

DOI: 10.35852/2588-0144-2023-1-133-145
УДК 792.7(73)+793.3(73)

Ю. В. Бовт-Тищенко
Московская государственная академия хореографии,
Москва, Россия
ORCID: 0000-0002-1670-5422

Мюзикл «Милая Чарити» и «формула стиля» хореографа Роберта Фосси

АННОТАЦИЯ

В статье предпринята попытка реконструкции «формулы стиля» американского хореографа, танцовщика, режиссера и актера Роберта Луи Фосси, более известного в отечественной культурной традиции как Боб Фосс. Для анализа выбран мюзикл «Милая Чарити», премьера которого состоялась в 1966 году на Бродвее, а киноверсия вышла в прокат в 1969 году. Синтез хореографии со способом сценического существования артиста и построением мизансцены в нюансах декораций, света, костюмов и грима, трансформация музыкального материала и наложение на вокально-инструментальную партитуру шумовых элементов в исполнении танцовщиков, диссонансы ритмического рисунка «Милой Чарити» (спектакля и фильма) — составляющие стиля и художественного метода Р. Фосси. Подробный анализ каждого элемента приводит к выводу, что хореографический текст передает мысли хореографа через кодифицированное сообщение, меняющее свое значение в зависимости от интонации; музыкальный материал, представленный композитором и дополненный танцовщиками шумовыми элементами, определяет характер сценической истории; особый настрой каждого из исполнителей, а также мизансцены, костюм, грим, свет приносят скрытые смыслы и подтексты в первоначальную историю. Если и возможно вывести «формулу стиля» Роберта Луи Фосси, то лишь на основе синтеза всех перечисленных элементов, исследованных на материале его работ.

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА

Американский мюзикл, Роберт Фосси, «формула стиля» Фосси, хореография, сценический образ.

DOI: 10.35852/2588-0144-2023-1-133-145
УДК 792.7(73)+793.3(73)

Iuliia V. Bovt-Tishchenko
Moscow State Academy of Choreography,
Moscow, Russia
ORCID: 0000-0002-1670-5422

“Sweet Charity” and the formula of Robert Fosse’s choreographic style

ABSTRACT

The article explores the possibility of deriving the “formula of style” of the American choreographer, dancer, director and actor Robert Louis Fosse, better known in the national cultural tradition as Bob Fosse. The musical “Sweet Charity” was chosen as the main material. Its premiere took place in 1966 on Broadway and the film version was released in 1969. The author believes that not only the choreography, but also the artist’s stage presence, and way of constructing the *mise-en-scène* through the scenery, light, costume, greasepaint, as well as the transformation of musical material by superimposing additional sounds produced by dancers on the existing melody, so as to change the rhythmic pattern (and in cinematographic works — also the director’s vision of not only the finished film, but also the frame itself) were all components of a single style. Without understanding the unity of the above listed elements, it is impossible to grasp the essence of the artistic method of R. Fosse and reproduce his work in practice. A detailed analysis of each element leads to the conclusion that the choreographic text conveys the choreographer’s concepts through a codified message that changes its meaning depending on intonation. The musical material presented by the composer and processed by the dancers with additional sounds determines the nature of the stage story. The internal fullness of the performers, as well as *mise-en-scène*, costume, greasepaint, and light add hidden meaning and subtext to the original story. If it were possible to deduce Robert Louis Fosse’s “formula of style,” then it would be achieved from a synthesis of all the above listed elements, that have been studied within the body of all his works.

KEYWORDS

American musical, Robert Fosse, formula of Fosse’s style, choreography, stage image.

Роберт Луи Фосси, более известный в русской традиции как Боб Фосс, — американский хореограф, танцовщик, режиссер театра и кино, сценарист, актер, признанный гений театрального и кинематографического искусства. Он также известен как единственный человек, который в один год смог завоевать сразу три премии США в области кино, театра и телевидения — «Оскар», «Тони» и «Эмми» [1, с. 292–293]. Его хореографическое наследие велико и настолько значительно, что танцевальные отрывки его спектаклей цитируются не только профессиональными танцовщиками и хореографами в театрах на Бродвее, но и обычными людьми, которые снимают и размещают видеоролики в сети Интернет для популяризации собственных каналов. Однако при всей кажущейся легкости исполнения хореографии Р. Фосси повторить его фирменный стиль не удается иногда и профессионалам.

В отечественном искусствоведении на данный момент не существует монографического научного исследования, посвященного Р. Фосси и его авторскому стилю. Различные стороны биографии и творчества мастера освещены преимущественно в трудах зарубежных исследователей.

