

УДК 7; 7.01; 7.08

РЕЖИССЕРСКАЯ МЕТОДОЛОГИЯ М. А. ЗАХАРОВА:  
МУЗЫКАЛЬНЫЕ ПРИНЦИПЫ КОМПОЗИЦИИ  
ЭКРАННЫХ ПРОИЗВЕДЕНИЙ

Ряпосов А. Ю.<sup>1</sup>

<sup>1</sup> Российский институт истории искусств, Исаакиевская пл., д. 5, Санкт-Петербург, 190000, Россия.

Созданные Захаровым кино- и телефильмы являются неотъемлемой частью его творчества, но экранным работам режиссера уделено крайне мало места в книгах, написанных им самим. Обойдены захаровские картины и вниманием исследователей. Данная статья посвящена одной из важнейших составляющих поэтики экранных произведений Захарова — музыкальным принципам композиции.

Методология исследования опирается на методы формальной школы литературоведения и ленинградской (гвоздевской) школы театроведения. Экранные произведения Захарова являются объектом, а музыкальные принципы композиции, положенные в основу строения захаровских картин, — предметом исследования. Для источниковой базы исследования, помимо высказываний авторов, сценариев экранных произведений, рецензионных материалов и т. п., большое значение имеют сами захаровские ленты. Рассматриваются такие варианты, опирающейся на музыку компоновки действенных структур, как музыкальное ревю, мюзикл, мотивно-тематическая конструкция, режиссерский контрапункт и др.

**Ключевые слова:** М. А. Захаров, режиссерская методология, музыкальные принципы композиции, ревю, мюзикл, мотивно-тематическая структура, контрапункт режиссера.

DIRECTOR'S METHODOLOGY OF M. A. ZAKHAROV:  
COMPOSITION'S MUSICAL PRINCIPLES OF SCREEN WORKS

Ryaposov A. Yu.<sup>1</sup>

<sup>1</sup> Russian Institute of Art History, St. Isaac's Square, Saint Petersburg, 190000, Russian Federation.

Films and television films created by Zakharov are an integral part of his work, but the director's screen work is given very little attention in books

written by himself; Zakharov's films were ignored by researchers. The author of the article already touched on the problems of structuring action according to the laws of music. This article is generalizing and purely theoretical in nature and is devoted to one of the most important components of Zakharov's on-screen poetry - the musical principles of composition. The research methodology is based on the methods of the formal school of literary studies and theater science methods by A. A. Gvozdeva. Zakharov's screen works are an object, and the musical principles of composition, which form the basis of the structure of Zakharov's films, are the subject of research. The source base of the study is the statements of the authors, scripts of screen works, review materials and particularly Zakharov's films. We consider such options based on the musical arrangement of the structure of the action, such as a musical revue, musical, motif-thematic design, directorial counterpoint, etc.

**Keywords:** M. A. Zakharov, directorial methodology, musical principles of composition, revue, musical, motive-thematic structure, director's counterpoint.

В состав художественного творчества Марка Анатольевича Захарова необъемлемой частью входят *экранные произведения* режиссера: кинофильмы «Стоянка поезда – две минуты» (1972, совместно с А. С. Орловым) и «Убить дракона» (1988); телефильмы «Двенадцать стульев» (1976), «Обыкновенное чудо» (1978), «Тот самый Мюнхгаузен» (1979), «Дом, который построил Свифт» (1982, на телеэкраны вышел в 1985) и «Формула любви» (1984). Соединение в одном ряду кинематографических картин и картин телевизионных оправдано их общей художественной природой, а именно: подчеркнута *театральной условностью*; тяготением Захарова к работе в павильоне, в откровенно театральных декорациях<sup>1</sup>; принципиальный отказ от реализма при изображении происходящих в картине событий; поэтический и фантазийный характер предлагаемых Захаровым экранных сочинений; музыка как композиционная основа действенных структур захаровских кино- и телефильмов и др. [1; 2; 3; 4; 5; 6].

Между тем экранным работам уделено крайне мало места в книгах лидера Московского театра имени Ленинского комсомола («Ленкома») М. Захарова о собственном творчестве [7; 8; 9; 10].

---

<sup>1</sup> При этом небольшое количество натуральных съемок использовалось режиссером только в случае крайней необходимости, и ныне воспринимаются теми исключениями, которые лишь подчеркивают общее правило.

Захаровские кино- и телефильмы обойдены и вниманием исследователей. Так, например, О. Е. Скорочкина в статье «Марк Захаров» просто перечисляет ленты «Обыкновенное чудо» и «Формула любви» [11, с. 100], а П. Б. Богданова делает то же самое по отношению к телекартинам «Тот самый Мюнхгаузен» и «Формула любви» в главе «Формула успеха Марка Захарова» книги «Режиссеры-шестидесятники» [12, с. 159]. В. О. Семеновский в статье «Темп — 1806» и М. Ю. Давыдова в разделе «Марк Захаров: ремесленник милостью Божьей» книги «Конец театральной эпохи» упоминают имя только одного захаровского телегероя — Мюнхгаузена [13, с. 67; 14, с. 124]. А. М. Смелянский в главе «Королевские игры» книги «Предлагаемые обстоятельства» экранные работы Захарова не упоминает вовсе [15, с. 210-234].

