранни форми той до голяма степен се определя от музиката - нейният метрум и нейното темпо, които са константни и няма да се променят при създаването на филма. При музикалния клип всички останали компоненти са подчинени на музиката. При мюзикълите и другите

⁵¹ Фаулър, Роджър, Речник на съвременните литературни термини, Наука и Изкуство, София, 1993, с. 93

музикални филми темпоритъмът в партитурата варира спрямо развитието на музикалната драматургия и е важно да се намери онзи общ знаменател, който е най-характерен за цялото произведение. Обикновено това е песен или друг музикален откъс, който съвпада с темата на основните персонажи или е ситуиран във или около кулминацията на филма (както при „Аз пея под дъжда“ (1954) това е едноименната песен). **Изхождайки от темпоритъма на този музикален фрагмент ще се напасне и темпото на диалога и актьорската игра, чрез задачите определени от действия анализ на драматургията.** Ако общият темпоритъм съответства на енергията, която е заложена в драматургията, времетраенето на филма никога няма да бъде по-голямо или по-малко от необходимото, а историята ще бъде интересна и увлекателна.

Множеството информационни потоци, които изграждат разказа и си взаимодействат при воденето на темпоритъма са богатството на музикалните филмови жанрове. Правят ги разнообразни и затова особено привлекателни за публиката. Режисьорът на екранна музикална форма има не просто шанса да се срещне с толкова богат и впечатляващ материал от различни по вид изкуства, но и привилегията да се опита да създаде най-многослойното, най-синтетично и най-атрактивно филмово произведение.

4. ТРЕТА ГЛАВА

Въз основа на направените изводи относно спецификата на режисурата на екранните музикални форми, в Трета глава са начертани някои практически модели за работа във връзка с изграждането на темпоритъма на филма и заснемането на хореографските епизоди.

ПРАКТИЧЕСКИ АСПЕКТИ НА РЕЖИСУРАТА НА ЕКРАННИ МУЗИКАЛНИ ФОРМИ

КОНСТРУИРАНЕ НА ТЕМПОРИТЪМА

Аудиовизуалното произведение, като всеки друг вид синтетично изкуство, освен пространствено измерение, където се разполага изображението има и времево измерение, което е определящо относно екранното действие. Скоростта на действието, по подобие на музиката, се определя от **темпото**, а интензивността на самото действие представлява **ритъма** на филмовото произведение. Обединеното понятие **темпоритъм** представлява сложен комплекс от характеристики на екранното действие, който е определящ за достоверността на актьорската игра, за прегледността на сюжетните ходове, за естественото поставяне на акцентите в хода на историята и в крайна сметка за художественото въздействие на разказа.

Когато се опитваме да определим темпоритъма на музикалния филм можем да изхождаме от неговия „метрум“ или неговата музика. Тя ще ни даде първичния „шаблон“, по който да се развива темпото и ритъма на филмовото действие.

Когато говорим за темпоритъма не бива да забравяме и концепцията за съществуване в изкуството на три вида време: реално, концептуално и перцептуално⁵² (виж Зобов, Мостепаненко, 1974). Тъй като сме способни да дадем числово изражение на музикалното темпо, можем и да заключим, че то е част от реалното време. Но ритъмът от своя страна може да принадлежи само на концептуалното или перцептуалното време. Темпото в киното, макар и да няма числов израз е по-скоро обективно като характер, докато ритъмът е изцяло субективен и зависи както от възприятията на режисьора така

⁵² Зобов, Р.А., Мостепаненко, А.М., О типологии пространственно-временных отношений в сфере искусств, Ритм, пространство и время в литературе и искусстве, Л., 1974

и от тези на зрителя. Режисьорът на екранната музикална форма трябва да отчита този дуализъм на понятието темпоритъм, ако иска да владее способността да манипулира (в добрия смисъл на думата) възприятията на публиката.

