

Ряпосов Александр Юрьевич

ФИЛЬМ М. А. ЗАХАРОВА "УБИТЬ ДРАКОНА" (1988): СЮЖЕТ, КОМПОЗИЦИЯ, ЖАНР

Статья посвящена изучению поэтики захаровского фильма "Убить дракона". Прежде всего, это анализ режиссерского сюжета картины и приемов его сложения; показано, что сюжет картины располагается в рамках метасюжета, объединяющего такие работы М. А. Захарова, как "Обыкновенное чудо", "Тот самый Мюнхгаузен", "Дом, который построил Свифт" и "Формула любви", и восходящего к сюжету "игра в бога". Произведены разбор строения фильма и прояснение монтажных и музыкальных принципов компоновки действия. Изучена жанровая природа картины; показано родство жанровых параметров перечисленных захаровских фильмов и произведений "литературы потерянного поколения". Рассматривается место и роль этого фильма в ряду других работ Захарова не только на телевидении, но и в театре.

Адрес статьи: www.gramota.net/materials/3/2017/12-4/34.html

Источник

Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики

Тамбов: Грамота, 2017. № 12(86): в 5-ти ч. Ч. 4. С. 131-142. ISSN 1997-292X.

Адрес журнала: www.gramota.net/editions/3.html

Содержание данного номера журнала: www.gramota.net/materials/3/2017/12-4/

© Издательство "Грамота"

Информация о возможности публикации статей в журнале размещена на Интернет сайте издательства: www.gramota.net

Вопросы, связанные с публикациями научных материалов, редакция просит направлять на адрес: hist@gramota.net

Для разработки метатеоретических проблем общей и медицинской антропологии в 90-е гг. XX века представителями отечественной медицины, физической культуры и педагогики предложен как актуальный термин «интегральная антропология». В его содержание включается методологический синтез знаний о таких уровнях человека, как биологический, социальный, физический и соматический. Философская антропология способствует переходу медицины от традиционной патерналистской модели к инновационной модели информированного партнерства врача и пациента [Там же, с. 7-8]. Это связано с расширением познавательных границ физической антропологии, обогащением её данными современных исследований в области клинической медицины, биомедицины, экологии человека, физической культуры и спорта.

Таким образом, в медицинском дискурсе идеи философской антропологии оказывают непосредственное влияние на исследования различных фаз онтогенеза человека и, следовательно, на анализ его физического и психического состояния. Специалисты в области медицины, психологии и физиологии все чаще обращаются к теоретическим положениям интегративной и медицинской антропологии.

Список источников

1. **Кречмер Э.** Строение тела и характер (главы из книги) [Электронный ресурс]. URL: <http://e-libra.su/read/95498-stroenie-tela-i-karakter-glavy-iz-knigi.html> (дата обращения: 25.10.2017).
2. **Михель Д. В.** Социальная антропология медицинских систем: медицинская антропология: учеб. пособие для студентов. Саратов: Новый Проект, 2010. 80 с.
3. **Песоцкая Е. Н.** Эволюция методологии социального анализа человека в истории науки (антропософский аспект): монография. Саранск: Изд-во Мордов. ун-та, 2015. 112 с.
4. **Хабулава Г. Г.** Философско-антропологический анализ коммуникации врача и пациента: дисс. ... д. филос. н. СПб., 2016. 309 с.

**THE INTERACTION OF NATURAL-SCIENCE AND MEDICAL ANTHROPOLOGY
IN THE METHODOLOGICAL SYNTHESIS OF KNOWLEDGE ABOUT PHENOMENAL HUMAN BEING**

Pesotskaya Elena Nikolaevna, Ph. D. in Philosophy, Associate Professor
Romantsova Tat'yana Anatol'evna, Ph. D. in Philosophy
Ogarev Mordovia State University, Saransk
elena-pesotskaya@mail.ru; stayvmst@yandex.ru

The aim of the article is to study the state of development of the means of general theoretical analysis of branch anthropologies, containing the prospect of their final integration in the socio-anthropological plane through general scientific categories. For the first time, the practice of using theoretical positions and methods of investigating integrative philosophical and medical anthropology, as well as synthetic knowledge about a person in medical and social discourses, representing the integrating role of philosophical knowledge, is examined systematically and historically.

Key words and phrases: interdisciplinarity; anthropology; medical science; person; personality; categories; theoretical synthesis; knowledge.

УДК 7; 7.01; 7.08

Искусствоведение

Статья посвящена изучению поэтики захаровского фильма «Убить дракона». Прежде всего, это анализ режиссерского сюжета картины и приемов его сложения; показано, что сюжет картины располагается в рамках метасюжета, объединяющего такие работы М. А. Захарова, как «Обыкновенное чудо», «Тот самый Мюнхгаузен», «Дом, который построил Свифт» и «Формула любви», и восходящего к сюжету «игра в бога». Произведены разбор строения фильма и прояснение монтажных и музыкальных принципов композиции действия. Изучена жанровая природа картины; показано родство жанровых параметров перечисленных захаровских фильмов и произведений «литературы потерянного поколения». Рассматривается место и роль этого фильма в ряду других работ Захарова не только на телевидении, но и в театре.

Ключевые слова и фразы: М. А. Захаров; Е. Л. Шварц; «Убить дракона»; режиссерский сюжет; приемы сложения сюжета; метасюжет; композиция; жанр.

Ряпосов Александр Юрьевич, к. искусствоведения
Российский институт истории искусств, г. Санкт-Петербург
a-ryaposov@yandex.ru

ФИЛЬМ М. А. ЗАХАРОВА «УБИТЬ ДРАКОНА» (1988): СЮЖЕТ, КОМПОЗИЦИЯ, ЖАНР

Картина «Убить дракона», снятая по мотивам пьесы Е. Шварца «Дракон», стоит особняком в экранном творчестве лидера театра «Ленком» – в сопоставлении с телепостановками М. А. Захарова она оказалась последней его экранной работой и единственной работой собственно кинематографической. Исключение – фильм

«Стоянка поезда – две минуты» («Экран», 1972), но он снимался как телевизионный, в кинотеатрах никогда не показывался и требует особого разговора; А. М. Смелянский в список основных захаровских режиссерских работ эту картину не включил [12, с. 326-328]. В отличие от телефильма «Обыкновенное чудо» («Мосфильм», 1978), снятого по мотивам одноименной пьесы Е. Шварца, где Захаров выступил и в качестве автора сценария, к написанию сценария картины «Убить дракона» режиссер привлек Григория Горина [2, с. 14], соавтора многих захаровских сценических и экранных произведений, и вместе они подвергли существенной переработке литературную основу фильма. Этим обстоятельством обуславливается необходимость при анализе картины «Убить дракона» использовать отдельные реплики персонажей и фрагменты диалогов в том виде, как они звучат непосредственно в экранной фонограмме.

Картина «Убить дракона» стала совместной работой студии «Мосфильм» и западногерманских студий «Bavaria Film» и ЗДФ-Штудгарт, что наложило определенный отпечаток на толкование шварцевского сюжета. Вот высказывание Захарова по этому поводу: «Размышляя о событиях в поработанной фашистами Германии, Шварц сочинил пьесу-притчу, где с присущим ему юмором и сарказмом выявил *закономерности* – как *общественного*, так и сугубо *психологического* свойства, – связанные с подавлением человеческой свободы. Драматург подарил нам блистательный *социальный прогноз*: уничтожение внешней силы, подавляющей силу народа, вовсе не гарантирует бурного расцвета демократии. Человеческое сознание, изуродованное долгими годами пресмыкательства и лжи, само по себе пропитывается ядом раболепия. Познавшим беду людям требуется долгая и мучительная работа (курсив автора статьи. – А. Р.)» [Там же].