Представление о том, что музыка есть основа режиссуры Захарова, сформировано у исследователей захаровского *сценического творчества* достаточно давно<sup>2</sup>. Однако работ, хотя бы в первом приближении исследующих *экранное творчество* Захарова, нет. Автор настоящей статьи ранее излагал свою точку зрения на проблему *структурирования действия по законам музыки* при изучении *поэтики* отдельных захаровских кинолент и телефильмов (напр.: [1, с. 43-49; 2, с. 48-59; 3, с. 30-42; 4, с. 82-92; 5, с. 62-76; 6, с. 131-142]). В отличие от вышеперечисленных работ эта носит *обобщающий* характер, а само исследование является сугубо *теоретическим*.

Экранные произведения лидера «Ленкома» М. Захарова являются *объектом* исследования. В качестве *предмета* исследования выступает одно из слагаемых *поэтики* кино- и телефильмов Захарова, а именно — *музыкальные принципы композиции*, положенные в основу *строения* захаровских картин. Специфика исследования такова, что в рамках *источниковой* базы исследования, помимо традиционных *источников* (высказываний авторов кино- и телефильмов, сценариев экранных произведений, рецензионных материалов и т. п.), главное и определяющее значение для автора статьи имеют сами захаровские *кино- и телеленты*. Автор также вынужденно совмещает функции *рецензента* и *исследователя*, извлекая из картин необходимый для изучения материал, одновременно описывая и подвергая его анализу.

<sup>2</sup> См. об этом у Т. Н. Грум-Гржимайло (в связи с характеристикой захаровской постановки «Разгром» 1971 года) [16, с. 38–44], В. О. Семеновского (о рок-опере «Юнона и Авось» 1981 года и о специфических свойствах режиссуры лидера Ленкома в целом) [13, с. 53–67]; О. Е. Скорочкиной (о спектаклях «Разгром», «Темп-1929» 1972 года, «Автоград – XXI» 1973 года и «Тиль» 1974 года) [11, с. 108–118], Н. А. Таршис (о спектакле «Тиль» [17, с. 100–101]); А. Л. Порфирьевой (о рок-операх на музыку А. Рыбникова) [18, с. 137, 157].

Методология исследования опирается на методы формальной школы литературоведения и ленинградской (гвоздевской) школы театроведения.

М. Ю. Давыдова считает настоящим призванием Захарова-режиссера создание мюзиклов [14, с. 119–121]. И действительно, *мюзикл* как один из вариантов *музыкальной конструкции* захаровских произведений встречается довольно часто и в драматических спектаклях, и в экранных работах лидера «Ленкома». Классический пример — строение *музыкально-драматической структуры* телефильма «Двенадцать стульев», в котором песенные номера<sup>3</sup> не были *вставными номерами*. Они являлись частями единого сюжета наряду с игровыми фрагментами действия. Эти специфические *сюжетные компоненты* служили и для характеристики Остапа Бендера (А. Миронова), и для продвижения сюжета, но не игровыми, а вокально-музыкальными средствами.

Вхождение героя А. Миронова в Старгород и, соответственно, первое появление Остапа на экране в качестве непосредственно действующего лица сопровождается закадровым песенным номером о городе-мечте сына турецко-подданного. Тем самым, во-первых, поясняется мотив действий «великого комбинатора», а во-вторых — задается важнейший *режиссерский контрапункт* картины — *несоответствие* реальности (Старгород) мечте (Рио-де-Жанейро).

Фрагмент ленты — свадьба Остапа с мадам Грицацуевой (Л. Федосеева-Шукшина) — озвучен закадровым номером «Шимми»<sup>4</sup>). *Контрапункт визуального и музыкального рядов* картины показывает всю глубину падения героя А. Миронова с целью сравнительно честным способом произвести отъем денег у «знойной женщины — мечты поэта». Завершает данный фрагмент номер «Песня Остапа»<sup>5</sup> — центральный музыкальный номер телефильма «Двенадцать стульев». Он раскрывает главное свойство Бендера, его природу *игрока*, талантливого *артиста*, вступившего в игру с многократно превышающими его возможности силами и пытающегося отыскать собственный, *индивидуальный путь* в океане жизни.

Примеров включения песенных номеров в действенную структуру телефильма «Двенадцать стульев» немало [2, с. 56–58], но главное,

<sup>3</sup> На музыку Г. Gladkova. Тексты песен — Ю. Михайлов (псевдоним Ю. Кима).

<sup>4</sup> «Раньше люди хлопали ушами, / Еле-еле двигали ногами, / А теперь они танцуют шимми / День и ночь...».

<sup>5</sup> «...Белеет мой парус такой одинокий / На фоне стальных кораблей.».

что и собственно игровые фрагменты, и музыкальные (песенные или песенно-танцевальные) номера захаровской картины находятся в строго определенной режиссером последовательности и соподчиненности друг с другом, и совместно раскрывают коллизии телефильма.

С точки зрения музыкального строения, захаровское «Обыкновенное чудо» тоже является классическим мюзиклом. Приведем несколько примеров использования режиссером песенных номеров<sup>6</sup> в тесном взаимодействии с игровыми фрагментами захаровской картины.

Первое появление на экране по-кукольному одетой и причесанной Принцессы (Е. Симонова) монтировалось с закадровой «Песней Волшебника» в исполнении Л. Серебренникова («...Из миража, из ничего, / Из сумасбродства моего — / Вдруг возникает чей-то лик, / И обретает цвет и звук, / И плоть, и страсть!»). Цель подобного монтажа — показать, что героиня Е. Симоновой — плод творческого воображения Волшебника (О. Янковский). Последующая череда кадров должна была закрепить это впечатление. С этой целью Волшебник и Принцесса соединяют ладони рук, их пальцы сплетаются в рукопожатии. Это необходимо, чтобы показать процесс сочинения героем О. Янковского последующей сцены встречи Принцессы и Медведя (А. Абдулов), в которой кадр с рукопожатием повторяется; только место Волшебника здесь занимает уже герой А. Абдулова.