Американский критик, обозреватель и писатель, лауреат премии Джорджа Джина Натана за театральную критику Мартин Готфрид написал в 1990 году книгу «Весь его джаз: жизнь и смерть Боба Фосси» — первое крупное исследование, посвященное Роберту Луи Фосси. Книга по сей день востребована: она неоднократно переиздавалась, каждое последующее издание выходило с дополнениями и новыми иллюстрациями [2].

Кевин Винклер — профессиональный танцовщик, более двадцати лет работал куратором, архивариусом и администратором Нью-Йоркской публичной библиотеки, писал статьи и был соавтором книг о библиотеках, архивах, фильмах и танцах. В 2018 году вышла его книга «Большое дело: Боб Фосси и танец в американском мюзикле», представляющая взгляд автора на эволюцию Роберта Фосси как хореографа и режиссера в контексте изменений в бродвейском музыкальном театре за четыре десятилетия [3].

Наиболее современная биография Фосси написана исследователем кино Сэмом Уоссоном в 2013 году. В 2019-м состоялась премьера американского мини-сериала «Фосси/Вердон», посвященного истории профессиональных и личных отношений Роберта Фосси с танцовщицей Гвен Вердон — его женой (режиссеры Стивен Левенсон и Томас Каил); книга С. Уоссона стала основой сценария этого сериала. Исполнители главных ролей Мишель Уильямс и Сэм Рокуэлл были награждены премиями «Золотой глобус», «Эмми», а также премией Гильдии актеров. Сама же книга Уоссона «Фосси» попала в списки лучших книг 2013 года и стала финалистом премии Марфилда — национальной премии в области писательского мастерства [4].

Литературный, театральный и танцевальный критик, биограф и поэт Кит Гаребиан в своей работе «Создание “Кабаре”» рассматривает предысторию киномюзикла «Кабаре» Боба Фосси, начиная с берлинских рассказов Кристофера Ишервуда, далее — постановку Джона ван Друтена, британскую экранизацию и бродвейский мюзикл Гарольда Принса [5].

Американский писатель и исследователь музыкального театра Итан Мордден в 2018 году выпустил книгу «Весь этот джаз: жизнь и времена мюзикла “Чикаго”», в которой анализирует пьесу 1926 года, немой фильм режиссера Сесила Б. Демиля, звуковой фильм с Джинджер Роджерс, сам мюзикл и его киноверсию [6].

«Музыкальный театр. История» — пособие для студентов университетов и средних школ, своеобразный путеводитель по музыкальному театру как международному явлению от периода Древней Греции до наших дней. Его автор Джон Кенрик — американский писатель, педагог, историк театра и кино — в своей работе сочетает историю развития жанра с практическими советами, полученными при работе над сценическими постановками на всех уровнях, от любительского до бродвейского. В книге дается краткий обзор мюзиклов, над которыми работал Р. Фосси, таких как «Пижамная игра», «Проклятые янки», «Звенят колокола», «Как преуспеть в бизнесе, не прилагая особых усилий», а также фильмов «Рыжая», «Маленький я», «Милая Чарити», «Кабаре» и других произведений мастера. Хотя автор не описывает подробно эти работы, он смог дать короткие и точные комментарии о причинах их успеха или провала [7].

Дебра Маквотерс — хореограф и режиссер, президент и один из художественных руководителей школы мюзикла «Театрального проекта на Бродвее» — в 2008 году выпустила книгу «Стиль Фосси», которая по сей день остается единственным в своем роде пособием по хореографии Фосси с подробным описанием основных позиций, положений и движений, используемых им в работе. И хотя она написана уже после смерти Р. Фосси, автор опиралась на знания, полученные от легенд, танцовщиков, работавших с мастером, — среди них Энн Рейкинг, Гвен Вердон, Бен Верин, Чита Ривера, Кэтрин Доби и др., — что дает право этому пособию быть подлинным руководством по хореографической составляющей стиля мастера [8].

Однако в понятие стиля Роберта Луи Фосси входит не только хореография. Способ сценического существования артиста, способ построения мизансцены через декорации, свет, костюм и грим и трансформация музыкального материала посредством наложения на имеющуюся мелодию дополнительных звуков, издаваемых танцовщиками, для изменения ритмического рисунка, а в кинематографических работах — режиссерское видение не только готового фильма, но и самого кадра — все это составляющие, элементы общего стиля, без единства которых невозможно понять работы Р. Фосси и наладить диалог с ними в современных постановках. Только оценка гармоничного сочетания этих компонентов может привести к аутентичному результату — исследовательскому и творческому.

Мюзикл мастера «Милая Чарити» — бродвейский спектакль 1966 года, «оригинальное либретто которого написал Нил Саймон на основе фильма Федерико Феллини “Ночи Кабирии”» [9, с. 9], — а также его киноверсия 1969 года дают возможность оценить составляющие.