В восприятии захаровского фильма налицо две *тенденции*.

Первая – это попытка *соотнести* картину с первоисточником, пьесой Шварца. Вот, например, Г. Михайлов не без сожаления замечал, что рассказываемая в фильме история, по сравнению со шварцевской, стала жестче, в ней изменилась «интонация. А вслед за ней и стиль; неизбежно – и пафос» [5, с. 16]. Или, в свою очередь, А. Кордунер отмечал: «Оказалось, что “Дракон” и “Убить дракона” – две *вещи несовместные*. Что безграничная любовь к Шварцу легко и непринужденно ограничивается любовью к его мотивам в исполнении Горина. И что фильм как раз и является плодом этой “ограниченной меломании”». Иными словами, «Марк Захаров и Григорий Горин создают *собственную драматургическую версию* пьесы “Дракон” (курсив автора статьи. – А. Р.)» [4, с. 16].

Вторая – восприятие с точки зрения наличия *актуальности* захаровской картины в соотнесении с современными событиями или, наоборот, отсутствия таковой. И. Силина отметила: «В своем интервью “Советской культуре” от 2 апреля 1987 года (по поводу работы над киноверсией “Дракона” Евгения Шварца) Марк Захаров выглядел едва ли не “белой вороной”. В пору активного роста народного самосознания, в пору возбуждения неравнодушия и всеобщей решительности, в пору наступления на “догмы и предрассудки” – известный театральный анархист, по сути, призывал остановиться, оглянуться, вдуматься. Рассмотреть внутренним зрением, проверить внутренним слухом – так ли безупречны наши новые критерии “истины и справедливости”» [11, с. 22]. Но и на определенном удалении от дня премьеры ситуация с восприятием не упростилась: «Телефильмы Марка Захарова по телевизору повторили один за другим в августе – сентябре 1991 года. По иронии судьбы – до и после путча. И то, что когда-то воспринималось как остроумная игра режиссерского воображения, как прямолинейная пародия или чрезмерный бурлеск, – вдруг обнаружило свои *пророческие корни* (курсив автора статьи. – А. Р.)» [Там же, с. 33]. Не стала исключением и единственная захаровская киноработа.

Оценивать картину «Убить дракона» с точки зрения ее соответствия или не соответствия пьесе Шварца некорректно, поскольку захаровский фильм и его литературная основа соотносятся друг с другом как *целое с целым*, как два произведения, выполненные на основе *разных языков* – соответственно, *кинематографического и литературного*. Важнейшим элементом захаровской *режиссерской методологии* является установка на *сочинение* собственного поэтического произведения, сценического или экранного, для которого любая литературная основа – всего лишь *материал* для такого сочинения [7, с. 3-4].

Столь же свойственно для режиссерской манеры Захарова искать возможности для сценического или экранного высказывания на самые актуальные *социально-политические события*, происходящие в стране – таков присущий Захарову-режиссеру характер творческого пафоса [Там же, с. 3]. И обсуждать степень актуальности захаровских режиссерских работ – это означает, что называется, ломиться в открытую дверь.

В представленном здесь исследовании фильма «Убить дракона» *предметом изучения* является его *поэтика* и, прежде всего, такие ее составляющие, как *приемы сюжетосложения, принципы композиции и жанровая природа* захаровской картины.

Предшествующие фильму «Убить дракона» телевизионные постановки Захарова носили ярко выраженный *театральный характер*, режиссер намеренно подчеркивал *театральную условность* происходившего в этих картинах действия [8, с. 48, 52; 9, с. 30, 31; 10, с. 86].

В картине Захарова неизбежно должны были столкнуться и столкнулись природа кино и природа театра. А. Кордунер написал следующее: «Фильм начинается с ошеломительного *пролога* – приход Ланцелота в царство Дракона. Мир выцветших красок, запущенный, безлюдный, унылый... Такие встречаются у *Тарковского*. Бредущий по хлебам молодой человек: круглые очки на кончике носа, долгополое пальто, выдавшая виды шляпа... Внезапное, без всякого предупреждения, нападение реактивного Дракона о трех двигателях и зажженных фарах... А потом, когда налет закончится, обессилевшего Ланцелота подберут сумрачные рыбаки и в утешение сообщат, что так Дракон развлекается, шутит. А Ланцелот задаст наивный вопрос, почему они такое терпят, почему не убьют Дракона... И вот уже герой, тут же “заложный” этими верноподданными, положен, как в гроб, в лодку и... И затем узилище – фантазмагорический, в кафкианском духе гротескный мир многоярусных

тюремных галерей, хорошо отлаженного заводского конвейера и скотобойни. Чудом герою удается спастись... Другой, честный рыбак вылавливает Ланцелота и приводит в дом к Шарлеманю (курсив мой. – А. Р.)» [4, с. 17].

Критика верно подметила «цитатность» предложенного режиссером Захаровым и оператором В. Нахабцевым изображения. Вот как об этом написал Г. Михайлов: «Впечатляют кадры: крупным планом смоленый нос челнока, связанный герой на дне, перспектива каналов; народ высыпает на берега, и лица чуть не *брейгелевской* гротескной выразительности (курсив мой. – А. Р.)» [5, с. 16]. Обозреватель подметил и другие черты свойственного произведению Захарова «кино-театра» (определение Г. Михайлова. – А. Р.), как, например, «условная костюмированность» [Там же].

Тут стоит вернуться к описанию облика Ланцелота (А. Абдулов), каким он предстает в первых кадрах захаровской картины. У него очки вовсе не в круглой, как утверждал А. Кордунер, оправе, но в сверхмодной для конца 1980-х годов тонкой металлической оправе с линзами-«хамелеонами» овальной формы (в первых кадрах, при дневном свете, стекла затемнены, чего нет во время ночного появления Ланцелота в доме у В. Тихонова-архивариуса, иными словами – они способны были менять светопроницаемость в зависимости от освещенности). Столь же современны и костюм героя А. Абдулова – в первых кадрах и некоторых других эпизодах это длинное пальто и классические брюки, а иногда – классический черный костюм-«двойка», белая рубашка и элегантно завязанный узкий черный галстук (художник по костюмам Н. Монева).

Можно привести еще немало примеров того, как режиссер разрушает присущую кинематографу «физическую реальность» (З. Кракауэр).

Каждая из сцен противостояния Ланцелота и Дракона разворачивается с неизменным участием зрителей. В прологе картины свидетелями охоты Дракона на странствующего героя А. Абдулова являются рыбаки, а затем, когда связанного Ланцелота везут в лодке по одному из каналов, на его берега выходят люди и выступают молчаливыми очевидцами происходящего. В эпизодах фильма, происходящих в декорациях собора (художник О. Шейнцис), таких, как репетиция торжественной передачи Эльзы (А. Захарова) в дар Дракону (О. Янковский); истязание Фридрихсена (А. Збруев) и его семьи; репетиция сцены прощания Ланцелота и Эльзы и др., неизменно участвуют молчаливые люди, либо стоящие за строительными лесами (в соборе идут монтажные и сварочные работы по установке под его сводами гигантской металлической конструкции – модели трехголового дракона в масштабе 1:10), либо расположенные на хорах собора (здесь же живет семейство Фридрихсена и размещен ресторан, за столиками которого, помимо других посетителей, может «попросту, без чинов» перекусить и сам Дракон). Интерьер собора стал, таким образом, своеобразной *единой сценической установкой* для указанных фрагментов картины. Здесь же, словно на театральных подмостках, перед сидящими за столом то ли зрителями, то ли судьями трибунала-«тройки» – Генрихом (В. Раков), Драконом и Бургомистром (Е. Леонов) – разворачивается сцена прощания Ланцелота и Эльзы, которая пошла вопреки ранее отрепетированному плану. За Ланцелотом, в ожидании поединка с Драконом одиноко бродящим по пустынным улицам города, из-за стекол каждого окна наблюдают горожане. Бургомистр уговаривает Ланцелота уехать, апеллируя к «гласу народа», основная масса которого (за исключением специально подготовленных, но все равно косноязычных «ораторов») как раз безгласна. И подобные примеры можно продолжать и продолжать.