Музикалната драматургия е най-константният определящ елемент на филма от гледна точка на темпоритъма. Тя има свое собствено, фиксирано темпо и изработен ритъм, който няма да се промени по време на снимачния период и този на постпродукцията. Фиксираните параметри, заложи от композитора и вижданията на режисьора са отправна точка за всички епизоди отнасящи се до наратива на филма.

Действеният анализ на драматургията е другият най-важен фактор за определяне на темпоритъма на екранната музикална форма. **Характеристиката на персонажите** също има непосредствено влияние върху времевото измерение на музикалния филм. Тя има отношение към свръхзадачата на персонажа, което пряко влияе на цялостния темпоритъм на филма, а отделно и към конкретните задачи във всеки един епизод, където се гради микротемпоритъма. В музикалните екранни форми определяща роля за темпото, ритъма и техния комплекс има и **хореографията**. Тя се явява пряко следствие от музикалната драматургия, характеристиката на персонажите и техните действени задачи. Танцът е част от и продължение на диалога и неговата разработка трябва да се разглежда като равнопоставен елемент от наратива на филма. **Поведението на камерата** и похватите за снимане са основни ритмообразуващи средства в киното. Начинът на създаване на изображението, редуването на статика и движение, промяна на ракурса, субективизиране и обективизиране на камерата създават визуалната страна на разказа, формират неговото темпо и подпомагат ритъма на екранното действие. Мизансценът и движението на камерата работят за динамиката на изображението и правят разказа по-интересен, а действието разгледано от максимален брой гледни точки.

В центъра на изображението е поставен **актьорът и неговото екранно присъствие**. Той е носител и изразител на действието. Неговото поведение, слово и вътрешно преживяване съставят онова движение, говор и паузи, които представляват ритъма на аудиовизуалното произведение. Режисьорът има за задача да води актьорите чрез адекватни действени задачи и да контролира темпото на тяхната игра. Да следи за верния ритъм, който създава вярно поведение в предложените обстоятелства. Елементът на аудиовизуалното произведение, което сме свикнали да свързваме непосредствено с идеята за темпоритъма е **монтажът**. Съществуват множество видове монтаж, с чиито похвати от заснетото изображение, обединено със звука и музикалната партитура се изработва окончателния филмов разказ. Монтажът е окончателното средство за изграждането на звукозримия образ и онова хомогенно и действено филмово произведение, което е предназначено да вълнува и вдъхновява публиката.

Конструирането на темпоритъма на екранните музикални форми е сложен процес включващ всички аспекти, които изброихме. Неговата постройка е може би най-важната задача на режисьора. Като разказвач, той трябва да владее принципите на разказа, неговата плавност и целеустременост, а също и да умее да поддържа напрежението, да изведе кулминацията и постави поантата в необходимия момент. Казано накратко, да владее изграждането на верния темпоритъм.

ХОРЕОГРАФИЯ НА КАМЕРАТА

Предмет на това кратко изследване ще бъде именно танцът и неговото взаимодействие с изразните средства на киното и пътищата, по които хореографията от изкуство за движение на човешкото тяло се превръща и в изкуство за движение на филмовата камера.

Хореографът използва пространството като елемент от разказа и отброява неговите размери не в *метричната система*, а в тази на *човешките чувства* (Терпис,

1946) и невербалната комуникация. Той има способността да изгражда поезия от движенията и да овещества безпътността на музиката и нейната абстрактност, да придава смисъл на ритмичните фигури, както и цел и значение на геометричните такива.

Има съществени различия в работата на хореографа над произведения за сцената и екрана. Основната разлика е в ракурса. В киното хореографът е относително свободен при създаване на композицията си, като се има предвид вариативния и по-свободен избор на гледна точка към танца. Но тази свобода е възможна единствено при работа в синхрон с режисьора и оператора на филма.

Можем да отбележим три неотменими елемента на танцовото изкуство и съответно на композицията. Това са хореографският текст, рисунъка на танца и ракурса на позата или движението.