После столкновения Принцессы с Медведем, их последующего знакомства, героиня Е. Симоновой по-новому воспринимает своих придворных фрейлин («Какие вчерашние, домашние лица»). Звучащий «Хор фрейлин» и сольный номер Первой королевственной дамы (Е. Васильева) («...Чтоб он подох, так черта с два, / Добра не жди от паразита») готовят экранное появление Министра-администратора (А. Миронов), убежденного в том, что мир устроен настолько тотально подло, что и стесняться некого. Об этом говорит характерный монолог героя А. Миронова: «Вот я, например, вижу, летит бабочка, головка крошечная, безмозглая, крылышками бяк-бяк-бяк, бяк-бяк-бяк... ну, дура-дурой! Воробушек тоже не лучше. Береза — тупица, дуб — осел, речка — кретинка, облака — идиоты, ...лошади — предатели, люди — мошенники, а что делать?». Возмущение Хозяйки (И. Купченко), вызванное предложением героя А. Миронова встретиться в полночь у амбара, провоцирует ответ в виде «Куплетов Администратора» о

<sup>6</sup> Музыка Г. Гладкова, тексты песен Ю. Михайлова (Ю. Кима).

бабочке и воробушке («...Он ее голубушку шмяк-шмяк-шмяк-шмяк, / Ам ням-ням-ням, да и шмыг-шмыг-шмыг-шмыг!»).

Из примеров следует, что музыкально-драматическая структура действия захаровского телефильма выстроена таким образом, что игровой эпизод в нем требует исполнения соответствующего музыкального (песенного, сольного или хорового, или песенно-танцевального) номера, а музыкальный фрагмент, в свою очередь, диктует дальнейшее развитие действия в виде игровых коллизий [3, с. 34–39]).

Среди кино- и телефильмов Захарова есть экранные произведения, которые по музыкальным принципам композиции близки к мюзиклам, но таковыми не являются.

Жанр картины «Стоянка поезда — две минуты» официально обозначен как «музыкальный фильм». Сама кинолента, действительно, перенасыщена песенными и песенно-танцевальными номерами<sup>7</sup>. Если рассматривать формально композицию музыкально-драматических фрагментов захаровского музыкального фильма, то перед нами — структура классического *мюзикла*, а именно: игровые эпизоды требуют развития действия и его дальнейшего продвижения за счет песенного или песенно-танцевального номера; музыкальный фрагмент, в свою очередь, обуславливает содержание следующего игрового эпизода. На деле, гармония соотношения игровых и музыкальных фрагментов, присущая музыкально-драматической структуре мюзикла, в фильме «Стоянка поезда — две минуты» оказалась нарушенной: песенные и песенно-танцевальные номера в захаровской картине заняли доминирующее положение, а игровые эпизоды превратились фактически в *связки*, поясняющие, почему за одним музыкальным номером должен следовать другой. Иными словами, фильм «Стоянка поезда — две минуты» по особенностям компоновки своей музыкально-драматической структуры, скорее, является *музыкальным ревью*, нежели мюзиклом как таковым [1, с. 48–49]).

Иное обнаруживается в телефильме «Дом, который построил Свифт». Музыкальные номера<sup>8</sup> включены в состав захаровской картины по сценарию Г. Горина, но занимают в архитектонике ленты скромное место. В «Доме, который построил Свифт» доминирующее

<sup>7</sup> Музыка Г. Гладкова, тексты песен — Ю. Энтин, партии ведущих героинь (медсестры Алены и популярной московской певицы Красовской) — В. Теличкина и А. Будницкая, соответственно, поет, скромно оставаясь за кадром, будущая примадонна А. Пугачева.

<sup>8</sup> Музыка Г. Гладкова, тексты песен Ю. Михайлова (Ю. Кима).

положение принадлежит приему «фильм в фильме», стихии игры и буйству масочного карнавала. Песенные и песенно-танцевальные номера, хоть и включены в общую действенную структуру на основе композиционных принципов, аналогичных музыкально-драматической конструкции мюзикла, не превращают захаровскую картину в мюзикл. Они по выражению рецензента Т. Хлопьянкиной, выступают, как «...умный песенный комментарий (курсив мой. — А. Р.)» [19, с. 20] к разворачивающимся в ленте событиям<sup>9</sup>. И все же музыкально-драматическая структура — не стержень действенной конструкции телефильма «Дом, который построил Свифт», но лишь *комментарий* к ней.

Телефильм «Тот самый Мюнхгаузен» предлагает совершенно иные, отличные от мюзикла, композиционные принципы музыкально-драматической конструкции.

И музыкальная структура (композитор А. Рыбников), и музыкально-драматическая структура картины «Тот самый Мюнхгаузен» построены по *мотивно-тематическому принципу*. В музыкальной структуре А. Рыбникова насчитывается два десятка собственно музыкальных тем, из которых одна, несомненно, выступает как *главная*, пронизывающая захаровскую ленту от начала и до конца. Эту исключительной красоты мелодию можно смело назвать «Темой барона Мюнхгаузена». Остальные музыкальные мотивы выступают как темы *второстепенные, побочные*.