Сюжет о жизни и любви Чарити Хоуп Валентайн, которая работает наемной танцовщицей с почасовой оплатой в клубе «Фанданго», предлагает мощную

творческую трансформацию оscarоносной истории Феллини, синтезировавшей принципы неореализма и магического реализма.

Чарити страстно желает любви и счастья, но ей не везет с мужчинами. Парень, с которым она встречается, оказывается женат, крадет все ее сбережения и сталкивает девушку с моста в Центральном парке. После этого Чарити возвращается в клуб, где делится переживаниями со своими подругами Ники и Элен.

Несколько позже Чарити знакомится с кинозвездой Витторио Видалем, как раз в тот момент, когда он расстается со своей девушкой Урсулой. Чарити идет с ним в ночной клуб, а позже ужинает с Витторио в его квартире. Когда Витторио на мгновение выходит из комнаты, Чарити празднует то, что смогла оказаться рядом со своим кумиром, и мечтает о будущем. Однако сразу после этого Урсула возвращается к Витторио, и Чарити вынуждена провести унижительную ночь, прячась в гардеробной. Чарити снова возвращается в «Фанданго», где вместе с подругами рассуждает о том, что когда-то их жизнь должна стать лучше, чем сейчас.

В поисках более уважаемой и прибыльной работы Чарити обращается в агентство по трудоустройству, но вынуждена признать, что у нее нет особых навыков. Покидая здание, Чарити встречает застенчивого и страдающего клаустрофобией Оскара Линдквиста в лифте. Их влечет друг к другу, и, когда лифт останавливается, они застревают в нем на несколько часов.

После нескольких свиданий Оскар делает Чарити предложение, даже узнав о ее прошлом, и заявляет о своих широких взглядах и отсутствии предубеждений. Влюбленная Чарити знакомит его со своими подругами в клубе «Фанданго», когда они вместе приходят туда на вечеринку, устроенную в честь их помолвки. Однако после этого Оскар признается Чарити, что не смог принять ее прошлое, и разрывает с ней отношения. Чарити снова одна и снова в поисках своего счастья.

Мартин Готфрид пишет, что в день рождения своей дочери Николь Роберт Фосси зашел в театр во время антракта спектакля «Маленький я» и, «раздавая сигары и делясь хорошими новостями», рассказал парням и девушкам о «чудесной новой идее» для шоу: «Я собираюсь начать с того, что столкну девушку в оркестровую яму». Это прозвучало как забавная идея, придуманная Фосси ради смеха, но этот постановочный образ должен был стать основой нового мюзикла. Собственно, именно так и начиналась «Милая Чарити» — с невольного преодоления героиней четвертой стены между сценой и залом [2, р. 167].

Роберт Фосси захотел сам написать сценарий для мюзикла, это была его проба пера. Со всеми своими наработками он обратился к Нилу Саймону за помощью в редакции; Саймон «почистил и отшлифовал рукопись, переписал ее, а взамен потребовал исключительных прав» [2, р. 177].

М. Готфрид отмечал: «Позднее Фосси говорил, что ему всегда казалось, что это он проделал основную работу над сценарием “Милой Чарити”, а его выставили вон... Он уже написал этот базовый сценарий и даже придумал себе псевдоним Билл Льюис, но ни Фосси, ни Билл Льюис не должны были значиться авторами “Милой Чарити”, хотя идея сделать мюзикл из “Ночей

Кабирии” и вся основа, и вся первоначальная адаптация были его. Даже сейчас сохранилась большая часть его диалогов, но в титрах должно быть написано “Сценарий Нила Саймона”, вот и все» [2, р. 178]. Боб Фосси никогда не забывал об этом, но тогда простил Саймона, принял разочаровавший его поворот событий и продолжил работу над «Милой Чарити».

По мнению Готфрида, «первый набросок “Милой Чарити”», должно быть, продемонстрировал Роберту Фосси, что он в некотором роде может быть писателем, что было важно, потому что сам акт письма был метафорой творческого облика Фосси — «не лукавого и кричащего мастера-наладчика, а Фосси, который мог выразить себя и которому было что выражать» [2, р. 179].

Работа над постановкой «Милой Чарити» началась в репетиционной студии через дорогу от театра на 46-й улице. Главная роль предназначалась жене Р. Фосси — танцовщице Гвен Вердон, которая стремилась к триумфальному возвращению на сцену после рождения дочери. Они могли глубокой ночью приехать в зал для отработки хореографии, которую Боб Фосси только что придумал дома.

«Нил Саймон сократил сценарий “Милой Чарити” до серии эффектных сцен, почти набросков, которые связывали музыкальные номера Сая Коулмана и Дороти Филдс» [2, р. 187]. Однако первоначальная идея Роберта Фосси о том, что актрису должны были столкнуть в оркестровую яму (по сценарию это был пруд Центрального парка), осталась прежней.