Хореографският текст

Хореографският текст представлява съвкупността от стъпки, жестове, пози и движения, които изразяват творческата мисъл на автора и предават на зрителя информацията за фабулата, сюжета, вътрешните емоционални преживявания на персонажите и техните взаимоотношения. В музикалните екранни форми той се явява като допълнение на литературния и музикален драматургичен текст.

За да можем да заснедем пълноценно актьорския танц, сме принудени да се отдалечим от своя снимачен обект. Така може би ще загубим от изразителността на човешкия поглед, но в крайна сметка няма да загубим въздействието на актьорската игра, защото този поглед и преживяванията зад него се трансформират в танца, който избухва, за да овещести дори и най-слабото чувство. В музикалните филми танцовите епизоди обикновено са решени в общи до средни планове, което способства да уловим всеки нюанс на движение от страна на танцуващия актьор. Разбира се, танцът също има своите акценти и за да бъдат те фиксирани и изведени като такива в монтажния ред, е необходимо да се използват заснети детайли като част от жестовете или близки планове, като продължение и отзвучаване на вече прекъснатото движение.

Изборът на снимачен план се определя и от скоростта на движение на актьорите по време на танца. Тя напълно зависи от ритъма на музиката и не се поддава на промяна, за да може да се впише безпроблемно в близкия план, при положение, че е бърза. По този начин отново се налага камерата да се отдръпне от изпълнителя и избраните крупности да бъдат малко по-отворени.

Рисунъкът

Рисунъкът в хореографията представлява пространственото решение на танца. В композицията това означава в какви направления се развива танцуването спрямо отправната точка на зрителя или както е в киното - на камерата. Когато имаме множество танцьори, това са формациите и фигурите, които образуват като ансамбъл и тяхното придвижване и трансформиране в пространството. Най-общо казано всяка композиция в пространството, колкото и сложна да е тя, може да се сведе до поредността на множество прости фигури, които имат точен еквивалент в математиката. *Основните хореографски формации*, според Марк Терпис, са:

- *Кръг*
- *Четириъгълник*
- *Триъгълник*
- *Линия (редица, колона, верига)*⁵³

Кръгът напомня на жертвената окръжност. Точката концентрираща най-голямо напрежение е центърът на кръга. Гледната точка отгоре най-пълно обхваща кръга като такъв, може да фиксира пулсациите на диаметъра или на всички възможни комбинации

⁵³ Макс Терпис, „Хореографията“, 1946, 1996, „Музикални хоризонти“, бр. 6-7, с.64

на размяна на местата от страна на танцьорите. Поставянето на камерата в центъра на окръжността води до нейното субективизиране. Тя се превръща в действащо лице. Сякаш зрителите стават участници в танца. Това е силна позиция на камерата и способства както за улавянето на динамиката в кадъра (ляво-дясно или обратно), така и за улавянето на изразителността на човешките лица, обърнати към центъра. Когато камерата излезе в страни от кръга, той се разрушава, изчезва. В **четириъгълника** няма централно напрежение. То се е разпределило в четирите ъгъла на фигурата и по този начин е станало някак по-аморфно и разнопосочно. Когато четириъгълникът е оформен от четирима танцьори, те или гледат към центъра, или навън от него. Само така може да съществува фигурата. Четирите персонажа могат да разменят местата си и да си взаимодействат по най-различни начини, но винаги ще се запази важността на диагоналните взаимоотношения.

В този смисъл на очертаните точки на взаимоотношенията, камерата може да намери своето, може би най-естествено, място зад гърба на единия от актьорите и след това да опише класическа американска „осмица“, за да предаде в пълен размер диалога на срещуположните действащи лица. Общият план отстрани е труден, защото равнопоставеното фиксиране и на четирите ъгъла изисква или много голямо отдалечаване от фигурата, или известно „фалширане“, или отклонение от правилността на четириъгълника, което в контекста на ритъма на музиката, определящ количеството на движението, може да създаде известни проблеми. **Триъгълникът** е най-стабилната фигура. Той е най-разпространената малка единица в общата хореографска композиция. Когато танцьорите се обърнат навън, триъгълникът се разпада и всеки герой се връща към свободата и придобива собствен живот дори да остане на място. А ако всички се ориентират в една посока, съвпадаща с някой от ъглите, се образува така наречения „клин“ (Терпис, 1946), който е характерен с излъчването си на мощ, концентрация и агресия. Триъгълникът предполага най-голямо разнообразие от ефективни гледни точки, като се има предвид позицията на камерата извън фигурата. И при тази фигура крупността на кадъра се определя от широтата на жеста и скоростта на придвижване на актьорите. Но в крайна сметка при нея няма толкова пространствени ограничения, като при някои от предишните танцови формации. **Линията** от движещи се танцьори е удивително въздействаща особено когато унифицирането, мултиплицирането или развитието на група от движения и жестове е доведено до съвършенство.