Аналогичным образом построена и музыкально-драматическая структура телефильма<sup>10</sup>. Через всю событийную канву телефильма «Тот самый Мюнхгаузен» сквозной сюжетной линией проходит *мотив* господства барона Мюнхгаузена над временем. Это и есть главная тема героя О. Янковского как *владельца времени*, который может позволить себе лично встречаться с Софоклом или Шекспиром, свободно менять ход домашних часов, сдвигая стрелки вперед или назад, и среди белого дня объявлять наступление ночи. С данной центральной темой тесно связаны второстепенные сюжетные

---

<sup>9</sup> Комментарий — «умный» — потому, что «выражает философский смысл вещи, а не просто развлекает нас» [19, с. 20].

<sup>10</sup> В данном случае речь идет о такой действенной конструкции, которую имел в виду В. Э. Мейерхольд при использовании термина «комедия на музыке» или, шире, «спектакль на музыке». Иными словами, речь идет о действенной структуре, когда музыка как таковая в спектакле может вовсе не звучать, но при этом действие в постановке построено по законам, аналогичным принципам композиции музыкальной.

мотивы, например, — тема умения удачно (или неудачно) выбрать время<sup>11</sup>.

Есть сюжетные мотивы, связанные с наступающей после «смерти» героя О. Янковского темой безвременья. Бездна надежды попытки родственников барона воспроизвести тот жизненный уклад, что существовал при Мюнхгаузене. Пародийно воспринимается ситуация, когда вдова барона (И. Чурикова), находясь в постели со своим адвокатом Рамкопфом (А. Абдулов), редактирует речь, которую Рамкопф должен произнести в связи с годовщиной смерти Мюнхгаузена. Пародийным кажется условие героини И. Чуриковой, выставляемое любовникам, непременно приходиться на свидание к ней через окно, поднимаясь по веревочной лестнице. Пародией кажутся попытки сына барона (Л. Ярмольник) подражать отцу — тащить себя за волосы и стрелять по уткам. Пародией является лекция, которую читает в университете студентам герой А. Абдулова, «научно» обосновывающий предложенный Мюнхгаузеном феномен вытягивания самого себя за волосы. Пародийность возникает благодаря контрапункту режиссера, поскольку все указанные сюжетные мотивы сопоставляются с главной сюжетной линией захаровского телефильма, сталкиваются с ней по принципу контраста, и, тем самым, порождают новые, дополнительные смыслы.

Еще один сюжетный мотив, который по законам контрапункта сталкивается с центральной сюжетной темой, — это мотив долга, служения. Будучи другом барона, Бургомистр (И. Кваша) пытается, насколько хватает сил, увильнуть от обязанности свидетеля на суде подтвердить или опровергнуть тот факт, что садовник Мюллер и барон Мюнхгаузен — это одно и то же лицо. Лишь подчеркнуто публичное возмущение героини И. Чуриковой отсутствием у главы города должной позиции и уговоры Судьи (В. Ларионов) заставляют героя И. Кваши взять себя в руки и вспомнить о своей социальной роли и тех обязанностях, что накладывает на него его должность. «Я — на службе!» Это и оправдание Бургомистра для самого себя, и попытка принести извинения герою О. Янковского.

Подобные примеры можно приводить и далее [4, с. 86-91], но, как представляется, тут имеет смысл сказать о другом, а именно о том, что само присутствие в архитектонике телефильма мотивно-тематической действенной структуры открывает перед постановщиком картины

<sup>11</sup> В сцене встречи с пастором и проведения переговоров по поводу возможности заключения брака героя О. Янковского с Мартой (Е. Коренева), или когда речь заходит о том, что барон сделал открытие, прибавляющее в календарь лишний день.



широчайшие возможности для использования *контрапункта режиссера*.

Вот один из примеров вводимого постановщиком контрапункта на основе *столкновения* слышимого и видимого. Речь идет о фрагменте ленты, когда барон уже готов, оседлав пушечное ядро, отправиться к Луне, но организаторы этого «мероприятия» разрешают герою О. Янковского проститься с Мартой. Мюнхгаузен в этой ситуации ждет от своей возлюбленной каких-то самых важных слов. Героиня Е. Кореновой произносит: «Я буду ждать тебя!». Барон с досадой выкрикивает: «Не то!» Звучит резкий, бьющий по нервам музыкальный аккорд, а камера делает «наезд» на средневековое каменное изваяние горгульи. В кадре снова Марта, которая уверяет: «Я очень люблю тебя!». Реплика героя О. Янковского звучит еще более резко: «Не то!» Повторяется и фрагмент с изображением горгульи, и звучащая при этом музыкальная тема. Героиня Е. Кореновой настаивает: «Я буду ждать тебя!». Наконец, произносимая бароном почти на крике реплика «Не надо!» заставляет Марту стать той женщиной, которую полюбил герой О. Янковского: «Они положили сырой порох, Карл! Они хотят помешать тебе!». Вот слова, которые ожидал услышать Мюнхгаузен от своей возлюбленной.

Не всегда удается сохранить в однородной чистоте тот или иной композиционный подход при структурировании действия. Так, в телефильме «Формула любви» *мотивно-тематический принцип* организации музыкально-драматической структуры соединен с применением песенных и песенно-танцевальных номеров, которые используются в соответствии с принципами композиции *мюзикла*<sup>12</sup>. В соответствии с этим в «Формуле любви» можно выделить несколько *музыкальных номеров*: во-первых, исполняемую за кадром песню «Фортуна»<sup>13</sup>, передающую жизненную установку графа Калиостро (Н. Мгалоблишвили, голос за кадром — А. Джигарханян) и его подручных; во-вторых, — романс Алексея Федяшева (А. Михайлов) «О, как же я люблю Вас, / Прекрасное создание!»; наконец, в-третьих, ставшую легендарной «Неаполитанскую песенку» («Уно-уно-уно момент») в исполнении Жакоба (А. Абдулов) и Маргадона (С. Фарада, поет Г. Гладков).