Первым музыкальным номером в спектакле стал «Эй, большой транжира», демонстрирующий танцовщиц клуба «Фанданго», соперничающих за посетителей. «Поставленный на ритм бурлеска, его “танец” на самом деле представляет собой вкрадчивую серию движений и поз одновременно соблазнительных и угрожающих, извивающихся женщин» [2, р. 190]. Роберт Фосси выстроил десять девушек вдоль балетного станка, где их тела приняли позы неких марионеток, сломанных кукол. «Используя остановки и паузы, визуальные или музыкальные акценты, он направлял взгляды зрителей. Как сказала Кэтрин Доби: “Любая часть его тела могла совершить самое незаметное движение, и все бы это увидели”» [2, р. 190]. Р. Фосси использовал ритмический диалог, вставив его в контрапункт, и таким образом «влил» музыкальный номер в пьесу. Большинство зрителей описали бы его как танцевальный номер, хотя он не был песней или танцем, это был музыкальный театр в полном смысле слова.

«Фруг богача» — вольный перевод названия почти шестиминутного джазового дивертисмента “*The Rich Man’s Frug*”, состоящий из трех номеров: “*The Aloof*” — «Равнодушие», или «Надменность», “*The Heavyweight*” — «Тяжеловес» и “*The Big Finish*” — «Большой финал». Действие этого номера разворачивается в ночном клуб «Помпеи», куда Чарити попадает благодаря известному киноактеру Витторио Видалю. Номер был поставлен так, чтобы Гвен Вердон могла отдохнуть. М. Готфрид утверждает, что этот отрывок «демонстрирует созревание театрального чувства танца Фосси, готовность отойти от традиционной регламентации, в которой каждый танцовщик делает один

и тот же шаг. Этот танец — исследование визуального диссонанса» [2, p. 191]. Кажется, что все участники номера движутся не в том направлении, куда должны были бы идти. Угловатые, дугообразные танцовщики перемещаются по сцене, наклонившись или уклоняясь от невидимых преград. «Танец раскрывается и закрывается, как экзотический цветок. Как сказал один из его танцовщиков, “Боб стал больше интересоваться стилем, чем шагами”» [2, p. 191].

Костюмы для «Фруга богача» подготовила Ирэн Шарафф. Блестящие платья и тонкие чулки танцовщиц на первой же репетиции разорвались и разошлись по швам. Поэтому их заменили практичными короткими черными платьями с индивидуализированными разрезами, а также минималистичными украшениями для каждой танцовщицы.

Несмотря на танцевальный ансамбль, «Милая Чарити» был в первую очередь мюзиклом Гвен Вердон, демонстрирующим все ее способности и таланты. Рекламное изображение шоу, где она была в той же позе, в которой предстала перед зрителями с поднятием занавеса, представляло собой «кульминацию минимализма Фосси; это концентрация деталей, удержание всех изолированных положений и движений в одной позе. Это точно, вплоть до изгиба мизинца на руке, которую Гвен положила на бедро. Это танец в остановленном действии» [2, p. 193].

После премьеры 29 января 1966 года в театре «Палас» все газеты опубликовали восторженные отзывы об исполнительнице главной роли. Гвен Вердон и Боб Фосси «добавили создание звездного персонажа, создание стиля исполнителя к обычным ингредиентам музыкальной комедии» [2, p. 197]. Спустя годы Р. Фосси признается другу, «что был огорчен всей той похвалой, которая была направлена в адрес Гвен, в то время как его обвиняли в недостатках шоу... Критики отнеслись к шоу так, как будто это было ее шоу, шоу Гвен Вердон» [2, p. 197].

После успеха на Бродвее права на экранизацию мюзикла были проданы компании «Юниверсал пикчерс» с условием, что режиссером картины станет Роберт Луи Фосси. Однако исполнительницу главной роли было решено заменить на более молодую танцовщицу Ширли Маклейн. Сценаристом выступил Питер Стоун, которого привлекала идея взять бродвейский мюзикл, основанный на фильме, и превратить его снова в фильм.

Киновед Дмитрий Комм в статье «Бродвей — Голливуд. “Милая Чарити”» отмечает, что поскольку Ширли Маклейн, заменившая Гвен Вердон в киноверсии мюзикла, не обладала всеми качествами универсальной бродвейской артистки, то «фокус фильма сместился с образа Чарити на окружающих ее героев. Спектакль был бенефисом Гвен Вердон, фильм стал пестрым карнавалом, наполненным невероятными событиями и эксцентричными персонажами. Соответственно, центральным номером картины оказался джазовый балет “*The Rich Man’s Frug*”, в котором Чарити не участвует вовсе» [10].