Как и в телефильмах «Обыкновенное чудо» и «Тот самый Мюнхгаузен», в картине «Убить дракона» обнаруживается сюжет «игры в бога», который в экранных работах Захарова представляет собой *метасюжет*, а именно: сюжет о неограниченной власти, которую на острове или иной изолированной территории имеет некий волшебник («играет в бога») по отношению к обитателям этой территории, но лишается своей власти, столкнувшись с бунтом тех, кто ранее ему безропотно подчинялся [9, с. 39-41; 10, с. 83].

В «Обыкновенном чуде» О. Янковский-Волшебник «играет в бога» в рамках своей творческой фантазии сочинителя сказки, но по ходу развития сюжета герои, порожденные выдумкой Волшебника, выходили из его подчинения и начинали жить собственной жизнью. В телефильме «Тот самый Мюнхгаузен» О. Янковский-Мюнхгаузен «играет в бога» в пределах своей жизни, пытаясь выстроить ее и жизнь обитателей собственного дома по законам творчества, но сталкивается с таким устройством социума, который он не в силах преодолеть. В картине «Убить дракона» О. Янковский-Дракон «играет в бога» по отношению к жителям подвластного ему города, но сталкивался с бунтом Ланцелота; после гибели Дракона к роли «бога» примеривается не только Бургомистр, но и сам Ланцелот.

Если в «Чуде» и в «Мюнхгаузене» в качестве *романтического* героя выступали персонажи, воплощаемые О. Янковским, то в картине «Убить дракона» данная роль отведена А. Абдулову-Ланцелоту.

В первых эпизодах фильма, в прологе и в сцене первой встречи с Драконом в доме Шарлеманя, герой А. Абдулова отнюдь не герой и совсем не рыцарь; он *прохожий, бродяга*, интеллигентного вида *юноша-изгой*; он всего лишь далекий потомок «того самого», легендарного Ланцелота. Иными словами – классический *романтический* персонаж, в котором *пробуждается* дух рыцаря и героя, что, впрочем, не меняет его романтической сущности, ведь в финале картины Ланцелот покидает город и снова превращается в *отщепенца* – одинокого путника, сразившего Дракона, но оказавшегося бессильным перед сложившимися веками структурами коллективного бессознательного и ментальными установками социума. Ланцелот А. Абдулова – еще один представитель «негероических героев» в сценических и экранных произведениях Захарова, начало которым положил Жадов А. Миронова в захаровском «Доходном месте» (Театр Сатиры, 1967); *негероических героев*, которым не суждено изменить окружающий их мир, но которым по силам сохранить верность себе, своим жизненным принципам и идеалам [7, с. 9-10].

Как и в телефильме «Тот самый Мюнхгаузен», абсурдистские мотивы введены в картину «Убить дракона» в соответствии с принципами *драмы парадокса* [10, с. 83].

Центральный парадокс сюжета – озвученная Шарлеманем убежденность горожан в том, что четырехсотлетняя власть Дракона – если и зло, то зло неминуемое, ибо избежать бед, которые могут причинить городу пришлые драконы, можно лишь одним способом – имея дракона собственного.

Мысль эта столь важна для захаровского сюжета, что она, по просьбе Ланцелота, в несколько измененном виде произносится архивариусом еще раз, ведь прием *вариативного повтора* ключевых сцен – один из важнейших компонентов режиссерской методологии Захарова [7, с. 6-7].

Герой А. Абдулова вместо дракона, явившегося в облике фантастического существа, видит героя О. Янковского обычным человеком, сидящим за столом, поскольку, как сообщает ему Шарлемань, Дракон так давно живет среди людей, что может превращаться в человека и заходить к горожанам в человеческом облике.

В сцене истязания Фридрихсена герой О. Янковского упрекает героя А. Абдулова: «Не любите вы людей, не любите. Вы хотите им *нового счастья*. А они – *старым* дорожат (курсив автора статьи. – А. Р.)» [13].

Парадоксально решены *аттракционы*, которые неизменно являются важнейшими элементами действенной структуры любого захаровского сочинения. Вот, например, в эпизоде первой встречи Ланцелота и Дракона последнему не удалось сразу избавиться от появившегося в доме Шарлеманя незваного гостя, поскольку архивариус представил подписанный в давние времена Драконом документ, согласно которому гарантировать безопасность всякому, кто вызовет его на бой, до момента начала поединка. К вящему удивлению Шарлеманя, раздосадованный герой О. Янковского рвет и съедает исторический, но весьма неудобный ему документ, потому что его папа всегда говорил: «Уничтожай архивы!..» [Там же]. Не смог Дракон реализовать и другое свое намерение – ликвидировать всех, кто присутствовал при первом его столкновении с Ланцелотом, поскольку одному свидетелю этой сцены, Молодому рыбаку (Ф. Мут), удалось сбежать:

Дракон (*Генрих*). Цыган?

Генрих. Нет, рыбак. Пойдем в погоню?

Дракон делает резкое движение рукой в направлении паха Генриха и, видимо, с большой силой зацемяет ему детородный орган.

Генрих (*срывающимся от боли голосом*). Ох, как хорошо-то!..

Для закрепления эффекта Дракон наносит Генриху сокрушительный удар головой в голову [Там же].

Парадокс как способ передачи абсурда происходящего широко используется режиссером в манере построения диалога, которому Захаров традиционно стремится придать *репризный* характер.

Вот какой диалог происходит в доме Шарлеманя:

Эльза. Вы странствующий рыцарь?

Ланцелот. Нет. Мой далекий предок был знаменитым Ланцелотом. Когда я об этом узнал, я пустился в странствия и начал совершать всякие несуразности, пока мне не надоело.

Эльза. Странствовать?

Ланцелот. Нет, быть рыцарем. Я начал завидовать рабам. Они все знают заранее. У них твердые убеждения. Наверное, потому, что у них нет выбора, а рыцарь – рыцарь всегда на перепутье...

Эльза. Вы умирали?

Ланцелот. Три раза. И каждый раз меня пытались убить именно те, кого я спасал. Вы не скажете, кого надо спасти в этом городе [Там же]?..

Е. Леонов-Бургомистр, одетый в костюм партийного функционера сталинских времен, обращается к А. Абдулову-Ланцелоту, пытаясь уговорить его покинуть город:

Бургомистр (*берет у двух подбежавших к нему девочек цветы*). Вас не предупреждали, что я болен всеми нервными и психическими заболеваниями и еще тремя, неизвестными до сих пор. Общая мозговая и психическая недостаточность, раздвоение личности, постоянный бред, эротомания... Идите, девочки... При этом избирался бургомистром города семнадцать лет подряд. Пожизненно. (*Показывает на стоящих за ограждением горожан*). Лучшие люди города просят вас уехать.

Ланцелот. Не уеду.

Бургомистр. Не подчинитесь народу?

Ланцелот. Это не народ.

Бургомистр. Это не народ?! Это хуже народа! Это лучшие люди города. Как один, сами приехали, сами хотят с вами попрощаться [Там же]...