В *мотивно-тематической структуре* «Формулы любви» стоит, прежде всего, выделить три сквозные сюжетные линии: первую — линию

<sup>12</sup> Музыка Г. Гладкова, текст песен — Ю. Михайлов (Ю. Ким).

<sup>13</sup> «...Рассиживаться нечего, / Фортуна переменчива, / У стада человеческого / Помыслы одни. / Вытягивайте золото / Из меди и из олова, / Из невода, из омота, / Из малого и старого / <...> / Золото, золото, золото тяни!».

графа Калиостро, мага и волшебника, «иерарха всего сущего» (как называет сам себя герой Н. Мгалоблишвили), претендующего стать *властином чувств*; вторую — линию Алеши Федяшева. Если графа подводит практицизм и гипертрофия *разума*, то герой А. Михайлова страдает от преизбытка *абстрактных чувств* и прямолинейно усвоенных классических *поведенческих моделей* (Пигмалион и Галатея; Петрарка и Лаура). По выражению тетушки Федосьи Ивановны (Т. Пельтцер), он вообразил себя влюбленным в «бабу каменную». Третья сюжетная линия — линия Марии Ивановны (Е. Валюшкина) *сопоставляется, сталкивается* с двумя первыми по законам *контрапункта*, так как присущий героине Е. Валюшкиной простой и естественный взгляд на вещи вдребезги разбивает «головные» жизненные установки и заезжей мировой знаменитости, и юного владельца помещичьего имения, расположенного в российской глубинке, где-то под Смоленском.

Архитектоника «Формулы любви» содержит, помимо выше-названных главных действенных тем, и сюжетные линии, которые можно считать *второстепенными темами* единой действенной структуры. В качестве таковых могут считаться мотивы «дикой», «варварской» страны, какой Россия казалась как иностранцам (особенно нечистому на руку Маргадону, так и самим россиянам (например, кузнецу (Н. Скоробогатов)), но только в том случае, когда чудил кто-то из своих<sup>14</sup>. *Контрапунктом* к данным мотивам выступает живое и непосредственное восприятие реальности обитателями российской провинции: тетушки Алеши, Федосьи Ивановны; сельского доктора (Л. Броневой), дворовой девки Фимки (А. Захарова) и др. [5, с. 64–71]).

Стоит подчеркнуть, что в захаровской «Формуле любви» фрагменты, выстроенные по композиционным принципам мюзикла, не просто соседствуют с эпизодами, скомпонованными по мотивно-тематическим принципам, но выступают частью более общей композиционной структуры. Суть дела в том, что песенные и песенно-танцевальные номера, или входящие в их состав музыкальные фрагменты, исполнялись в «Формуле любви» несколько раз. Так, например, номер «Фортуна» открывает пролог телефильма; потом музыкальная тема этого номера звучит, когда Федяшеву видится Нимфа в виде юной девушки (Е. Валюшкина). Этот музыкальный мотив исполняется за кадром, в котором герой А. Михайлова скачет в гостиницу, в которой

<sup>14</sup> Папенька Алексея Федяшева пожелал жить так, словно бы он оказался в Древне Риме, а его сын затеял материализовать «бабу каменную» — изваяние, установленное по приказу Федяшева-старшего.

из-за поломки кареты вынуждены проживать граф Калиостро и его свита. Та же музыкальная тема используется в тот момент, когда граф застаёт Федяшева под окнами Марии Ивановны и сообщает, что к материализации «заключенной в камень Галатеи» все готово.

Романс Алеши «О, как же я люблю Вас, / Прекрасное создание!» исполняется А. Михайловым дважды. В начале картины этот песенный номер адресован каменному изваянию, а позднее — реальной героине, Марии Ивановне.

«Уно-уно-уно моменто» и фрагменты этой стилизованной под неаполитанскую песенку музыки звучат в захаровской ленте несколько раз. Используется этот номер тогда, когда режиссеру нужно передать зрителю ощущение неудачи в предприятиях иерарха всего сущего. Впервые «Неаполитанская песенка» исполняется в провинциальной гостинице, когда Жакоб и Маргадон оказываются свидетелями фиаско усилий героя Н. Мгалоблишвили, направленных на подчинение чувств Марии Ивановны. Номер «Уно-уно-уно моменто» воспроизводится в эпизоде в доме Федяшевых: за обеденным столом граф прикуривает от пальца и демонстрирует другие свои способности. Музыка «Неаполитанской песенки» в качестве фонового сопровождения вошла в состав фрагмента, где Калиостро признается Лоренце (Е. Аминова) в том, что борьба за чувства героини Е. Валюшкиной для него — это вызов, который герой Н. Мгалоблишвили бросает Богу. Под музыку «Неаполитанской песенки» происходит обряд материализации Галатеи.

Иными словами, каждый из трех названных номеров, будучи несколько раз воспроизведен по ходу развития событий, образует в общей сложности три дополнительных композиционных элемента. По аналогии с музыкой, их тоже имеет смысл называть *темами*, которые являются неотъемлемой частью общей *мотивно-тематической структуры* телефильма «Формула любви» и многократно усложняют композиционное строение картины.

В кинофильме «Убить дракона» и звучащая за кадром музыка (композитор Г. Gladков), и действенная структура картины были скомпонованы по *мотивно-тематическому принципу*.