По прошествии более чем пятидесяти лет «Фруг богача» ворвался в тренды 2021 года. Люди разного возраста, пола, расы и национальности танцевали дома и на улице, соло и в группе, снимали танец на телефон и выкладывали

в социальные сети. Экстравагантный мир роскоши и гламура с его пестрыми цветами максимально контрастирует с наивной главной героиней, и, хотя номер изначально задумывался как пародия на клубные танцы той эпохи с насмешкой над нравами богатых и знаменитых, «этот танец стал квинтэссенцией неповторимого стиля Р. Фосси» [10].

«Равнодушие» — первая часть «Фруга богача», этого яркого дивертисмента, — представляет собой пример пластической репрезентации исключительной, привилегированной группы — людей, которые чрезвычайно богаты и влиятельны. Исполнители с надменными лицами транслируют зрителям ощущение недосыгаемости. «Г. Вердон инструктировала танцовщиков-мужчин, чтобы они приподняли бровь или раздули ноздри, тем самым показывая, что их мало заботят те личности, которые не соотносятся с ними по статусу» [8, р. 169]. Танцовщики смотрят сверху вниз снисходительным взглядом; их расслабленные лица демонстрируют большие возможности и высокое положение в обществе. Даже когда плавные мягкие движения артистов прерываются приступами резких движений-ударов кулаками или бедрами, вращениями головы, после которых исполнители снова возвращаются к сдержанной манере исполнения, их лицо сохраняет одно и то же выражение, как маска. Именно такая сухость и холодность в совокупности с бесстрастным выражением лица создает ощущение легкости исполнения движений в хореографии и режиссуре Р. Фосси.

Когда Чарити Хоуп Валентайн обращает внимание на сцену клуба, камера перемещается за ее взглядом. Она и зрители кинофильма видят танцовщиков, расставленных по всей площадке в разных позах. Из боковой кулисы в центр сцены движется трио — двое мужчин и женщина. Корпус танцовщиков немного наклонен вперед, одна рука согнута в локте и опущена в карман пиджака на половину кисти — четыре пальца внутри, а большой палец над карманом сверху, во второй руке они держат сигарету перед собой на уровне лица, бедра отставлены назад. Небольшие шаги совершаются с мягким коленом не на пятку, а на носок. Как бы в противовес им танцовщица принимает положение, где все ее тело от макушки до коленей образует одну прямую диагональ, при этом угол наклона максимально возможный. Руки свободно свисают вниз параллельно друг другу, голова прямо, взгляд перед собой. Во время исполнения шагов танцовщица вытягивает прямую ровную ногу с натянутой стопой как можно дальше вперед, прежде чем перенести на нее вес тела. Такая плавная походка создает впечатление элитарности и изолированности от окружающих.

Актриса и танцовщица Сюзанна Чарни исполняла эту сольную партию в театральном спектакле и его кинематографической версии. В отличие от костюмов остальных девушек кордебалета ее костюм включал белые перчатки выше локтя, которые подчеркивали движения рук и кистей. Именно ее начальную партию и пытались повторить все поклонники Р. Фосси.

Обратимся к Д. Маквотерс и ее описанию положения кистей рук: «Все пять пальцев согнуты так, будто они держат яйцо всмятку, где большой палец слегка упирается в третий (средний) и четвертый (безымянный), ощущения

свободные, пальцы не прижимаются к ладони» [8, р. 7]. Соответственно, такое положение и называется «яйцо всмятку» — самый распространенный и чаще всего используемый дескриптор стиля Фосси. А название положения кистей рук, при котором они свободно свисают с согнутых запястий на уровне талии, локти согнуты и практически прижаты к туловищу, направлены назад, предплечья наклонены к полу или параллельны ему, звучит как «драпированные» на талии [8, р. 10].

Движение кистями рук, придуманное Р. Фосси для этой хореографической композиции, по воспоминаниям танцовщика Бена Верина, репетировалось целый день. Относительно легкое в исполнении, оно требует максимальной концентрации для правильного исполнения. Руки опущены вниз вдоль тела, параллельны друг другу, согнуты в локтях, направленных назад. Кисти рук принимают положение «яйцо всмятку» ладонями вверх на одном уровне с соответствующей тазовой костью, костяшки пальцев повернуты к полу, запястья согнуты. Движение начинается в лучезапястном суставе, костяшки пальцев поворачиваются в том направлении, куда смотрит танцовщик, — так они оказываются на одной линии с запястьем. В этот момент локти еще сильнее отводятся за спину. Движение кисти назад продолжается до момента, пока внутренняя часть кулака остается рядом с тазовой костью. После этого происходит поворот (изгиб) в лучезапястном суставе, и движение продолжается в обратном направлении. Все проворачивания кисти совершаются с небольшой задержкой в момент, когда кисть движется назад. Такие же движения изолированными в лучезапястном суставе кистями происходили не только в направлении вперед-назад, но и из стороны в сторону, когда руки находились за спиной танцовщиков. Если добавить небольшие волнообразные покачивания руками, где движение начинается с локтя, затем переходит к запястью и, наконец, к кисти, то, по описанию Д. Маквотерс, получатся классические «руки Фосси» [8, р. 33]. У танцовщиков должно быть ощущение, что они двигаются под водой, движение мягкое, текучее, тяжелое.

