



Трансформация жанра киномюзикла в современном кинематографе на примере фильма «Танцующая в темноте» (2000) Ларса фон Триера

Ю.О. Винар

научный сотрудник НИИМК ВГИКа

ORCID: 0009-0004-1698-1402

AuthorID: 1176583

DOI: 10.69975/2074-0832-2025-63-1-82-93

В статье на примере фильма «Танцующая в темноте» (реж. Ларс фон Триер, 2000) рассматриваются возможности трансформации жанра киномюзикла. В результате анализа формы взаимодействия художественных средств в этой картине автор приходит к выводу о том, что, обращаясь к киномюзиклу, режиссер раздвигает его границы согласно актуальным запросам времени и задачам режиссера и выводит жанр не просто в разряд серьезных, но и шокирующих.

Using “Dancer in the Dark” (dir. Lars von Trier, 2000) as an example, the article investigates the possibilities of transforming film musical. By analyzing the interaction of the artistic means in the movie, the author comes to the conclusion that the director has pushed its boundaries in response to modern challenges and his artistic goals which makes the genre not only serious, but also shocking.

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА

киномюзикл, Ларс фон Триер, «Танцующая в темноте», киножанр, трансформация киномюзикла

KEYWORDS

movie musical, Lars von Trier, “Dancing in the Dark”, film genre, the transformation of the musical

Для цитирования: Винар Ю.О. Трансформация жанра киномюзикла в современном кинематографе на примере фильма «Танцующая в темноте» (2000) Ларса фон Триера // Вестник ВГИК. 2025. Т. 17. № 1, С. 82–93. <https://doi.org/10.69975/2074-0832-2025-63-1-82-93>.

For citation: Vinar, Y.O. “Dancer in the Dark” (Lars von Trier, 2000) as a Case Study on the Transformation of the Musical Genre in Modern Cinema // Vestnik VGIK. 2025. Vol. 17. No. 1, pp. 82–93. <https://doi.org/10.69975/2074-0832-2025-63-1-82-93>. (In Russian).

Эволюция жанра киномюзикла

Жанр киномюзикла, придя в кинематограф в 30-е годы, и по сей день не утрачивает свою популярность, напротив, обретает новые формы, обрастает новыми темами и время от времени привлекает режиссеров, которые, казалось бы, в своем творчестве находятся далеко от мюзикла (например, Фрэнсис Форд Coppola, Мартин Скорсезе, Ларс фон Триер, Леос Каракс, Тодд Филлипс). Киномюзикл можно с уверенностью отнести к музыкальным феноменам XX века, вокруг которого ведутся постоянные дебаты о его истоках, обязательных элементах и направлениях развития.

В российских киноведческих исследованиях мюзиклу уделяется достаточное внимание, однако до сих пор существует нехватка четких определений его особенностей и границ с другими жанрами музыкального кинематографа. Поиском этих определений и границ в своих исследованиях занимались: В.В. Туева [7], Л.Н. Березовчук [1, 5], Т.В. Шабалина [9], Д.С. Живов [2] и др.

Из зарубежных авторов можно выделить Рика Олтмена, автора фундаментальной книги *Genre: The Musical*, исследующей взаимоотношение киномюзикла с другими видами искусств [9]. И несмотря на существующие исследования, жанр киномюзикла, особенно на современном этапе, остается серой зоной, что позволяет возникать неким новым определениям, к примеру, таким, как «антимюзикл».

Чтобы лучше понять особенности киномюзикла и пути его трансформации, необходимо рассматривать его в системе взаимодействия с другими видами искусств, а также важно учитывать временные, национальные и социокультурные контексты, в которых киномюзикл развивался начиная с прихода звука в кино в конце 1920-х годов.

Если говорить о границах и особенностях классического киномюзикла, то он обладает рядом характерных черт, которые отличают его от других киножанров:

1. Музыкальные и танцевальные номера не просто органично вплетены в повествование, но, что принципиально, продвигают сюжет или раскрывают характеры персонажей.
2. Киномюзикл часто следует структуре трех актов с ясно выраженным началом, развитием и кульминацией.
3. Значительное внимание уделяется хореографии, костюмам и декорациям, создающим визуально насыщенное повествование.
4. Комбинация традиционного диалога и музыкальных номеров, где песни и танцы могут заменять или дополнять разговорную речь.