В общей *мотивно-тематической структуре* фильма можно выделить несколько *главных сюжетных тем* и множество *побочных*, но тесно связанных с главными, тем. Центральная тема ленты — тема Дракона (точнее, целый *спектр тем*, являющихся *вариациями* на тему дракона, поскольку помимо Дракона (О. Янковский) к этой же роли при-

мериваются и Бургомистр (он же Президент – Е. Леонов), и Ланцелот (А. Абдулов).

Другой важнейший *спектр главных тем* составляют *вариации* мотива внутренней потребности в Драконе, или мотива отсутствия внутренней потребности в свободе. В прологе рыбаки спасают Ланцелота, который подвергся нападению Дракона. Они утешают героя А. Абдулова, уверяя, что со стороны Дракона это была шутка: ведь если бы Дракон действительно хотел убить Ланцелота, то он его непременно бы убил. В том, как рыбаки рассказывают о «нашем Драконе», звучат нотки гордости за него. Услышав от спасенного ими Ланцелота слова о намерении убить Дракона, рыбаки хватают героя А. Абдулова и выдают его властям. Шарлемань (В. Тихонов) не только не видит ничего предосудительного в том, что его дочь Эльза (А. Захарова) предназначена быть отданной Дракону, но и гордится этой большой честью. Когда на Эльзе собирается жениться Президент, герой В. Тихонова уже не уверен, что это – честь для его дочери, но и сил сопротивляться данной затее в себе не находит. Фридрихсену (А. Збруев) не нужна свобода, как не нужна она и его жене (О. Сошникова). Генрих (В. Раков) оправдывается тем, что он жил и служил в соответствии с тем, как его воспитывали. Начальник охраны (Д. Худайбергенов) объясняет, что служил «как все»...

Из множества побочных сюжетных тем есть несколько заслуживающих внимания. Во-первых, это – мотив *пробуждения*. Герой А. Абдулова и в городе, и в доме Шарлеманя появляется как Прохожий, дальний родственник «того самого Ланцелота». Столкнувшись с Драконом, Прохожий поначалу даже готов подчиниться приказу героя О. Янковского покинуть город. Но недолгое общение с Эльзой приводит к внутреннему сдвигу в восприятии самого себя героем А. Абдулова: в нем пробуждается дух его предка, и Ланцелот заявляет Дракону, что никакой он не прохожий. Он – рыцарь и вызывает Дракона на бой. Знакомство героини А. Захаровой с Ланцелотом приводит и к пробуждению Эльзы, у которой после поцелуя с героем А. Абдулова исчезает страх перед героем О. Янковского. Она даже позволяет себе обозвать его «звероящером».

С темой *пробуждения* тесно связан мотив *молитвы*. Ланцелот случайно сталкивается с героиней А. Захаровой в храме в тот момент, когда она молится (а молитва в городе запрещена). Молитва открывает Эльзе перспективу внутренней трансформации. Накануне поединка, в котором у Ланцелота, как он сам понимает, нет шансов, потерянный

герой А. Абдулова бродит в темноте по запутанным коридорам храма, но набредает на освещенный свечами алтарь. Созерцание скульптур святых ободряет Ланцелота, пробуждает внутреннюю стойкость. Среди второстепенных тем можно было бы еще назвать и такие мотивы, как «соглядатайство», «насилие» [6, с. 135–139].

В кинофильме «Убить дракона» есть и песенно-танцевальный номер Эльзы «Разве я могла мечтать об этом дне?» (текст Ю. Кима, за кадром поет С. Степченко), который включен в действенную структуру картины на основе композиционного принципа, соответствующего строению *мюзикла*. Исполняется данный номер во время репетиции торжественной передачи героини А. Захаровой в дар Дракону. Смысл задорного и немного фривольно исполняемого вокально-танцевального номера<sup>15</sup> заключается в том, чтобы передать гордость и восторг Эльзы от оказанной ей городом чести быть отданной герою О. Янковского и служить его утехам.

Стоит отметить, что номер «Разве я могла мечтать об этом дне?» не выбивается из общей действенной структуры. Хотя он исполняется единожды, песенно-танцевальный фрагмент номера входит в состав сюжетной линии, тематическое содержание которой – уверенность героини А. Захаровой в том, что ей посчастливилось быть выбранной из множества претенденток и стать подарком Дракону от города. Оказавшись дома, в собственной спальне, сбросив с себя одежду, Эльза перед зеркалом продолжает репетицию и пробует различные варианты жеста, каким военные отдают честь, сопровождая движение руки соответствующими репликами («Слушаюсь, господин Дракон!», «Как прикажете, господин Дракон!»). Иными словами, здесь, как и ранее в телефильме «Формула любви», элемент композиционной структуры *мюзикла* становится частью одной из сюжетных тем и включается в общую *мотивно-тематическую структуру* картины.

Ранее говорилось, что построение архитектоники экранного произведения по *мотивно-тематическому принципу* открывает перед Захаровым-постановщиком богатейшие возможности использования *контрапункта режиссера*. Но это вовсе не означает, что в действительных конструкциях, составленных по принципу *мюзикла*, нет места для режиссерского контрапункта. Некоторые из вышеприведенных при-

<sup>15</sup> «...Погляди вокруг при ярком свете дня / Сколько здесь подруг достойнее меня. / Разве я могла мечтать об этом дне? / Неужели я вижу это не во сне? / И я пою, и я от счастья слезы лью, / И я свою судьбу за все благодарю! / И я клянусь, судьба моя, / Что этот выбор оправдаю я!».