По приказу Дракона герой В. Ракова передает Эльзе флейту со скрытым в ней отравленным лезвием, которым она должна убить Ланцелота. И Шарлемань готов одобрить такой поступок дочери, поскольку, как уверен архивариус, это – *большое доверие*, оказанное их семье, а само деяние исполнено *гуманизма*, ведь оно гарантирует герою А. Абдулова мгновенную смерть и избавление от страданий, которые ждут его в случае схватки с Драконом.

В эпизоде истязания Фридрихсена происходит спор о человеке; спор о том, есть ли у человека душа. Вот высказывание Дракона на тему «что есть люди?»: «Бездушные твари! Я их сам кроил. Душу оставил только одному Бургомистру, и то потому, что он *душевнобольной* (курсив автора статьи. – А. Р.)» [Там же]. Тему подхватывает герой А. Збруева и заверяет, что души у него нет. «Души вообще не бывает. Это вредная выдумка», – убежден Фридрихсен, которого Дракон застаёт за «работой» (герой А. Збруева на белом листе бумаги ставит галочку за галочкой...) и которого представляет Ланцелоту следующим образом: «Наш ученый. Теоретик. В молодости шалил, думал. А потом поумнел, стал соображать...» [Там же].

По ходу сцены прощания Ланцелота и Эльзы, где последняя, разыгрывая влюбленность, должна была убить героя А. Абдулова лезвием, спрятанным внутри флейты, Бургомистр не без сожаления произносит: «Плохо, что у него прощание с девушкой. Если бы он согласился на парня, у нас есть такой лесоруб, никакой флейты не надо...» [Там же].

В момент, когда бой с Драконом становится неизбежным, молодой Рыбак приводит героя А. Абдулова к кузнецам-оружейникам, которых характеризовал Ланцелоту так: «Они – смелые люди, но – всего бояться» [Там же]. Один из кузнецов (А. Филиппенко) искренне рад, что нашелся, наконец, тот, кому понадобился настоящий рыцарский двуручный меч, который вот уже триста лет никто не хотел брать в руки.

В связи с возникшей проблемой – как пешему герою А. Абдулова сразиться с летающим драконом – Шляпник (А. Толубеев) произносит: «Иногда летают и люди» [Там же]. И представляет Ланцелоту героя В. Полунина следующим образом: «Наш *воздухоплаватель*. Двадцать четыре года назад закончил университет с отличием, но с тех пор *ни разу не летал, сразу ушел под землю*, даже не защитил диплома... Птица наша, птица... Пора! (курсив мой. – А. Р.)» [Там же]. Воздухоплаватель – и он же, как это было свойственно «поколению дворников и сторожей» (Б. Гребенщиков), а также поколению кочегаров, как В. Цой и пр., в повседневной жизни – Человек с тачкой, бросается в некий подвал, запускает в действие сложный механизм, и расположенная высоко камера показывает, как, разрывая верхние слои почвы, из-под земли поднимается воздушный шар.

На военном совете, который происходит в разгар боя героя А. Абдулова с Драконом, Бургомистр пытается выяснить, каков прогноз профессионалов на исход сражения:

Военный. Господин Дракон, безусловно, непобедим. Хотя злые языки утверждают, что...

Бургомистр. А кто у нас, кстати, отвечает за злые языки?

Военный. А злые языки говорят, что господин Дракон потерял голову.

Бургомистр. А вы что говорите?

Военный. Мы говорим, что господин Дракон освободил от военной службы одну свою голову по состоянию здоровья, идя навстречу ее же пожеланиям...

Находящийся в состоянии паники Генрих сообщает отцу:

Генрих. Народ безумствует. Я тоже сойду с ума!

Бургомистр. Раньше надо было сходить. А теперь вас спросят, кто в трудные годы прислуживал, а кто – болел душой, не жалея здоровья своего [Там же]...

На торжестве, посвященном годовщине победы над Драконом, присутствуют старейшие люди города. Поделиться воспоминаниями о том, как герой Е. Леонова сразил дракона, просят именно того из сограждан, кто в силу возраста уже вообще ничего не помнит...

Как и в предыдущих экранных работах Захарова, в картине «Убить дракона» было использовано много музыки (сочиненной, в данном случае, Г. Гладковым); как и в телефильме «Тот самый Мюнхгаузен», это была музыка *закадровая*, написанная по *тематическому* принципу. В ней присутствует *главная* тема (правда, не столь яркая и не так известная, как сочиненная А. Рыбниковым *центральная* тема «Мюнхгаузена» [10, с. 86-87]); остальной музыкальный материал представлен двумя с лишним десятками *локальных* или *второстепенных* тем, таких как, например, «Город под властью дракона», «Я не прохожий, я рыцарь», «Репетиция оркестра (вальс)», «Пустыня улиц», «Генрих и Эльза», «Ланцелот и Эльза», «Прощание с Эльзой», «Бой с драконом», «После битвы (слово Ланцелота к людям)», «Бургомистр вольного города (городской марш)», «Депутация старейших сограждан приветствует своего освободителя!» и др.

Как и в телефильме «Тот самый Мюнхгаузен» [Там же, с. 86], в картине «Убить дракона» есть одно исключение из общего правила – один ярко выраженный вокально-танцевальный номер «Разве я могла мечтать об этом дне?», который исполняет героиня А. Захаровой в соборе, в эпизоде репетиции торжественной передачи городом Эльзы в дар Дракону.

После большой суеты охраны и появления на хорах собора Бургомистра, Генриха и сопровождавшей их свиты безликих фигур в одинаковых длиннополых кожаных плащах происходит такой, вполне абсурдный обмен репликами:

Бургомистр. Дорогие сограждане, слово предоставляется бургомистру нашего города.

Бургомистр откашливается, достает из кармана сложенный вчетверо лист бумаги, разворачивает его и читает.

Бургомистр. Значится так. Дорогие сограждане, слово предоставляется бургомистру нашего города.

Генрих. Это ты уже говорил.

Бургомистр. Я себя плохо чувствую.

Генрих. Это все знают.

Бургомистр. Кто все?

Генрих. Народ.

Бургомистр. А он здесь?

Генрих. Здесь.

Бургомистр. А бургомистр?

Генрих. А бургомистр – это ты.

Бургомистр. Что же ты меня перебиваешь [13]?!

Генрих дает отмашку, падает белая занавеска, и трехглавая модель дракона расцветивается цепочками фейерверков. На передний план выбегают маленькие девочки, они одеты во все белое, включая легкие платьица

и большие банты. В руках у них окрашенные под серебро воздушные шары, которые они отпускают, чтобы те поднялись вверх, под своды собора. За девочками, примерив перед зеркалом белую пилотку, завершавшую ее образ, на импровизированную сцену выпорхнула героиня А. Захаровой, одетая в аналогичный костюм, вот только Эльза – девочка уже большая... Под аккомпанемент оркестра, составленного из подростков-переростков, чьи костюмчики (белый верх, черный низ) ассоциируются то ли с «пионерией», то ли с «гитлерюгенгом», группа одетых в черное взрослых торжественно, словно молитву, запела на хорах (стихи Ю. Кима):

Гордись, гордись своей судьбой,
Ему пожертвовать собой!
Иди, ступай, не возвращайся,
Неси любовь от чувства долга;
Иди, рыдай, рыдай от счастья,
А мы поплачем от восторга [Там же]...

И вдруг, резким контрастом, звучит исполненная экспрессией песенка Эльзы (поет С. Степченко), сопровождаемая озорным и кокетливым танцем героини А. Захаровой (балетмейстер С. Воскресенская):

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 [Там же]!..