Редицата се движи фронтално по оста (Терпис, 1946) и в това е силата ѝ – в нейната настъпателност и в това, че приближила се достатъчно, тя излиза извън обхвата на зрителното поле и създава илюзията за безкрайност. Но енергията ѝ се разпространява само по оста на камерата. Нейният профил е неизразителен. За **колоната** няма ограничения, всяка посока в пространството е възможна. Тя настъпва и мултиплицираното движение на първия, следва отново и отново. Тя е безкрайна и свободна. Нейната сила е в диагоналите. **Веригата** се образува, когато танцьорите се хванат за ръка (Терпис, 1946), така редицата или колоната се консолидират и вече няма отделни индивидуалности, а общ устрем и обща цел.

Ракурсът

При танца ракурсът обозначава посоката, към която ще се насочи хореографския текст, под какъв ъгъл зрителят ще види движението, позата, мимиката. В киното на мястото на зрителя поставяме камерата. Нейният ракурс ще ни даде развитието на перспективата, как сниманият обект ще се насложи върху задния план, как ще се съотнесе като големина в кадъра спрямо другите второстепенни обекти. Ракурсът е изразното средство на субективната камера, гледната точка на персонажите и на автора (режисьора).

Ниско разположена камера

Долната гледна точка би издължила на височина фигурите и би помогнала да се усили въздействието на хореографията, която цели да покаже стремлението на човешката фигура към издигане, буквално и метафорично.

Високо разположена камера

Горната гледна точка надхвърля хоризонта на танцуващите и е добър избор за разкриване рисунъка на танца и то не само при масова хореография. Но трябва да се вземе под внимание това, че колкото повече камерата се издига и се насочва вертикално, толкова повече изображението губи откъм перспектива.

Движение на камерата. Смяна на ракурса.

Хореографията се развива в музиката, което означава, че тя е продължение или просто част от музикалната драматургия. Акцентите в танца би трябвало да са в синхрон с музикалните. От друга страна, режисьорът и операторът могат да направят в същите моменти акценти и в картината.

Всеки режисьор, който се занимава със създаването на музикален филм, има на разположение повече от една координата при изграждане на общото въздействие и трябва да се стреми към всяка възможност то да се обогатява и усложнява, а за него този процес да става все по-осъзнат и методичен.

5. ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Екранните музикални форми съществуват като самостоятелен и пълноценен жанр на киноизкуството вече почти сто години. Те са доказали своята жизнеспособност и множество техни представители са заели своето място сред най-ценените и гледани творби на седмото изкуство.

Историческият преглед, който направихме показва ясно, че музикалният киножанр има своите моменти на възход и падение, но устоява на времето, развива се и се модернизира, въпреки голямата доза консерватизъм на музикалната структура, която носи. Релефно се очертаха флукуациите на зрителския интерес и причините за тях.

В процеса на изследването изведохме някои теоретични определения и класификации, които да ни помогнат в изучаването на екранните музикални форми. Намерихме формула, която ясно да ни покаже диференцирането на музикалния жанр от другите киножанрове. Това изследване беше необходимо с цел да се определят границите на жанра и да се концентрира нашето внимание върху специфичните особености на режисурата в екранните музикални форми.