меров демонстрируют совместимость *мюзикла* (как *музыкально-драматической структуры*) с *контрапунктом* как монтажному приему, характерному для Захарова. Но имеет смысл привести еще один пример песенно-танцевального номера, который хорошо известен не только специалистам и профессионалам, но и самой широкой публике.

Речь идет о захаровских «Двенадцати стульях» и о ставшем культовым эпизоде, в котором Остап А. Миронова и героиня Л. Полещук танцуют под песенный номер «Жестокое танго». «Великий комбинатор» берет на руки героиню Л. Полищук. Танцу соответствует текст: «...Странствуя по свету, словно птица, / Преодолевая жизни путь, / Изредка, однажды, иногда, как говорится, / Я б хотел забыться и заснуть ...». А. Миронов в роли Остапа и мимикой (правда, при этом всхрипывая), и пластикой показывает, что хочет заснуть. Далее, на другой текст — «...Дайте кораблю минутный отдых, / Завтра он уйдет своим путем, / В дальних путешествиях, сраженьях и походах, / Я клянусь, забуду обо всем...» — герой А. Миронова неожиданно опускает руки, и героиня Л. Полещук падает вниз, за рамки кадра. Ее падение сопровождается характерным грохотом, а Остап в буквальном смысле перешагивает через невидимую героиню Л. Полещук... Иными словами, контрапункт режиссера строится следующим образом: содержание, заключенное в исполняемом песенном номере «Жестокое танго», *сопоставляется, сталкивается* с содержанием, носителем которого является танцевальная пластика. Столкновение двух содержаний рождает *новое содержание*, показывая, что фигура мионовского Остапа — фигура *двойственная, амбивалентная*. Это *артист-одиночка*, пробивающий себе путь своим даром и собственными талантами; но это и *человек-одиночка*, использующий окружающих для достижения нужной цели, способный «перешагнуть» через людей.

Подводя итоги, стоит сказать, что архитектоника большей части экранных произведений Марка Анатольевича Захарова (и, совершенно точно, наиболее значительной их части) опирается на композиционные принципы, аналогичные музыкальным и музыкально-драматическим.

В своих кино- и телефильмах Захаров применяет разные композиционные структуры, а в рамках захаровского экранного творчества обнаруживается эволюция в использовании музыкально-драматических композиционных средств от простых структур к более сложным: от музыкального ревью в картине «Стоянка поезда — две минуты» (1972) к мюзиклам в телефильмах «Двенадцать стульев» (1976) и «Обыкновенное чудо» (1978); от мотивно-тематической структуры в

телевизионной картине «Тот самый Мюнхгаузен» (1979) к композиционным конструкциям телефильма «Формула любви» (1984) и кинокартины «Убить дракона» (1988), где архитектура мюзикла вошла как композиционный элемент в состав ставшей еще более сложной мотивно-тематической структуры.

И в захаровских мюзиклах, и в его экранных произведениях, построенных по мотивно-тематическому принципу, основным композиционным приемом является контрапункт режиссера. Захаров сопоставляет, сталкивает вещи, художественные формы и смыслы, которые не пересекаются в обыденной жизни или в обыденном сознании. И такой монтажный стык позволяет режиссеру извлекать новые, неочевидные и не лежащие на поверхности смыслы.

#### ЛИТЕРАТУРА

1. *Ряпосов А. Ю.* Фильм М. А. Захарова «Стоянка поезда — две минуты» (Т/О «Экран», 1972): сюжет, композиция, жанр // *Общество. Среда. Развитие.* 2019. № 1. С. 43–49.
2. *Ряпосов А. Ю.* Телефильм «Двенадцать стульев» («Экран», 1976): становление принципов поэтики телетеатра М. А. Захарова // *Театрон.* 2015. № 1. С. 48–59.
3. *Ряпосов А. Ю.* Телефильм М. А. Захарова «Обыкновенное чудо» («Мосфильм», 1978): сюжет, композиция, жанр // *Театрон.* 2016. № 1. С. 30–42.
4. *Ряпосов А. Ю.* Телефильм М. А. Захарова «Тот самый Мюнхгаузен» («Мосфильм», 1979): сюжет, композиция, жанр // *Театрон.* 2016. № 2. С. 82–92.
5. *Ряпосов А. Ю.* Телефильм М. А. Захарова «Формула любви» («Мосфильм», 1984): сюжет, композиция, жанр // *Театрон.* 2017. № 3. С. 62–76.
6. *Ряпосов А. Ю.* Фильм М. А. Захарова «Убить дракона» (1988): сюжет, композиция, жанр // *Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики.* 2017. № 12 (86). Ч.4. С. 131–142.
7. *Захаров М. А.* Контакты на разных уровнях. М.: Изд-во Центрполиграф, 2000. 410 с.