Визуальный образ героини А. Захаровой, особенности вокального и танцевального исполнения данного номера ассоциативно отсылают зрителя к другой фигуре – к образу культовой героини Марики Рёкк из фильма «Девушка моей мечты» (1944) – картины, популярной и в фашистской Германии (достаточно вспомнить, как В. Тихонов-Штирлиц в картине Т. Лиозновой «Семнадцать мгновений весны» раз за разом смотрит фильм «Девушка моей мечты», ожидая встречи с агентом-связником), и в послевоенном Советском Союзе (фильм в прокате шел как «трофейный»).

Драматургическая композиция картины «Убить дракона» также выстроена по *тематическому* принципу, в мотивно-тематической структуре захаровского фильма, помимо нескольких разной степени протяженности *второстепенных* сюжетных линий, стоит выделить *главную* сюжетную тему, которую условно можно назвать темой «дракона» и толковать следует расширительно – как проходящую через всю картину тему *спора о человеке*: кто он? есть ли у него душа? готов ли он быть свободным?.. или он – навеки раб душою и не способен жить без присмотра того или иного «дракона»?..

Рыбаки, подобранные и накормившие героя А. Абдулова после атаки на него Дракона, утешают пострадавшего, ведь произошедшее, по их объяснениям, всего лишь шутка, шалость Дракона, который, если бы хотел убить бродягу, то непременно бы убил. Рыбаки даже немного гордятся «своим» Драконом; крамольная идея о том, что Дракона следует убить, приводит к тому, что рыбаки героя А. Абдулова подстрелили, поймали и выдали властям.

После репетиции предстоящего торжества передачи Эльзы в дар Дракону Шарлемань доволен дочкой, которая, по его мнению, танцевала хорошо. Эльза вполне готова к предназначенной ей участи, она и дома продолжает репетировать предстоящую ей роль. Стоя перед зеркалом лишь в нижнем белье, она словно бы рапортует: «Слушаюсь, господин Дракон!». Сбрасывает с себя остатки одежды и, характерным жестом руки отдавая честь, произносит: «Как прикажете, господин Дракон!..» [Там же]. Сцену прерывает шум за окном, который напугал героиню А. Захаровой; камера на мгновение выхватывает в центре затемненного кадра фигуру обнаженной девушки, обрисованную упавшим из левого верхнего угла лучом света, и Эльза, сбежав по лестнице вниз, скрывается из поля зрения.

Шарлемань, хотя никогда в жизни не видел цыган, но в разговоре с Ланцелотом их изгнание ставит в заслугу Дракону, ведь архивариус еще со времен учебы в школе усвоил, что цыгане – страшные люди, враги любой государственной системы, а их музыка всех раздражает; что цыганские песни лишены мужественности, а их содержание разрушительно...

Стремясь избежать расправы над Ланцелотом в собственном доме, герой В. Тихонова просит у Дракона слова, и герой О. Янковского отвечает ему риторическими, в сущности, вопросами: «Зачем тебе слово? Что ты будешь с ним делать?..» [Там же].

Эльза под угрозой гибели всех ее подруг, включая кошек и собак, покорно подчиняется приказу Дракона, переданному ей Генрихом, и при его «режиссуре» старается освоить необходимые навыки, чтобы убить Ланцелота спрятанным внутри флейты клинком.

Генрих не уверен, сумеет ли Дракон победить Ланцелота, и приходит за советом и поддержкой к «безумствующему» отцу, который играет на арфе в компании дам и девиц непонятного социального статуса. Оставшись наедине, отец и сын так «откровенничают» друг с другом:

Бургомистр. ...нашего дракона может победить только он сам.

Генрих. Не хочешь по-человечески?

Бургомистр. Не хочу, сынок. Я еще не сошел с ума. Точнее, сошел, но не до такой степени. Вообще-то, за такие слова (за вопрос, победит или не победит дракон. – *А. Р.*) я должен был плюнуть тебе в морду. Когда будешь докладывать о нашем собеседовании, скажи, что я в тебя плюнул.

Генрих. Скажу.

Бургомистр. (*Не без гордости*). Очень хорошо провел разговор, сын! <...> Мы не умели так. Я ведь тоже закладывал родителя, но письменно. А вы, молодые, сейчас глубже идете, душевнее, с разговорами... Какая молодежь у нас [Там же]!..

В любовную сцену объяснения Ланцелота и Эльзы с характерным шумовым и визуальным сопровождением врывается Дракон, который резко пресекает попытку Бургомистра сделать развернутый и подробный доклад:

Дракон. Приезжий пусть остается, остальные – вон!

Бургомистр. Не понял.

Дракон. Пошел вон, дерьмо собачье!

Бургомистр (*стараясь скрыть замешательство*). Интересное замечание, Ваше превосходительство. Будем думать над ним все, сообщая [Там же]!..

Сцена истязания Фридрихсена, его жены (О. Сошникова) и сына служит Дракону аргументом, который должен убедить Ланцелота, что жители города не нуждаются в его подвиге и не стоят его гибели:

Дракон. Ради кого идете на смерть? Хотите подарить им свободу? А что они будут с ней делать? А зачем она им, не думали? Фридрихсен, тебе нужна свобода?

Фридрихсен. Нет, ну что вы, зачем?!

Дракон. Может быть вам, сударыня?

Жена Фридрихсена. Зачем мне свобода? Я замужем.

Дракон подзывает мальчика.

Дракон. Мальчик, тебе нужна свобода?

Сын Фридрихсена. Не знаю, может быть и нужна.

Фридрихсен (*даст подзатыльник сыну*). Что ты мелешь!

Жена Фридрихсена (*даст пощечину мужу*). Не смей бить ребенка!

Дракон. Но, но, но... Тихо, тихо! Вот дай им свободу, они передушат друг друга, перегрызут...

Ланцелот. Они не виноваты. Откуда им знать, что такое свобода [Там же]?..

Герой О. Янковского уверен, что мальчик будет мстить ему, когда вырастет, и Генрих вырывает сына Фридрихсена из рук его жены; Дракон нацепляет, при всеобщем одобрении окружающих, орден на грудь стоящей перед ним на коленях, плачущей и повторяющей «нет, нет, нет, нет...» героини О. Сошниковой, и она успокаивается, лицо ее освещается гордой улыбкой...

Театральные постановки Захарова – *двухактные*, экранные его работы – *двухсерийные*. «Проблема второго акта, – отмечал Захаров в книге “Суперпрофессия”, – головная боль для любого драматурга, а стало быть, и режиссера. <...> Я не люблю и даже не приемлю одноактных спектаклей». Антракт, по мысли Захарова, не просто пауза в действии, но переход к заложенному во втором акте «”тектоническому” глубинному взрыву» созданного режиссером мироздания; взрыву, благодаря которому содержание второго акта неподвластно «зрительскому прогнозу» [3, с. 154].

В картине «Убить дракона» такой *тектонический взрыв* наиболее полно проявляет себя в содержании главной сюжетной линии, поскольку, как оказалось, гибель героя О. Янковского – это отнюдь не развязка темы «дракона».

В рамках главной сюжетной линии качественный слом в развитии событий первым почувствовал «ума-лишенный», но многоопытный герой Е. Леонова, и вот по его приказу стражники жгут документы, которые могут оказаться неудобными в новые времена:

Генрих (*в панике*). Все рухнуло! Рухнуло все!

Бургомистр (*спокойно*). Что рухнуло?

Генрих. Тело дракона упало там, в болото, за мельницей. И три головы.

Бургомистр. Так этого стоило ожидать. А где четвертая?

Генрих. Какая четвертая?

Бургомистр. Ланцелота. У него тоже была голова. Где она [13]?