5. Акцент на эмоциональных переживаниях героев посредством музыки и танца.

Киномюзикл прошел сложный путь развития, который можно разделить на несколько ключевых периодов, каждый из которых оставил свой след в истории кино. Условно выделим три основных этапа, хотя, конечно, границы между ними размыты и многие фильмы демонстрируют черты сразу нескольких эпох.

Первый период, который можно назвать «Золотым веком» классического киномюзикла (приблизительно 1930-е — 1950-е годы), прежде всего, характеризуется стремлением к идеализированному, часто наивно-романтическому изображению реальности. Мир, представленный на экране этих лет, предстает ярким, красочным, сфокусированным на развлечениях и беззаботности. Музыкальные номера, как правило, служат иллюстрацией эмоций героев или развивают сюжет. Фильмом, вобравшим в себя все черты киномюзикла, становится «Поющие под дождем» / *Singin' in the Rain* (реж. Стэнли Донен, Джин Келли, 1951). Музыкальные стили этого периода преимущественно опираются на джаз, свинг и традиционные бродвейские мелодии. Технические возможности того времени, конечно, были ограничены, но это не умаляло визуальной привлекательности фильмов. В то время киностудии активно инвестировали в масштабные декорации, костюмы и постановку номеров, стремясь создать эффект полного погружения зрителя в мир сказки и мечты.

Второй период, обозначенный как «модернизация» киномюзикла (1960-е — 1970-е годы), ознаменовался сменой парадигмы. Мюзикл перестал быть исключительно развлекательным жанром и начал активно исследовать сложные социальные и политические темы. Идеализированный мир уступил место более реалистичному, а часто — и суровому, отображению действительности. Фильмы этой эпохи, такие как «Кабаре» / *Cabaret* (реж. Боб Фосси, 1972), затрагивали вопросы социальной несправедливости, тоталитаризма и смело нарушали принятые этические границы, например, в демонстрации сексуальности, используя музыку как инструмент выражения идей и эмоций. В этот период режиссеры экспериментировали с формой, смешивая музыкальные стили и используя новаторские приемы съемки и монтажа. Рок-н-ролл, поп-музыка и другие современные жанры стали проникать в киномюзикл, принося в него новые ритмы и настроение.

Современный киномюзикл (1980-е годы — настоящее время) демонстрирует разнообразие стилей и поджанров. От масштабных голливудских блокбастеров, использующих передовые

компьютерные технологии и визуальные эффекты, до независимых картин с камерным звучанием и фокусом на частные истории. Фильм «Ла-Ла Ленд» / *La La Land* (реж. Дэмьен Шазелл, 2016) является наглядным примером современного киномузыка, сочетающего традиционные музыкальные формы джаза с элементами современной поп-культуры. Современный период киномузыка характеризуется смелым экспериментированием с формой и содержанием, синтезом различных музыкальных стилей и культурных влияний. Технологический прогресс существенно расширил художественные возможности жанра, позволив создавать впечатляющие визуальные эффекты. Однако наряду с инновациями многие современные киномузыкалы обращаются к классическим историям, доказывая непреходящую привлекательность и универсальность этого жанра.

В 2000 годы выходит фильм одного из самых ярких представителей современного артхауса — датского режиссера Ларса фон Триера — «Танцующая в темноте» / *Dancer in the Dark* (2000), ознаменовавший собой новый виток преобразования классического жанра киномузыка, изменившего его форму и задавшего новые возможности и темы для киномузыка.

«Обет целомудрия» кинематографа Ларса Фон Триера

Начиная с эпохи блокбастеров в 80-е ограниченные бюджеты, с которыми иногда работали европейские кинематографисты, частенько становились не только препятствием, но и стимулом для поиска новых эстетических решений. В ответ на доминирование голливудских фильмов в Европе возникла тенденция к созданию экспериментального и социального кино: режиссеры артхауса экспериментировали с формой и содержанием, создавая уникальные визуальные и нарративные стили. Это привело к расцвету арт-хаусного кино, которое принципиально противопоставило себя голливудским клише и коммерческим стандартам.