“Monkey down”, или «Обезьяна вниз», — комплексное движение, в котором участвовали руки, голова и ноги, — также использовалось в первом номере «Фруга богача». Танцовщики, расположенные в шахматном порядке по периметру всей сцены, стоят левым боком к зрителю, ноги в свободной параллельной позиции в *demi-plié*, руки согнуты в локтях и отведены назад параллельно друг другу, кисти сзади в положении «яйцо всмятку» ладонью вниз. Правая рука начинает движение вверх до уровня глаз, левая — до середины туловища, плечи составляют прямой угол с предплечьями. Руки поочередно меняют положение, поднимаясь и опускаясь, кисти при этом совершают описанное выше движение (проворачивание), и одновременно происходит опускание в *grand plié*. Каждую смену рук сопровождает короткий, но четкий «удар» головой вперед. Движения рук и головы, мелкие и отрывистые, накладываются на монотонное и ровное опускание в *grand plié* и выход из него, и таким образом получается движение не широкое и неуклюжее, а плотное и тугое, не пустое, а имеющее содержание.

Вторая часть «Фруга богача» — хореографический номер под названием «Тяжеловес». По словам Г. Вердон, Р. Фосси был страстным поклонником боксера Шугара Рэя Робинсона и именно поэтому основным лейтмотивом номера стала тема бокса: «В лицах танцовщиков еще видна исключительность и элитарность, но они начинают “раскрепощаться” на этой вечеринке, немного соревнуясь и немного флиртуя» [8, р. 169].

Номер начинается с того, что пятеро танцовщиков располагаются близко друг к другу в шахматном порядке в двух линиях — две девушки спереди и трое мужчин сзади. Смотря прямо перед собой, они начинают имитировать удары в гонг поднятыми над головой и соединенными руками, добавляя также движение бедрами, находясь в *demi-plié*. В сопровождающей номер музыке отчетливо слышны звуки боксерского гонга. Остальные танцовщики кордебалета, держа руки в положении под названием «обезьяна», исполняют отрывистые и резкие движения-удары кулаками на звуки барабана.

По мере развития танцевального номера ускоряется темп музыки и увеличивается амплитуда движений. Артисты перемещаются в пространстве, располагаясь по бокам и в глубине сцены и образуя воображаемый ринг, на котором начинаются сольные партии различных групп танцовщиков.

Центральное движение этого номера — “Mechanical boxer” («Механический боксер»), движение в паре, имитирующее игрушечных роботов-боксеров 1960-х годов. Танцовщики располагаются боком к зрителю, друг перед другом в *demi-plié* в широкой параллельной (прямой) четвертой позиции ног с поднятой вверх пяткой сзади стоящей ноги. Они оба соприкасаются лбами, их ноги пересекаются. Почти соприкасаясь кулаками, партнеры плавно двигают руками вперед и назад, как будто бьют друг друга на счет «раз, два, три». На «четыре» делают легкое сокращение (*contraction*) таза. Затем последовательность повторяется [8, р. 119].

«Большой финал» — заключительный номер, его название появляется на фоне леопарда в клетке, на которой сверху лежит скучающего вида девушка. Камера перемещается вверх на затемненную сцену, и зритель видит группу танцовщиков в разных позах. Затем они подходят близко друг к другу, собираясь в плотное единство, и отрывистыми пружинистыми шагами, которые сопровождаются такими же пружинистыми наклонами головы из стороны в сторону, движутся вперед, где прожекторы полностью освещают их.

Вся хореографическая композиция «Фруг богача» достигает кульминации именно в третьей части. Здесь появляется вокал: солирует бродвейская звезда — актер и танцовщик Бен Верин, завоевавший впоследствии две премии «Тони», одна из них за спектакль «Пиппин», также поставленный Р. Фосси. Танцовщики в импровизационном танце транслируют эйфорию, веселье: их глаза затуманены, движения совершаются в буйном экстазе, будто они чувствуют только момент, в котором находятся, а окружающего мира и других людей не существует. Мигающий свет на затемненной сцене и рваный монтаж кадров с крупными планами погружают зрителя в атмосферу бушующей вечеринки. Резкая остановка музыки застает танцовщиков в разных позах, а яркий

свет возвращает их в реальность. Их лица снова принимают то же надменное и снисходительное выражение, что было в начале, движения обретают спокойствие и умиротворенность. Финальная точка с солисткой С. Чарни в центре сцены и кордебалетом по бокам как бы возвращает к началу всю композицию «Фруг богача», и повествование фильма продолжается обычным телефонным разговором Витторио Видаля.