Тем временем камера показывает героя А. Абдулова лежащим в болоте и лишившимся чувств. Ланцелот медленно приходит в себя, не без труда поднимается на ноги и, увидев идущих по направлению к нему людей, произносит: «Не бойтесь! Теперь можно быть нормальными людьми. Думать можно. Трудно, неприятно, но – можно! Надо только начать...» [Там же]. Герой А. Абдулова делает несколько шагов навстречу людям, но силы изменяют ему, и Ланцелот снова оказывается лежащим в болоте, а люди – разбегаются. Поэтому, вероятно, что быть свободными и иметь возможность думать – отнюдь не самые первостепенные их потребности, если, конечно, у них вообще есть такие потребности...

А вот потребность в том, чтобы место дракона не оставалось на долгое время свободным – у них, несомненно, имеется.

Казалось бы, общественная жизнь города изменилось. Вот модель дракона, парившая под куполом собора, сброшена вниз, и стражники старательно топчут ее. Вот Генрих высказывает вполне крамольную для прежних времен мысль, а не пора ли уже цыган разрешить?.. Вот герой Е. Леонова, бывший Бургомистр, а теперь Президент вольного города на приеме в ратуше демократично общается с уборщицей, забирает

у нее швабру и самолично демонстрирует, как надо обращаться с этим орудием труда... Вот герой Е. Леонова, будто бы вполне самокритично, отмечает в речи, адресованной горожанам: «Кем я был при драконе? Сумасшедшим. Простым сумасшедшим. Но я рос, я развивался...» [Там же].

Вдруг, неожиданно, тон оратора меняется, и Президент, путаясь в понятиях, заявляет: «...пора жениться! Невеста выздоровела, жених созрел. Поэтому приглашаю вас к себе на свадьбу понятиями...» [Там же]. Присвоив себе сначала звание победителя дракона, герой Е. Леонова со временем действительно созрел и для того, чтобы забрать себе девушку, из-за которой ранее соперничали Дракон и Ланцелот. Ведь один повержен, а о другом, по заверениям Тюремщика (И. Фокин), – уже почти год ничего не слышно.

Эльзу готовят к новому браку и физически – держат на «успокаивающих» уколах, и морально – девушки из свиты наперебей уверяют ее, как почетна и важна роль супруги Президента. Шарлемань пытается протестовать против брака своей дочери, о чем герой В. Тихонова и помыслить не мог ранее, когда его дочь была предназначена дракону, но бунт архивариуса легко пресекается героем Е. Леонова с помощью скрытых угроз:

Президент. Как себя чувствуешь?

Шарлемань. Хорошо.

Президент. Это приятно. (*Тюремщику*). А ты говорил... (*Шарлеманю*). Кстати, ты знаком с тюремщиком?

Шарлемань. Нет, очень мало.

Президент. Ничего, будет время, познакомишься.

Тюремщик. Взять?

Президент. Что значит – взять?! Как что, сразу взять. Совсем с ума сошли... (*Шарлеманю*). Слушай, папа. Ты должен научиться на свадьбе радоваться. Если будешь скучным, я все равно на ней женюсь, только как на сироте [Там же]...

Несмотря на все доводы героя Е. Леонова и на подготовленные целым штатом военных специалистов планы сражения, Шарлемань не в силах поверить, что Президент и есть победитель дракона. Впрочем, герой Е. Леонова не настаивает, предлагая архивариусу самому сделать выбор: «Ну, ладно, получишь государственную... Это, как ее?.. Вознаграждение. Сейчас или посмертно – решай сам...» [Там же]. И Шарлемань – сдается, лишь появление на свадьбе Эльзы и Президента героя А. Абдулова и его прежних помощников, освобожденных Ланцелотом из застенков Тюремщика, прерывает этот «праздник любви и согласия» [Там же]...

С *главной* сюжетной темой тесно соотносятся *второстепенные* сюжетные линии, *побочные* сюжетные темы. Например, мотив *тотального соглашения*.

За героем А. Абдулова, приведенным Рыбаком в дом архивариуса, наблюдает молодая служанка (Р. Латыпова). И дракон, явившийся чуть позже, чтобы навестить свою избранницу, уже в курсе присутствия здесь незваного гостя.

Генрих приходит ночью в дом Шарлеманя, проходит напрямик в спальню Эльзы и обнаруживает, что ее постель пуста; расправа следует тут же – герой В. Ракова резким движением отвешивает звонкую оплеуху недоглядевшей экономке (А. Фроловцева), а та, в свою очередь, дает пощечину молодой служанке.

В эпизоде, где Генрих сообщает Эльзе, что Дракон обещает ее отпустить, если героиня А. Захаровой убьет Ланцелота, за этой встречей издалека наблюдает экономка, которая, видимо, работает не только на героя В. Ракова; сквозь застекленную часть двери она приглядывает и за встречей героя А. Абдулова и Эльзы.

Описанная выше сцена, в которой Генрих пытается вызвать отца на откровенный разговор, чтобы разрешить мучающие его сомнения, сможет или нет Дракон победить Ланцелота, разворачивается под присмотром целого штата агентов, которые прячутся за портьерой, в рыцарских доспехах, в тумбе-подставке под домашней скульптурой и пр. Впрочем, отец и сын и в этом эпизоде продолжают быть на службе, каждому из них по результатам разговора предстоит написать доклад на другого.

Выполнение служебных обязанностей в подвластном дракону городе – это еще одна побочная сюжетная тема, поскольку такое служение тесно связано с неизбежной, скорой и жестокой *расправой* за каждую совершенную подчиненным оплошность.

Герой О. Янковского беспощадно реагирует на любую ошибку окружающих. Особенно достается Генриху, чаще всего страдает его причинное место, как это было в эпизоде со сбежавшим рыбаком-свидетелем. Или в сцене прощания Ланцелота и Эльзы, где героиня А. Захаровой так и не пустила в ход оружие, и вот расправа неотвратима:

Дракон (*удивленно*). Что это она?

Генрих. Главное, перед этим пробовали, все получалось.

Дракон. Встал! Ноги на ширине плеч! Шире! Руки по швам! Глаза закрыть!

Дракон делает глубокий вдох и, как опытный мастер восточных единоборств, наносит ногой мощнейший удар в пах нерадивому подчиненному [Там же].

Часто насилие носит цепной характер, как это было в уже упомянутом эпизоде с недоглядевшими за Эльзой экономкой и молодой служанкой. Или в сцене, где Дракон глумится над героем А. Збруева, а тот отвечает подзатыльник сыну, который с детской непосредственностью отвечает герою О. Янковского на вопрос, нужна ли ему свобода или нет; и далее Фридрихсен, в свою очередь, получает пощечину от жены за то, что поднял руку на сына.

С темой дракона, центральной сюжетной линией захаровской картины, тесно связаны и такие, например, побочные темы, как мотив *пробуждения* и тема *молитвы*.

Во время первой встречи в доме Шарлеманя А. Абдулов-прохожий смущен и, казалось бы, готов подчиниться предложению О. Янковского-Дракона убраться из города подобру-поздорову. Но знакомство с Эльзой

уже изменило внутреннее состояние Ланцелота, он выходит на кухню, долго смотрит на свое изображение в зеркале, достает из кармана и раскрывает опасную бритву, медленно и тщательно бреется в присутствии перепуганной молодой служанки, которая безропотно отдает ему свою скрепляющую волосы ленту. Повязав ее как галстук, герой А. Абдулова возвращается, чтобы заявить Дракону:

Ланцелот. Я не прохожий. Я рыцарь. Ну и... Я пришел, чтобы... (*Закашлявшись*). Чтобы тебя убить!

Эльза. Он постоянно шутит, господин Дракон, я забыла тебя предупредить.