Работы Ларса фон Триера с самых первых фильмов («Медея» / *Medea*, 1988, «Королевство» / *Riget*, 1994–2022) отличаются стремлением к художественной свободе, в которой нет места традиционным голливудским стандартам. Он создает фильмы, которые не подчиняются правилам кассового кинематографа и не ориентированы на массовую аудиторию. Это позволяет режиссеру исследовать и социальные проблемы общества, и человеческие отношения на глубинном уровне, и острые моральные дилеммы. Как отмечает Л.Н. Березовчук: «Именно в артхаусном кинематографе культивируется игра киноцитатами и отсылка-

ми ко всей истории киноискусства. Здесь же идет проработка ранее табуированных в кино тем, таких как психические патологии, жестокость и насилие, укорененные в бессознательном человека, перверсированная сексуальность, уродство и т. д.» [с. 33].

Стиль Ларса фон Триера характеризуется смешением реалистических, порой суровых бытовых сцен с глубокими метафизическими размышлениями, что вызывает у зрителя широкий спектр эмоций. Триер не просто рассказывает истории — он проводит кинематографические опыты, заставляющие зрителя переосмыслить привычные представления о мире, добре и зле, вере и неверии. Его фильмы, являясь, по сути, своеобразными культурными срезами, исследуют темные стороны человеческой психики, раскрывая болезненные темы насилия, отчаяния и утраты («Идиоты» / *Idioterne*, 1998; «Рассекая волны» / *Breaking the Waves*, 1996; «Антихрист» / *Antichrist*, 2009). Шокирующую суть подхода фон Триера отмечает в своей статье А.В. Хализова: «Датский режиссер Ларс фон Триер, будучи одним из самых провокативных и неоднозначных художников современности, в своем творчестве неоднократно радикально переосмысливал устоявшиеся концепты» [8]. Однако парадоксально, этот негативизм, этот постоянный контакт с темной стороной бытия не отталкивает зрителя, а, наоборот, притягивает, вызывая своеобразную благодарность за глубину и пронзительность переживаний, которые он испытывает. В этом, пожалуй, и кроется особая способность режиссера — способность провести зрителя через катарсические переживания, очищающие душу через сопереживание трагическим судьбам героев.

13 марта 1995 года Ларс фон Триер и его коллега Томас Винтерберг представили миру свой революционный манифест под названием «Обет целомудрия», который стал основой нового авангардного художественного направления — «Догма 95». Этот манифест был не просто набором правил, а стал настоящей философией, целью которой было вернуть кино к его корням, сосредоточившись на реалистичности и глубине человеческих эмоций, а не на технических изысках.

«Догма 95» категорически исключила мюзикл из своей сферы интересов. Это исключение проистекает из фундаментальных принципов «Догмы 95», ставящей во главу угла реализм и естественность, в резком контрасте с условностью, театральностью и развлекательностью данных фильмов. Мюзикл по своей природе является жанром, ориентированным на зрелищность и эмоциональное воздействие через песни и танцы, что напрямую



противоречит стремлению «Догмы 95» к «правде жизни», отказу от искусственных приемов и технических излишеств (надо отметить, что хоть Триер в скором времени и отходит от многих принципов «Дог-

мы 95», но сохраняет верность серьезной реалистической интонации, которая звучит в том числе в его работах с условной системой выразительности).

Кроме того, подход «Догмы 95» отвергает устоявшиеся драматургические клише и предсказуемость. Мюзиклы, как правило, строятся на довольно шаблонных сюжетных линиях, в основе которых лежат незамысловатые романтические истории и сопутствующие им перипетии. Например: «Веселый развод» / *The Gay Divorcee* (реж. Марк Сэндрич, 1934); «Королевская свадьба» / *Royal wedding* (реж. Стэнли Донен, 1951); «Бриолин» / *The Grease* (реж. Рэндал Клайзер, 1978). Фон Триер же стремится к неожиданности, неопределенности, к нарушению общепринятых канонов повествования: «Предсказуемость (иначе называемая драматургией) — вот золотой телец, вокруг которого мы пляшем. Если у персонажей есть своя внутренняя жизнь, сюжет считается слишком сложным и не принадлежащим “высокому искусству”. Как никогда раньше приветствуются поверхностная игра и поверхностное кино» [5].