Екранните музикални форми предоставят обширна територия за изследване и настоящата дисертация не би могла да покрие всички нейни области. Трудът се опитва да се концентрира върху своето ограничено поле и да постигне необходимата изчерпателност за осъществяване на основни си цели. Пред изучаването на музикалния жанр в аудиовизуалните произведения има още много предизвикателства и това с пълна сила важи за изследванията на български език. У нас все още се обръща малко внимание на тази област от киното и настоящата дисертация се надява да внесе своя скромнен опит в преодоляването на този недостатък.

БИБЛИОГРАФИЯ

1. Александров А., Власков Ст., Новачков Д., „В света на киното“, Народна просвета, София, 1983, Том 1
2. Александров А., Власков Ст., Новачков Д., „В света на киното“, Народна просвета, София, 1983, Том 2
3. Александров А., Власков Ст., Новачков Д., „В света на киното“, Народна просвета, София, 1983, Том 3
4. Абрашев, Георги, „Въпроси на хореографската теория“, Наука и изкуство, София, 1989
5. Андреева В.А., Музыка в синтетических видах искусства, Известия Вузов Северо-Кавказский Регион, Общественные науки, 2003, №2
6. Арановский, М.Г., Синтаксическая структура мелодии: Исследование, М.:Музыка, 1991, с. 58
7. Бочкарева О.В., Диалогическая природа художественного образа в детском музыкальном анимационном фильме, Ярославский педагогический вестник, 2014 - №4 – том II
8. Баранова С.Ю., Музыкальный текст: язык, знак, сигнал, символ, Омский государственный педагогический университет, 2016
9. Бъроуз, Джонатан, „Наръчник на хореографа“, Метеор, 2017
10. Верховин А.В., Гуменюк А.С., О средствах формального анализа структуры музыкальных текстов, Вестник Томского Государственного Университета, 2013, №3(24)
11. Виниченко А.А., Эндрю ЛЛойд Уеббер. Вариации на тему Паганини. Анализ музыкального сюжета, Philharmonica International Music Jurnal, 2019-3
12. Генчева, Галина, „Български игрални филми“ Том2/1948-1970, „д-р Петър Берон, София, 1988
13. Гладкова И.В., Социокультурные основания эстетики древней Индии, Конференц Зал, Дискурс – пи,
14. Живов, Дмитрий Сергеевич, Музыкальное действие в киномузике, Ракурсы массовой музыкальной культуры, ВГИК, Москва, 2016, с. 54
15. Звегинцева, Ирина Анатольевна, Киноизкуство Индии, М., 1986, с. 12
16. Зобов, Р.А., Мостапенко, А.М., О типологии пространственно-временных отношений в сфере искусств, Ритм, пространство и время в литературе и искусстве, Л., 1974
17. Искренова, Мила, „Радостта на тялото. Шест танцови измерения“, Black Flamingo Publishing, 2012
18. Кърджилев, Петър, „Български игрални филми“ Том 1/1915-1948, „д-р Петър Берон, София, 1987
19. Луканов, Петър, „Хореографска композиция и режисура“, Дефекто, София, 2012
20. Нефедова, Дарья Николаевна, Мифоепический символ в кинематографическом повествовании, вестник МГУКИ, 2016, 4(72), июль-август, с. 69-68
21. Новоселова, М. А., Специфика музыкальной образности в кинематографе, 2017
22. Одаджиев, Петър, Ролята на режисьора в трансформацията на музикъла от сцената към екрана, БАН, Институт за изследване на изкуствата, 2016, стр. 209
23. Пинтверене Н. В., М. Таривердиев. Фильм „Ольга Сергеевна“. Драматургическая организация музыкального материала, Санкт-Петербургская музыкальная школа им. А. Петрова, вестник, 2014, сер 15, вып 1
24. Соколев, Ромил Павлович, Кино Индии Первое знакомство, 1977, с. 29
25. Соколова Ю. И., Развитие кинематографа в Индии в 1950 -1970-гг.: Формирование основных жанров, Курский государственный университет, Электронный научный журнал, №2(46), 2018