Ланцелот. Я вызываю тебя, слышишь, ты?!

Дракон (*Шарлеманю*). Как здоровье?

Шарлемань. Очень хорошо. Здоровье сейчас очень хорошее.

Дракон. Жаль.

Ланцелот. Я вызываю тебя на бой в третий раз. Слышишь ты, *звероящер* (курсив автора статьи. – А. Р.) [Там же]?!

Дракону, Генриху и Бургомистру, сидящим за столом, покрытом красным сукном, и наблюдающим за сценой прощания Эльзы и Ланцелота, поначалу кажется, что действие развивается так, как и было заранее отрепетировано, но к этому моменту и Эльза внутренне изменилась:

Ланцелот. Я знаю, что вы должны сейчас сделать.

Эльза. Я не боюсь. Вы сильный, умный, мужественный. Вы же Ланцелот, родственник того самого, и дети ваши будут Ланцелотами. Вы талант, вы рыцарь. Я вас полюбила...

Ланцелот и Эльза целуются.

Генрих. Все, вышла на поцелуй!

Сидящие за столом оживляются, предвосхищая развязку, но героиня А. Захаровой выпускает из рук флейту, роняет ее на пол, так и не пустив в дело спрятанный в инструменте клинок.

Дракон. Сударыня, благодарю вас, вы свободны.

Эльза (*обернувшись к герою О. Янковского*). Молчи, *звероящер* (курсив автора статьи. – А. Р.)! Я тебя больше не боюсь [Там же]!..

Вспомогательная тема *молитвы* также связана с Эльзой и Ланцелотом.

Сбежавшую из дома героиню А. Захаровой Генрих застаёт в соборе за неумелой попыткой молитвы, что, судя по реакции героя В. Ракова, в подвластном дракону городе запрещено. Эльза уже не уверена, что сможет убить Ланцелота; не уверена она и в том, что хочет замуж за Генриха, хотя не прошло и месяца, как героиня А. Захаровой дала ему согласие на брак.

Любовное объяснение героев А. Абдулова и А. Захаровой также происходит в соборе и в такой момент, когда она готова к молитве; в городе никто не молится, потому что не знают – кому, а Эльза – знает... Героине А. Захаровой нравится, что Ланцелот называет ее «барышня», она просит героя А. Абдулова похитить ее и увезти потихоньку, но тот отвечает:

Ланцелот. ...вот беда, рыцари ничего не могут потихоньку! Все делают открыто и честно. А это никому здесь не нравится, кроме дракона...

Эльза. Это неправда. Мне это тоже нравится [Там же]...

После картины истязания Фридрихсена и перед сценой прощания с Эльзой герой А. Абдулова расстроен; Дракону, видимо, удалось поколебать его веру в то, что ради горожан стоит идти на смерть. Ланцелот одиноко бродит по закоулкам, лестницам и темным коридорам собора и вдруг, по контрасту, видит ярко освещенный алтарь, скульптурные фигуры святых. Эта картина ободряет его, и, судя по тому, как герой А. Абдулова заново завязывает свой галстук, к нему вернулась решимость действовать, сражаться и победить.

Новый виток в развитии *центральной* сюжетной темы захаровской картины, имевший место во второй серии фильма и связанный с перипетиями битвы Дракона и Ланцелота и с теми событиями, что стали следствиями произошедшего сражения, привел и к появлению новых *локальных* сюжетных линий.

Один из таких *побочных*, но далеко не второстепенных сюжетных мотивов, – это *вариации на тему* парадоксальной взаимосвязи умения смотреть и способности видеть; это *игра ракурсами* взгляда на соотношения феноменов «слепоты» и «зрячести».

Данный сюжетный мотив возникает в момент боя Ланцелота и Дракона, когда исход сражения еще не ясен, и у каждого наблюдающего за поединком есть возможность (при наличии, конечно, определенной способности не только смотреть, но и видеть) самому решить, что же именно он видит.

Е. Леонова-Бургомистра никак не устраивает ситуация, когда горожанам, сидящим у себя по домам и через открытые окна наблюдающим за ходом боя, фактически доступна возможность самостоятельно, без оглядки на официальную точку зрения, судить о происходящем там, в небе:

Бургомистр (*обращаясь к членам военного совета*). А сколько у нас всего открытых окон?

Один из военных. Все открыты.

Бургомистр. Ни в чем меры не знаем! Ну, что же, открытые окна будем закрывать [Там же].

И вот окна в домах горожан охранники наглухо забивают специально сколоченными из досок щитами, а все находящиеся на улицах носят закрывающие глаза черные повязки, в том числе – дирижер и музыканты оркестра, играющего бравурный марш. Герой В. Тихонова, поднявшись по лестнице к уже закрытому окну второго этажа, пытается переговорить с дочерью, которая находится под арестом и скрыта от взгляда отца за досками, которыми заколочено окно. Охранник, стоящий внизу, на мостовой, видит, что архивариус нарушил приказ, сдвинув закрывавшую глаза повязку на лоб, и сразу одергивает Шарлеманя угрозой: «Еще

раз появитесь на улице без повязки, передам главному врачу!» [Там же]. И, как совершенно очевидно, вовсе не затем, чтобы улучшить архивариусу зрение...

Горожане, обнаружив, что за ними никто не присматривает, с криками «Свобода!» и «Равенство!» творят всевозможные безобразия. Один из охранников снял по неосторожности шлем, кто-то из толпы швырнул в него камень и попал прямо в незащищенную голову. Мужики грабят женщин и заодно «лапают» их; бабы, в свою очередь, гоняются за совершенно голым пареньком. Какой-то горожанин на глазах героя В. Тихонова поджигает опрокинутую повозку:

Шарлемань. Это зачем?

Горожанин. Борюсь!

Шарлемань. С кем?

Горожанин. Со всеми. За счастье и свободу [Там же]...

И. Силина писала: «“Свобода! Свобода!” – орал ликующие горожане в... фильме Захарова “Убить дракона”, орал, громя лотки с товарами и хапая в порыве ликования все, что ни попадало в руки: спелые дыни – так спелые дыни, спелые девки – так спелые девки. Свобода!» [11, с. 31].

При виде лежащего в луже собственной крови охранника, ставшего одной из первых жертв неожиданно свалившейся на горожан свободы, герой В. Тихонова сам закрывает себе глаза черной повязкой...

Бургомистр вместе с группой стражников заняты обедом в полевых условиях; прибегает герой В. Ракова, чтобы доложить, как обстоят дела с поисками Ланцелота, сразившего дракона:

Генрих (*с трудом отдышавшись*). Нету!

Бургомистр (*с тарелкой похлебки в руке*). Не нашли победителя дракона?

Генрих. Не нашли.

Бургомистр (*прерывает еду*). Нашу доблесть, нашу славу, нашу гордость... Ну, что же... Не там ищите, следопыты [13]!..

Герой Е. Леонова, хотя и не участвовал в поисках на болоте, но подходящую кандидатуру на роль победителя уже нашел, потому что видеть иногда вовсе не означает смотреть.

Впрочем, когда настоящий победитель дракона все же появляется в городе, тема дракона получает новый виток развития.

Эльза замечает, что явившийся на брачную церемонию герой А. Абдулова не похож на прежнего Ланцелота. Победитель удручен тем, что он отсек у дракона три головы, но выросли – тысячи. Пытаясь понять, как такое могло случиться, герой А. Абдулова внимательно вглядывается в окружающие его лица:

Начальник охраны (Д. Худайбергенов). Я был призван на службу. А дальше как все. Служил честно, но деньги брал. Все брали, понимаете?..