Несовместимость классического мюзикла и «Догмы 95» обусловлена фундаментальным различием их эстетических принципов. Может показаться, что это противоречие делает совмещение этих двух концепций практически неосуществимым. Однако кинематографу доступна возможность сочетать элементы разных, порой даже, казалось бы, взаимоисключающих жанров, стилей и видов кино. Эта интеграция и своего рода «гибридизация» позволяет расширить диапазон выразительных средств, создавать непредсказуемых персонажей, а также глубоко воплотить на экране сложные темы и идеи. При этом важно понимать, что успех такого подхода зависит от мастерства режиссера, его способности органично сочетать разные жанровые элементы и подчинять их единой художественной задаче.

Смелый эксперимент с неожиданным обращением к мюзиклу, такому далекому от его обычной художественной практики, становится значительным событием в творчестве фон Триера.

«Танцующая в темноте» Ларса фон Триера: киномюзикл как катарсис

«Танцующая в темноте» (2000), пожалуй, самая доступная для широкой аудитории работа фон Триера. Фильм, рассказывающий историю слепой женщины, борющейся за счастье своего сына, стал ярким примером мультижанровости, но в первую очередь, как ни странно, мюзикла.



Картина входит в так называемую «трилогию Золотого сердца», куда также входят «Рассекая волны» / *Breaking the Waves* (реж. Ларс фон Триер, 1996) и «Догвилль» / *Dogville* (реж. Ларс фон Триер, 2003). В центре каждой из этих картин — женщина, проходящая через испытания, полные страданий и самопожертвования.

Триер использует образ невинной жертвы, в своем роде переосмысливая мотивы христианского мученичества. Эти героини, обладающие искренней любовью и самоотверженностью, в итоге погибают либо физически, либо духовно, переживая крах своих надежд и мечтаний. Что создает образ беспощадного мира, неспособного оценить и наградить истинную добродетель. Триер при этом не стремится к приукрашиванию реальности. Л.Г. Кришталева в статье, посвященной творчеству режиссера, отмечает: «И действительно, героини фильмов Триера проявляют удивительные душевные качества, говоря иными словами — прекрасные добродетели. Золотые сердца возвращены Жертвоприношением и тысячелетиями христианской культуры. Это стойкие сердца: добродетели любви, самопожертвования, преданности неотделимы, вошли в плоть и кровь, проверены смертью на прочность.<....> И вот мы видим сквозь фильмы Триера: мир таков, что даже золотые сердца, именно золотые сердца, могут совершить, точнее, не могут не совершить (судьба) в силу своей

стойкости, искренности то, что разрушит и мир, и их самих» [4, с. 27]. В этом заключается трагический парадокс реальности, изображенной Триером. В своих фильмах режиссер не ищет простых ответов, он предлагает зрителю самим сделать выводы и понять сложность человеческого существования.

«Золотое сердце», символ чистоты и добродетели, в интерпретации Триера становится одновременно и источником духовной силы, и причиной физической гибели. Это не просто метафора христианской веры — это глубокое исследование человеческой способности к любви и самопожертвованию перед лицом жестокого и несправедливого мира. Героини Триера вызывают глубокую симпатию своей добротой и готовностью жертвовать собой, но их судьбы не оставляют ни малейшей надежды на счастливый конец. Триер показывает не только красоту самопожертвования, но и его трагическую бесполезность в современном мире. Он



заставляет задуматься о смысле жертвы, о нашей способности любить и страдать и о том, как наши наилучшие побуждения могут привести к неожиданным и трагическим послед-

ствиям. Особый принцип построения «триеровского» сюжета исследователь Д.В. Кобленкова в одной из своих статей охарактеризовала как: «античную модель “трагедии рока”, в которой главная роль отдавалась женщине» [3].