При съемке фильма Роберт Фосси «решительно отказался соблюдать классическое правило “точки зрения”». Вместо этого он впервые в истории кино начал использовать годаровские “монтажные скачки” (jump cuts) для монтажа музыкальных номеров, разрывая непрерывность танца и показывая отдельные его детали с максимально выигрышных ракурсов» [10]. Операторская работа Роберта Сёртиза, достаточно успешная в номере «Фруг богача», оказала негативное влияние на общее впечатление от фильма. Значительные оригинальные режиссерские идеи и творческие находки «Милой Чарити», которые впоследствии были удачно использованы в мюзикле «Кабаре», утонули в операторской работе. Вот как объяснял это Р. Фосси: «Думаю, я использовал слишком много кинематографических трюков. Я пытался быть броским. Это ловушка, в которую попадает ваш первый фильм» [2, р. 209].

В отличие от спектакля «Милая Чарити» одноименный фильм в прокате провалился. И даже снятый альтернативный счастливый финал не смог спасти картину от неудачи. Реалистичность сцен привела к краху проекта. Актеры, поющие и танцующие посреди улиц Нью-Йорка, выглядели нелепо. Тем не менее фильм впоследствии стал культовым феноменом, а номер «Фруг богача» — наглядным пособием для желающих изучить авторский стиль Фосси. Одной из еще не рассмотренных составляющих стиля является способ сценического существования артиста.

В упомянутом ранее номере «Эй, большой транжира» была проведена большая актерская работа. Танцовщицы придумывали себе истории, чтобы мотивировать свои действия на протяжении всего танца. В результате танцевальный зал оказался наполнен яркими героинями, каждая из которых обладала своим характером и отчаянно ждала следующего танца, чтобы заработать денег. Гвен Вердон описывала это так: «Возникает ощущение, что игла швейной машины быстро движется в их желудке, напоминая им, что они должны приносить домой деньги, чтобы жить. Эти дамы должны чувствовать острую необходимость, хотя это никак не отражается и не показывается телом. Лицо дает наблюдателю представление о том, какой характер у каждого персонажа» [8, р. 172].

Танцовщики Р. Фосси — Бен Верин, Гвен Вердон, Чита Ривера, Энн Рейкинг и др. — обладали какой-то своей внутренней составляющей помимо высококлассной танцевальной техники. Они выглядели живыми, осознавая, зачем выполняют то или иное движение. Д. Маквотерс называет их «думающими» танцовщиками, которые искали импульс для движения. Таким танцовщикам нужно время, чтобы «выполнить домашнее задание по хореографии» [8, р. 177]. Однако Роберт Фосси все равно многократно репетировал

с ними хореографию, потому что считал, что только когда движения будут доведены до автоматизма и заложены в тело на уровне мышечной памяти, его танцовщики смогут раскрыть весь свой потенциал как актеры.

Д. Маквотерс утверждает, что в некоторых постановках Р. Фосси использовались “Bullet Eyes” («глаза-пули», «взгляд-пуля») — аналогия, объясняющая интересные и манящие выражения лиц с ореолом таинственности. «Исполнители фокусируют взгляд на макушках голов зрителей, как если бы они просверливали дыру в задней стене» [8, р. 161]. Именно такой прием позволяет сосредоточить и удержать внимание публики на протяжении всего спектакля.