26. Станиславски, К. (1950). Работа на актьора над себе си. Ч. II. София, 1982
27. Станиславски, К. (1976). Моят живот в изкуството. София.
28. Терпис, Марк, „Хореографията“, 1996, „Музикални хоризонти“, бр. 6-7, с.56-64
29. Фаулър, Роджър, Речник на съвременните литературни термини, Наука и Изкуство, София, 1993, с. 93
30. Харлап, М.Г., Метр, Музыкальная энциклопедия, М., 1976, Т.3
31. Чернишов, Александър, Секреты песенного видео, ЭНЖ „Медиамузыка“ №3, 2014 http://mediamusic-journal.com/Issues/3_3.html#Works_cited
32. Шаймухаметова Л.Н., Иновационные проекты лаборатории музыкальной семантики Уфимской государственной академии искусств, Искусствоведение, Фундаментальные и прикладные исследования
33. Шак Т.Ф., Масич О.В., О некоторых принципах структурирования музыкального тематизма в музыке кино, Теория и история искусства, №1(60), 2016
34. Шапинская Е.Н., Опера на экране, Ярославский педагогический вестник, 2017-1
35. Янакиев, Александър, Енциклопедия българско кино – личности и филми, Титра филм, София, 2000
36. Aufderheide, Pat, Music Videos: The Look of the Sound, Journal of Communication, Winter, 1986
37. Alon, Talya, It's Raining Films: Intertextuality in Singin' in The Rain, Literature/Film Quarterly, Salisbury University, 2017
38. Altman, Rick, The American Film Musical, Indiana University Press, Bloomington&Indianapolis, 1987
39. Altman R. *Silent Film Sound*. N. Y.: Columbia University Press, 2007. 462 p.
40. *Austerlitz S. Money for Nothing: a History of the Music Video from the Beatles to the White Stripes*. N. Y.; L.: Continuum International Publishing Group, 2007. 250
41. Basinger, Jeanine, *The Movie Musical*, Arnold A. Knopf, New York, 2019
42. Bolivar, V.J., Cohen A.J., Fentress, J.C., Semantic and formal congruency in music and motion pictures: Effects on the interpretation of visual action, *Psychomusicology*, 13, 28-59
43. Boltz, M. G., Schulkind, M., & Kantra, S. (1991). Effects of background music on the remembering of filmed events. *Memory and Cognition*, 19, 593-606.
44. Boltz, Marilyn G. Musical soundtracks as a schematic influence on the cognitive processing of filmed events. *Music Perception* 18.4 (2001): 427-454.
45. Boltz, M. G. (2001). Musical soundtracks as a schematic influence on the cognitive processing of filmed events. *Music Perception*, 18, 427-454.
46. Boltz, M. G. (2003). The cognitive processing of film and musical soundtracks. *Memory and Cognition*, 32, 1194-1205.
47. Boltz, Marilyn G. Brittany Ebendorf and Benjamin Field, *Audiovisual Interactions: The Impact of Visual Information on Music Perception and Memory*, Haverford College, 2009, *Music Perception* Volume 27, Issue 1, pp. 43–59
48. Boltz, Marilyn G., Illusory Tempo Changes Due to Musical Characteristics, *Music Perception: An Interdisciplinary Journal*, vol. 28, № 4, 2011, p. 367 - 386
49. Boltz, Marilyn G., *Auditory driving and affective influences*, Haverford College, Haverford, USA, 2018
50. Brody, Richard, The Empty Exertions Of “La La Land”, *The New Yorker*, 08.12.2016, <https://www.newyorker.com/culture/richard-brody/the-empty-exertions-of-la-la-land>
51. Canby, Vincent, Roy Scheider Stars in “All That Jazz”: Peter Pan Syndrome, *The New York Times*, 20.12.1979
52. Chumo II, Peter N. , Dance, flexibility, and renewal of Genre in Singin' in the Rain, *Cinema Jurnal* 36, №1, Fall 1996, p. 51