Вот эта трагедийность и чрезмерная реалистичность позволила некоторым исследователям (Л.Н. Березовчук, Д. Смолев) отнести картину к поджанру «антимюзикл», для которого предлагают следующие характеристики:

- вместо легких и радостных сюжетов, «антимюзикл» обращается к тяжелым темам (к примеру, бедность, утрата зрения, насилие и т. д.);
- фильм на контрасте сочетает в себе развлекательные и трагедийные элементы;
- внутренний монолог героини;
- социальный реализм;
- минимализм и глубокий символизм.

Это, безусловно, представляет любопытный взгляд на фильм, но при этом дает искаженное понимание жанра мюзикла, который, к сожалению, не получил четких определений его особенностей и границ с другими жанрами музыкального кинематографа, сформулированного канона «классический мюзикл» и определение черт его трансформации в контексте развития самого кинематографа, что порождает всевозможные вольные предположения поджанров, типа «антимюзикл».

Одной из важнейших отличительных жанровых характеристик классического мюзикла является явное разделение между обыденной реальностью и условным миром фантазии («42-я улица» / *42d Street* [реж. Ллойд Бэйкон, 1933]; «Цилиндр» / *Top hat* [реж. Марк Сэндрич, 1935]). На заре киномюзикла эта грань была очень тонкой, так как художники часто выбирали главными героями своего повествования людей творческих профессий или вообще переносили место действия мюзикла непосредственно на театральные площадки, в танцевальные клубы и кабаре. Такой подход практически не требовал разделения этих двух пространств, потому что для большинства героев петь и танцевать — норма жизни. Но по мере развития мюзикла как киножанра действие начинает переноситься в более привычные зрителю локации (улицы, метро, магазины, заводы, фабрики и т. д.), за счет чего контраст миров начинает проявляться сильнее («Увольнение в город» / *On the town* [реж. Стэнли Донен, 1949], «Американец в Париже» / *An American in Paris* [реж. Винсент Миннелли, 1951]). Ларс фон Триер в «Танцующей в темноте» придает этому сопоставлению максимальную полярность. Картина Триера дает эти два пространства — реального и мира фантазий на максимальном контрасте.

Мотив приобретенной слепоты, как правило, символизирует отказ от зрения внешнего в пользу внутреннего, подразумевающего обращение к сути явлений, к своему внутреннему миру, истинному «я». Поэтому мир героини мюзикла Триера состоит из двух частей: первый являет собой физическую реальность мрачного трейлера и шумного завода. Второй же, условный, представляет собой яркий мир мюзиклов, в который она убегает, находя в нем временное утешение и надежду. Ее оплотом, жизненной силой, защитой от жестокой действительности становится музыка и танец, не случайно она «танцующая». В воображении Сельмы это красочная жизнь, где, несмотря на свою слепоту — темноту, она может петь и танцевать, словно в сказке. Подобные мечты олицетворяют ее надежду и стремление к свободе, в то время как реальная жизнь женщины представляет собой бесконечную борьбу с жизненными обстоятельствами.

Несмотря на «догматический» подход режиссера, структура «Танцующей в темноте» соответствует всем основным характеристикам классического мюзикла: музыкально-пластическое действие составляет важную часть драматургии фильма; двоемирие (реальный, жестокий мир и мир фантазий, создаваемый героиней в своих воображаемых музыкальных номерах); надежда на лучшее (даже смерть героини не вселяет чувство опустошающей безнадежности).

Музыкальные номера в фильме действительно не являются легкими и жизнерадостными, как в классических мюзиклах. Они пронизаны глубокой меланхолией, отражают внутреннее состояние героини, Сельмы, и служат способом выражения ее эмоций в условиях, когда вербальное общение затруднено. Важно отметить, что музыка в фильме не просто сопровождает действие, а является неотъемлемой частью повествования, отражая внутренний мир героини и усиливая трагизм ситуации, что также соответствует канону классического мюзикла.