Р. Фосси в танцах рассказывал зрителям историю, где слово обладало выразительной силой, соотносясь с каждым изолированным движением определенного сустава той или иной части тела. Их различные комбинации составляли своего рода пластические синтаксические конструкции, формировавшие кодифицированное хореографическое сообщение, меняющее свое значение в зависимости от интонации. Музыкальный материал, вслед за композитором переосмысленный и дополненный танцовщиками шумовыми элементами, которые обогатили ритмику первоначальной партитуры, определял характер этой истории. Складывающийся таким образом самодостаточный телесный код формировал целостный контрапункт выразительных средств — словесных и пластических, отражая полноту замысла выдающегося режиссера мюзикла. Мизансцены, костюмы, грим, свет, а в кинопроизведениях мастера — авторское видение действия в каждом конкретном кадре — все это детали, несущие в себе подтекст и скрытые смыслы, без которых восприятие любой истории, которую хотел поведать зрителю Роберт Фосси, невозможно. Если и можно вывести «формулу стиля» Роберта Луи Фосси, то только из соединения всех этих элементов, исследованных на материале всех его театральных и кинопостановок.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Кино США: режиссерская энциклопедия / отв. ред. Г. В. Краснова. М.: Всероссийский государственный университет кинематографии им. С. А. Герасимова (ВГИК), 2017. — 355 с.
2. *Gottfried M. All his jazz: The life and death of Bob Fosse.* Boston: Da Capo Press, 2003. — 483 p.
3. *Winkler K. Big Deal: Bob Fosse and Dance in the American Musical.* New York: Oxford University Press, 2018. — 352 p.
4. *Wasson S. Fosse.* Boston; New York: Houghton Mifflin Harcourt, 2013. — 723 p.
5. *Garebian K. The making of Cabaret.* New York: Oxford University Press, 2011. — 256 p.
6. *Mordden E. All that jazz: the life and times of the musical Chicago.* New York: Oxford University Press, 2018. — 288 p.
7. *Kenrick J. Musical Theatre: A History.* Continuum. London: Bloomsbury Publishing, 2010. — 424 p.
8. *McWaters D. The Fosse style.* Gainesville: University press of Florida, 2008. — 226 p.
9. Швыдкой М. Голос «молчащего большинства» // Театр. Живопись. Кино. Музыка. 2019. № 3. С. 8–13.
10. Комм Д. Бродвей — Голливуд. «Милая Чарити» // Искусство кино: Блоги. 2014. 14 октября. URL: <https://old.kinoart.ru/blogs/brodvej-gollivud-milaya-chariti> (дата обращения: 27 августа 2022).

REFERENCES

1. Kino SShA: *rezhisserskaya entsiklopediya* [Cinema of the USA: director's encyclopedia] / otv. ed. G. V. Krasnova. Moscow: Vserossiyskiy gosudarstvennyy universitet kinematografii im. S. A. Gerasimova (VGIK), 2017. 355 p.
2. Gottfried M. *All his jazz: The life and death of Bob Fosse*. Boston: Da Capo Press, 2003. 483 p.
3. Winkler K. *Big Deal: Bob Fosse and Dance in the American Musical*. New York: Oxford University Press, 2018. 352 p.
4. Wasson S. *Fosse*. Boston; New York: Houghton Mifflin Harcourt, 2013. 723 p.
5. Garebian K. *The making of Cabaret*. New York: Oxford University Press, 2011. 256 p.
6. Mordden E. *All that jazz: the life and times of the musical Chicago*. New York: Oxford University Press, 2018. 288 p.
7. Kenrick J. *Musical Theatre: A History*. Continuum. London: Bloomsbury Publishing, 2010. 424 p.
8. McWaters D. *The Fosse style*. Gainesville: University press of Florida, 2008. 226 p.
9. Shvydkoy M. *Golos «molchashchego bol'shinstva»* [Silent majority's voice]. In: *Teatr. Zhivopis'. Kino. Muzyka*. 2019, no. 3, pp. 8–13.
10. Comm D. *Brodvey — Gollivud. «Milaya Chariti»*. [Broadway — Hollywood. "Sweet Charity"]. *Iskusstvo kino*. Blogs. 2014. October 14. URL: <https://old.kinoart.ru/blogs/brodvej-gollivud-milaya-chariti> (accessed 27th August 2022).

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ

Юлия Владимировна Бовт-Тищенко — аспирант кафедры хореографии и балетоведения Московской государственной академии хореографии.

E-mail: jbt_92@mail.ru

ORCID: 0000-0002-1670-5422

Научный руководитель: Дмитрий Владимирович Трубочкин — доктор искусствоведения, профессор, заведующий сектором классического искусства Запада Государственного института искусствознания.

ABOUT THE AUTHOR

Iuliia V. Bovt-Tishchenko — post-graduate student of the Moscow State Academy of Choreography (The Bolshoi Ballet Academy).

E-mail: jbt_92@mail.ru

ORCID: 0000-0002-1670-5422

Scientific supervisor: Dmitry V. Trubochkin, Dr. Sc. in Art Studies, Professor, Head of the Department of European classical art of the State Institute for Art Studies.

Статья поступила в редакцию: 21.01.2023

Отредактирована: 13.02.2023

Принята к публикации: 15.02.2023

Received: 21.01.2023

Revised: 13.02.2023

Accepted: 15.02.2023

ДЛЯ ЦИТИРОВАНИЯ

Бовт-Тищенко Ю. В. Мюзикл «Милая Чарити» и «формула стиля» хореографа Роберта Фосси // Театр. Живопись. Кино. Музыка. 2023. № 1. С. 133–145.

DOI: 10.35852/2588-0144-2023-1-133-145

FOR CITATION

Bovt-Tishchenko Iu. V. "Sweet Charity" and the formula of Robert Fosse's choreographic style. *Theatre. Fine Arts. Cinema. Music*. 2023, no. 1, pp. 133–145.

DOI: 10.35852/2588-0144-2023-1-133-145