53. Cohan, Steven, Case Studies: Interpreting Singin' in the rain, *Reinventig Film Studies*, London, Arnold, 2000, S. 53-75
54. Cohen, A. J. (2001). Music as a source of emotion in film. In P. Juslin & J. Sloboda (Eds.), *Music and emotion* (pp. 249-272). Oxford, UK: Oxford University Press.
55. Dyer, Richard, (2002 [1992]) *Only Entertainment*, London and New York: Routledge.
56. Ebert, Roger, Lagaan: Once Upon a Time in India, 07.06.2002, <https://www.rogerebert.com/reviews/lagaan-once-upon-a-time-in-india-2002>
57. Edelstein, David, La la Land Salutes, and Updates, the Hollywood Musical, *New York Magazine*, 28.11.2016, <https://www.vulture.com/2016/12/movie-review-la-la-land.htm>
58. Feuer, Jane, "The Self-Reflective Musical and the Myth of Entertainment," *Quarterly Review of Film Studies* 2, no. 3 (1977): 314.
59. Giacomo Lichtner, Sekhar Bandyopadhyay, Conceptions of "Nationhood" in Earth and Lagaan, *Indian Cinema and The Presentist Use of History*, *Asian Survey*, A Bimonthly Review of Contemporary Asian Affairs, University of California Press, Vol. XLVIII, No. 3, May/June 2008, p. 445
60. Gleiberman, Owen, A Second Look at La La Land: Why It's Not Just Good, But Great, *Variety*, 01.01.2017
61. Hess, Earl J., and Pratibha A. Dabholkar, *Singin' in the Rain: The making of an American Masterpiece*, 2009
62. Kehr, David, Film Review; The Cricketing of an Indian Village, *The New York Times*, 08.05.2002
63. Kripalani, Manjeet, Ron Grover, "Business Week", 02.12.2002; Mark Lorenzen 2009
64. Kristeva, J. Σημειωτική. Recherches pour une sémanalyse. Paris, 1969
65. Levitin, Daniel J. *This is Your Brain on Music: The Science of a Human Obsession*. New York: Plume, 2006.
66. Lorenzen, Mark, Breakout from Bollywood? Internationalization of Indian Film Industry, DRUID Working Paper №07-06, 2007
67. De Lucas, Cristina, *Dancing Happiness: Lyrics & Choreography in Singin' in the Rain*, SDHS/CORD 2014
68. Mcfarland, R. A. (1984). Effects of music on emotional content of TAT scores. *Journal of Psychology*, 116, 227-234.
69. Mihir Bose, *Bollywood: A history*, 2006, by Tempus Publishing Limited, c. 234
70. Parrott, A. C. (1982). Effects of paintings and music, both alone and in combination, on emotional judgments. *Perceptual and Motor Skills*, 54, 635-641.
71. Pursun, Sarah, Lagaan, Once upon a time in India, *Cinema du monde: Aproches methodologiques*, Le cinema e l'Histoire, https://www.academia.edu/24876275/Lagaan_Once_upon_a_time_in_India
72. Seitz, Matt Zoller, 25.09.2014, <https://www.rogerebert.com/mzs/why-my-video-essay-about-all-that-jazz-is-not-on-the-criterion-blu-ray>
73. Seltzer, Alvin, All That Jazz: Bob Fosse's Solipsistic Masterpiece, *Literature/Film Quarterly*, Salisbury University, vol. 24, № 1 (1996), pp. 99-104, https://www.jstor.org/stable/43796705?read-now=1&seq=1#page_scan_tab_contents
74. Sloboda, J. A., & Juslin, P. N. (2001). Psychological perspectives on music and emotion. In P. Juslin & J. Sloboda (Eds.), *Music and emotion* (pp. 71-104). Oxford, UK: Oxford University Press.
75. Shmuckler, Mark & Boltz, Marilyn, Harmonic and Rhythmic influences on musical expectancy, *Perception & Psychophysics*, 1994, 56 (3), 313-325
76. Sparks, Brandon, *CineNation*, 2020, <https://medium.com/cinensation-show/all-that-jazz-the-filmography-of-bob-fosse-5e0ceedc43d8>