Танцы здесь не просто некие абстрактные пластические движения, их задача — отразить борьбу, отчаяние и стремление к



свободе героини. Сельма, страдающая от неизлечимой болезни, борется за свою жизнь и за будущее своего сына. Ее реальность — это постоянная борьба за выживание в нищете, лишенная элементарных челове-

ческих прав и сочувствия окружающих. Этот жестокий контраст с ее яркими, наполненными надеждой, музыкальными фантазиями усиливает драматическое напряжение фильма.

Хотя фильм и заканчивается смертью Сельмы, в нем есть катарсис. Героиня умирает не в полном отчаянии, а в мире собственных фантазий, в тот момент, когда, наконец, обретает свое долгожданное счастье и свободу. Это скорее трагическое принятие неизбежного, нежели безнадежность. Можно спорить о том, является ли такой финал хеппи-эндом, но его ключевой чертой является то, что он не лишает зрителя надежды на преодоление несправедливости и на ценность человеческой жизни, пусть и такой ценой.

Ларс фон Триер использует элементы мюзикла не для того, чтобы развлечь зрителя, а чтобы углубить драматическую сторону сюжета. Без музыкальных номеров фильм был бы тяжелым, депрессивным произведением, фокусирующимся исключительно на несправедливости и безысходности. Мюзикл в данном случае становится инструментом повышения эмоционального воздействия, который позволяет зрителю пережить всю гамму чувств Сельмы — от радости и надежды до отчаяния и боли. Именно это сочетание тяжелой реальности и волшебного мира фантазий делает фильм уникальным.

До Ларса фон Триера уже были мюзиклы, остро говорящие на сложные темы, к примеру «Вестсайдская история» / *West Side Story* (реж. Роберт Уайз и Джером Роббинсон, 1961), «Кабаре» / *Cabaret* (реж. Боб Фосси, США, 1972), «Весь этот джаз» / *All That Jazz* (реж. Боб Фосси, США, 1979), «Нью-Йорк, нью-Йорк» / *New York, New York* (реж. Мартин Скорсезе, США, 1977), «Волосы» / *Hair* (реж. Милош Форман, США, Германия (ФРГ), 1979) и т. д. Режиссеры, создавшие их, для своего времени тоже становились новаторами: они использовали художественные средства мюзикла для подсвечивания трагедий своего времени, возводя их от частного на общечеловеческий уровень. Киномюзикл стал важной частью культурного ландшафта США, отражая искания этих режиссеров и эмоциональные потребности целых поколений зрителей.

«Танцующая в темноте» не просто использует жанр мюзикла, а переосмысливает его. Триер не разрушает жанр, а расширяет его границы, демонстрируя, что мюзикл способен не только развлекать, но и выражать глубокую человеческую драму. Он создал новый тип мюзикла, можно сказать, «артхаусный» мюзикл, который преодолел жанровые ограничения и обрел популярность среди широкой аудитории. Фильм Триера, безусловно, выделяется из общей массы киномюзиклов, но, как сказано ранее, пусть и по-своему, следует структуре мюзикла. Данный фильм доказал беспрецедентную способность жанра трансформироваться, адаптироваться и объединять в себе кажущиеся несовместимыми стилистические и тематические элементы.

ЛИТЕРАТУРА

1. Березовчук Л.Н. Жанровый канон мюзикла в зарубежном кино с 1972 по 2002 год // Учебное пособие по дисциплине «Музыка в аудиовизуальных искусствах» для студентов факультета экранных искусств. СПб.: СПбГУКИТ, 2003. 45 с.
2. Живов Д.С. Музыкальное действие в киномюзикле // Южно-Российский музыкальный альманах. Ростов-на-Дону: Изд-во Ростовской гос. консерватории им. С.В. Рахманинова. 2017. № 2. С. 54–59