8. Захаров М. А. Суперпрофессия. М.: Вагриус, 2000. 283 с.
9. Захаров Марк. Театр без вранья. М.: АСТ: Зебра Е, 2007. 606 с.
10. Захаров М. А. Ленком — мой дом. Лицедейство без фарисейства. Мое режиссерское резюме. М.: Изд-во «Э», 2016. 512 с.
11. Скорочкина О. Е. Марк Захаров // Режиссер и время: сб. науч. тр. Л.: ЛГИТМиК, 1990. С. 99–125.
12. Богданова Полина. Формула успеха Марка Захарова // Богданова Полина. Режиссеры-шестидесятники. М.: Новое литературное обозрение, 2010. С. 155–168.
13. Семеновский В. Темп-1806 // Театр. 1982. № 7. С. 53–67.
14. Давыдова М. Марк Захаров: ремесленник милостью Божьей // Давыдова М. Конец театральной эпохи. М.: ОГИ, 2005. С. 119–129.
15. Королевские игры // Смелянский А. М. Предлагаемые обстоятельства: Из жизни русского театра второй половины XX века. М.: Артист. Режиссер. Театр, 1999. С. 210–234.
16. Театр музыкальной атаки // Грум-Гржимайло Т. Н. Музыка и драма. М.: Изд-во «Знание», 1975. С. 38–44.
17. Таршис Н. А. Музыка драматического спектакля. СПб.: Изд-во СПбГАТИ, 2010. 163 с.
18. Порфирьева А. Эстетика рока и советская рок-опера // Современная советская опера: сб. науч. тр./ отв. ред А. Л. Порфирьева. Л.: ЛГИТМиК. 1985. С. 123–137, 156–157.
19. Хлопьянкина Т. Дом, который построили Горини и Захаров для писателя по имени Свифт...: рец. с коммент. ред. // Телевидение. Радиовещание. 1986. №.1. С. 19-20.

## REFERENCES

1. Ryaposov A. Yu. Fil`m M. A. Zaxarova «Stoyanka poezda — dve minuty`» (Т/О «E`kran», 1972): syuzhet, kompoziciya, zhanr // Obshhestvo. Sreda. Razvitie. 2019. № 1. S. 43–49.
2. Ryaposov A. Yu. Telefil`m «Dvenadczat` stul`ev» («E`kran», 1976): stanovlenie principov poe`tki teleteatra M. A. Zaxarova // Teatron. 2015. № 1. S. 48–59.



3. *Ryaposov A. Yu.* Telefil`m M. A. Zaxarova «Oby`knovennoe chudo» («Mosfil`m», 1978): syuzhet, kompoziciya, zhanr // *Teatron*. 2016. № 1. S. 30–42.
4. *Ryaposov A. Yu.* Telefil`m M. A. Zaxarova «Tot samy`j Myunxgauzen» («Mosfil`m», 1979): syuzhet, kompoziciya, zhanr // *Teatron*. 2016. № 2. S. 82–92.
5. *Ryaposov A. Yu.* Telefil`m M. A. Zaxarova «Formula lyubvi» («Mosfil`m», 1984): syuzhet, kompoziciya, zhanr // *Teatron*. 2017. № 3. S. 62–76.
6. *Ryaposov A. Yu.* Fil`m M. A. Zaxarova «Ubit` drakona» (1988): syuzhet, kompoziciya, zhanr // *Istoricheskie, filosofskie, politicheskie i yuridicheskie nauki, kul`turologiya i iskusstvovedenie. Voprosy` teorii i praktiki*. 2017. № 12 (86). Ch.4. S. 131–142.
7. *Zaxarov M. A.* Kontakty` na razny`x urovnyax. M.: Izd-vo Centrpoligraf, 2000. 410 s.
8. *Zaxarov M. A.* Superprofessiya. M.: Vagrius, 2000. 283 s.
9. *Zaxarov Mark.* Teatr bez vran`ya. M.: AST: Zebra E, 2007. 606 s.
10. *Zaxarov M. A.* Lenkom — moj dom. Licedejstvo bez farisejstva. Moe rezhisserskoe rezyume. M.: Izd-vo «E`», 2016. 512 s.
11. *Skorochkina O. E.* Mark Zaxarov // *Rezhisser i vremya: sb. nauch. tr. L.: LGITMiK*, 1990. S. 99–125.
12. *Bogdanova Polina.* Formula uspexa Marka Zaxarova // *Bogdanova Polina. Rezhissery`-shestidesyatniki*. M.: Novoe literaturnoe obozrenie, 2010. S. 155–168.
13. *Semenovskij V.* Temp-1806 // *Teatr*. 1982. № 7. S. 53–67.
14. *Davy`dova M.* Mark Zaxarov: remeslennik milost`yu Bozh`ej // *Davy`dova M. Konecz teatral`noj e`poxi*. M.: OGI, 2005. S. 119–129.
15. *Korolevskie igry` // Smelyanskij A. M.* Predlagaemy`e obstoyatel`stva: Iz zhizni russkogo teatra vtoroj poloviny` XX veka. M.: Artist. Rezhisser. Teatr, 1999. S. 210–234.
16. *Teatr muzy`kal`noj ataki // Grum-Grzhimajlo T. N.* Muzy`ka i drama. M.: Izd-vo «Znanie», 1975. S. 38–44.
17. *Tarshis N. A.* Muzy`ka dramaticheskogo spektaklya. SPb.: Izd-vo SPbGATI, 2010. 163 s.

18. *Porfir`eva A.* E`stetika roka i sovetskaya rok-opera // *Sovremennaya sovetskaya opera: sb. nauch. tr./ otv. red A. L. Porfir`eva. L.: LGITMiK. 1985. S. 123–137, 156–157.*

19. *Xloplyankina T.* Dom, kotory`j postroili Gorin i Zaharov dlya pisatelya po imeni Svift...: recz. s komment. red. // *Televidenie. Radioveshhanie. 1986. №.1. S. 19-20.*

#### СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ

Ряпосов А. Ю. — канд. искусствоведения; alexandrriyaposov@gmail.com

#### INFORMATON ABOUT THE AUTHOR

Ryaposov A. Yu. — Cand. Sci. (Arts); alexandrriyaposov@gmail.com