77. Stam, Robert, Reflexivity in Film and Literature: From Don Quixote to Jean-Luc Godard ,1985; New York: Columbia University Press, 1992, с. 91.
78. Walters, James, Does La La Land rethink the Hollywood musical?, University of Birmingham, <https://www.birmingham.ac.uk/research/perspective/la-la-land-rethink-musical.aspx>
79. Wierzbicki, James, Film Music: A history, Routledge, Taylor&Francis Group, 2009
80. Wiessinger, Scott Reinhard, Film and music: an overlooked synthesis, Montana State University, 2009, с.
81. Zitzelsberger, Florian, The American Film Musical and the Place(less)ness of Entertainment: Cabaret's International Sensation and American Identity in Crisis, Universität Passau, 19 May 2019
82. Film Federation of India, Indian Feature Films Certified During the Year 2017

ФИЛМОГРАФИЯ

1. „Певецът от джаза“ , (1927)
2. „Мелодията на Бродуей“ (1929)
3. „42ра улица“ (1933)
4. „Веселите момчета“ (1934)
5. „Магьосникът от ОЗ“ (1939)
6. „Оклахома“ (1943)
7. „Срещни ме в Сейнт Луис“ (1944)
8. „Пиратът“ (1948)
9. „Един американец в Париж“ (1951)
10. „Аз пея под дъжда“ (1952)
11. „Вагон с музика“ (1953)
12. „Джиджи“ (1958)
13. „Уестсайдска история“ (1961)
14. „Моя прекрасна лейди“ (1964)
15. „Звукът на музиката“ (1965)
16. „Смешно момиче“ (1968)
17. „Хелоу, Доли!“ (1969)
18. „Шербургските чадъри“ (1964)
19. „Мери Попинз“ (1964)
20. „Звукът на музиката“ (1965)
21. „Кабаре“ (1972)
22. „Цигулар на покрива“ (1971)
23. „Човекът от Ла Манча“ (1972)
24. „Исус Христос Суперзвезда“ (1973)
25. „Брилянтин“ (1979)
26. „ Коса“ (1979)
27. „Ах, този джаз“ (1979)
28. „Стената“ (1982)
29. „Евита“ (1996)
30. „Мулен Руж“ (2001)
31. „Чикаго“ (2002)
32. „Танцьорка в мрака“ (2002)
33. „Мечтателки“ (2006)
34. „Мама миа!“ (2008)
35. „Девет“ (2009)

36. „Клетниците“ (2012)
37. „Вдън горите“ (2014)
38. „Ла Ла Ленд“ (2017)
39. „Мери Попинз се завръща“ (2018)
40. „Бохемска рапсодия“ (2018)
41. „Роди се звезда“ (2018)
42. „Лед“ (2018)
43. „Мама мия! Отново заедно“ (2018)
44. „Рокетмен“ (2019)
45. „Джуди“ (2019)
46. „Котки“ (2019)
47. „Ромео и Жулиета: Отвъд думите“ (2019)
48. „Фантазия“ Дисни (1948)
49. „Фантазия 2000“ (1999)
50. „Алегро нон тропо“ (1976)
51. „Травиата“ (1982)
52. „Дон Карлос“ (1992)
53. „Две победи“ (1956)
54. „Случаен концерт“ (1960)
55. „Старинната монета“ (1965)
56. „Началото на една ваканция“ (1966)
57. „Есенни фенери“ (1970)
58. „Автостоп“ (1972)
59. „Бягство в Ропотамо“ (1973)
60. „Баща ми бояджията“ (1974)
61. „Криворазбраната цивилизация“ (1974)
62. „Вражалец“ (1976)
63. „Зех тъ, Радке, Зех тъ!“ (1986)
64. „Милионерът“ (1988)
65. „Акатамус“ (1988)
66. „Най-важните неща“ (2001)
67. „Малер“ (1974)