3. Кобленкова Д.В. Теория маргинальности и кинематограф постмодернизма (П.П. Пазолини, Р. Хамдамов, Й. Стеллинг, Л. фон Триер) // Вестник ВГИК. 2010. Т. 2, № 3 (4). С. 98–121.
4. Кришталева Л.Г. Проблема эксперимента в кинематографическом дискурсе Ларса фон Триера // Научный электронный журнал «Артикульт». 2014. № 4 (16). С. 21–30.
5. Ларс фон Триер. Догма 95 // Искусство кино. 1998. № 12. С. 56–58.
6. Туева В.В. Основные принципы построения американского мюзикла и музыкальной комедии Григория Александрова: к проблеме жанра // Вестник МГУКИ. 2008. № 5. С. 290–292.
7. Хализова А.В. Концептуализация понятия «жертва» в творчестве Ларса фон Триера // Вестник ВГИК. 2022. Т. 14, № 2. С. 123–132.
8. Шабалина Т.В. Исторические условия формирования жанра мюзикл. Энциклопедия Кругосвет. URL: https://www.krugosvet.ru/enc/kultura_i_obrazovanie/teatr_i_kino/MYUZIKL.html (дата обращения: 31.01.2023).
9. Altman, Rick. Genre: The Musical. Routledge & Kegan Paul Ltd. 1981. 228 p.

REFERENCES

1. Berezovchuk, L.N. Zhanrovyy kanon myuzikla v zarubezhnom kino s 1972 po 2002 god. Uchebnoe posobie po discipline "Muzyka v audiovizual'nyh iskusstvah" dlya studentov fakul'teta ekrannyh iskusstv [The genre canon of the musical in foreign cinema from 1972 to 2002. Textbook on the discipline "Music in audiovisual arts" for students of the Faculty of Screen Arts]. St. Petersburg, izd-vo SPBGUKIT, 2003. 45 p. (In Russ.)
2. Zhivov, D.S. Muzykal'noe dejstvie v kinomyuzikle [Musical action in a film musical]. Yuzhno-Rossiiskij muzykal'nyj al'manah, Izd-vo Rostovskoj gos. konservatorii im. S.V. Raxmaninova, no. 2, 2017, pp. 54–59. (In Russ.)
3. Koblenkova, D.V. Teoriya marginal'nosti i kinematograf postmodernizma (P.P. Pazolini, R. Hamdamov, J. Stelling, L. von Trier) [Theory of marginality and cinema of postmodernism (P.P. Pasolini, R. Hamdamov, J. Stelling, L. von Trier)], vol. 2. Vestnik VGIK, no. 3–4, 2010, pp. 98–121. (In Russ.)
4. Krishtaleva, L.G. Problema eksperimenta v kinematograficheskom diskurse Larsa Fon Triera [The problem of experiment in the cinematic discourse of Lars Von Trier]. Artikul't, no. 4 (16), 2014, pp. 21–30. (In Russ.)
5. Lars von Trier Dogma 95 [Dogma 95]. Iskusstvo kino, no. 12, 1998, pp. 56–58. (In Russ.)
6. Tueva, V.V. Osnovnye principy postroeniya amerikanskogo myuzikla i muzykal'noj komedii Grigoriya Aleksandrova: k probleme zhanra [The basic principles of the construction of the American musical and musical comedy by Grigory Alexandrov: on the problem of genre]. Vestnik MGUKI, no. 5, 2008, pp. 290–292. (In Russ.)
7. Khalizova, A.V. Konceptualizaciya ponyatiya "zhertva" v tvorchestve Larsa fon Triera [Conceptualization of the concept of "victim" in the work of Lars von Trier], vol. 14. Vestnik VGIK, no. 2, 2022, 123–132. (In Russ.)
8. Shabalina, T.V. Istoricheskie usloviya formirovaniya zhanra myuzikl. Enciklopediya Krugosvet [Historical conditions for the formation of the musical genre. The Encyclopedia of Circumnavigation]. Available at: https://www.krugosvet.ru/enc/kultura_i_obrazovanie/teatr_i_kino/MYUZIKL.html (Accessed 31 January 2023). (In Russ.)
9. Altman, Rick. Genre: The Musical. Routledge & Kegan Paul Ltd. 1981. 228 p.

Статья поступила в редакцию 15.10.2024; одобрена после рецензирования 20.01.2025; принята к публикации 25.01.2025.
The article was submitted 15.10.2024; approved after reviewing 20.01.2025; accepted for publication 25.01.2025.