Экономка (*в офицерском мундире*). Меня еще в молодости завербовали. Что я могла сделать, что?..

Генрих. Не смотрите так. Дело не во мне. Нас, молодых, так учили, понимаете?.. Нас так учили.

Ланцелот. Всех учили. Но почему ты оказался первым учеником, скотина [Там же]?!

Наступил момент, когда пришел черед и Ланцелоту «играть в бога». Глядя на него, герой А. Збруева плачет от счастья, но герой А. Абдулова упрекает Фридрихсена, что точно так же он плакал при виде Дракона или когда кричал герою Е. Леонова «слава победителю дракона!»:

Ланцелот. Вы же знали, что не он победил дракона?

Фридрихсен. Дома – знали.

Жена Фридрихсена. Дома мы знали. Но когда вся эта обстановка, когда все вместе, вот тут все плакали от счастья.

Фридрихсен. Мы были искренни, господин Ланцелот. Ведь кого-то надо любить! (*Встает на колени*). Ну что нам делать, господин Ланцелот?

Ланцелот. Встать! Вы же свободный человек! (*Жена Фридрихсена встает на колени*). Да вы что?! Вы что?! Вы уже год как свободные люди! Вы же свободные люди! (*Все встает на колени*). Встать! Вы! Вы рабы! Вы! Вы! Вы не люди! Вы – бараны, стадо скотов! Поймите же, он здесь!.. Я сейчас заставлю каждого это понять и убить дракона в себе. В себе, понимаете?! Эльза, ко мне, сюда! Будешь моей женой [Там же]!..

Но героиня А. Захаровой резким движением выплескивает налитое в бокал вино в лицо Ланцелота, возвращая герою А. Абдулова чувство реальности. Совсем недолго довелось Ланцелоту побыть Волшебником и испытать себя «игрой в бога»; показательно, что первой восстает против его власти возлюбленная. Недавний Президент вольного города, мгновенно переориентировавшийся и вернувший себе роль «умалишенного» бургомистра, признается герою А. Абдулова: «Холодно с вами, холодно...». Герою Е. Леонова вторит Шарлемань: «Зима будет долгой, надо подготовиться» [Там же]. И надевает на голову меховую шапку-ушанку...

Финал картины «Убить дракона» – финал *открытый*, как это свойственно и сценическим, и экранным работам Захарова. В последнем кадре камера смотрит в спину Ланцелоту, который с мечом в руке идет по бескрайнему заснеженному полю. Навстречу ему бегут дети, и герой А. Абдулова раскрывает руки, чтобы принять их в свои объятия. Но, как и в сцене на болоте, где Ланцелот призывал идущих ему навстречу людей быть свободными и начинать думать самостоятельно, контакта не случилось... Дети пробегают мимо, их влечет возможность поближе рассмотреть парящий в небе воздушный змей, в котором зафиксированы основные черты облика дракона, каким он был представлен в виде модели, подвешенной под куполом собора. Дети плотно окружают бородатого мужчину, запускающего воздушного змея; О. Янковский в концовке захаровской картины играет этого человека так, что он и похож на прежнего Дракона и вместе с тем не похож на него. Увидев приближающегося к нему Ланцелота, герой О. Янковского внимательно всматривается в него:

Дракон (*Ланцелоту*). Ну что, прохожий, все с начала? Может быть, не сейчас? Все-таки дети. Потом?

Ланцелот (*всматриваясь в лица детей*). Нет, сейчас.

Дракон. Ну, значит, ха-ха, теперь начнется самое интересное... Готов [Там же]?

И Дракон вместе с Ланцелотом, окруженные детьми, идут по заснеженному полю прочь от снимающей их камеры...

Метасюжет «игры в бога», который объединяет такие захаровские картины, как «Обыкновенное чудо» (1978), «Тот самый Мюнхгаузен» (1988), «Дом, который построил Свифт» (1982), «Формула любви» (1984) и «Убить дракона» (1988), совсем не случайно обрамляют экранные работы, снятые Захаровым по мотивам пьес Е. Шварца. И. В. Павлосюк показал, что *метасюжет* «игры в бога» связывает по меньшей мере такие шварцевские пьесы, как «Тень», «Дракон» и «Обыкновенное чудо» [6]. Наличие такого метасюжета позволило И. В. Павлосюку отнести названные произведения Е. Шварца к *литературе потерянного поколения*, в нашей стране наиболее полно представленной творчеством таких культовых для шестидесятников авторов, как Э. Хемингуэй и Э. М. Ремарк [Ibidem, p. 88]. Продолжая эту линию в искусстве, экранные *негероические герои* захаровских картин могли рассчитывать лишь на три вещи, способные творить обыкновенные чудеса, а именно: *любовь, дружбу и творчество*, – да и то далеко не всегда [9, с. 40, 41; 10, с. 91, 92].

П. Б. Богданова справедливо относит Захарова к поколению режиссеров-шестидесятников, но, в отличие от *серьезного* театра Г. А. Товстоногова, О. Н. Ефремова, Ю. П. Любимова и А. В. Эфроса, театру Захарова в серьезности отказывает, оставляя лидеру Московского театра имени Ленинского комсомола удел режиссера, обслуживающего *массового* зрителя [1, с. 16].

Да, Захаров-художник не приемлет *скудной* правды [3, с. 86-87]; да, для Захарова-режиссера нет ничего страшнее *скуки* в зрительном зале [Там же, с. 95], заполненном самой разной публикой – от профессионала-знатока до самого обыкновенного, рядового, неискушенного зрителя [Там же, с. 86]; но и не замечать в захаровском творчестве серьезных тем и мотивов невозможно.

Захаров как режиссер сформировался в 1960-е годы, но почти четверть века его деятельности *режиссера-профессионала* связана с другой исторической эпохой – «эпохой развитого социализма» (как именovala себя сама эпоха) или «эпохой застоя» (по терминологии постсоветского времени). Для многих представителей творческих профессий исторический период конца 1960-х годов и времени 1970-х и 1980-х годов стал эпохой «нового потерянного поколения», плоть от плоти которого и были захаровские *негероические герои*, в том числе и те, кто претендовал на роль «волшебника» и пробовал «играть в бога».

Случай Ланцелота из фильма «Убить дракона» в этом ряду – самый сложный вариант сюжета «игры в бога». Проблема борьбы с драконом вовсе не в том, чтобы сразить Дракона О. Янковского, а в потенциальной опасности для любого победителя дракона – самозваного, как Бургомистр-Президент Е. Леонова, или подлинного, как Ланцелот А. Абдулова, – превратиться в нового Дракона, поскольку дракон есть в душе каждого человека.

Отсюда и открытый финал захаровского фильма. Детей влечет летающий дракон, который пока всего лишь парящий в небесах воздушный змей. Предстоит долгая борьба героев О. Янковского и А. Абдулова за души этих детей, которая и даст ответ, смогут ли они, когда вырастут, быть свободными; сумеют ли свободно мыслить; будут ли знать, что с предоставленной им свободой делать; или предпочтут вручить свою жизнь и судьбу очередному претенденту на место и роль Дракона...

Уходили вдаль по заснеженному полю герои снятого в 1988 году захаровского фильма «Убить дракона». Пройдет несколько лет, и в прошлое уйдет Советский Союз, а вместе с ним уйдут и советское телевидение, и советский кинематограф, в контакте с которыми Захаров создавал свои экранные работы. Тем самым были прерваны непосредственные связи Захарова с телевидением и кинематографом, но отнюдь не оборванными оказались контакты лидера театра «Ленком» с кинематографом на почве собственно сценического искусства, что нашло свое отражение в монтажных приемах построения действия; в подходах к выбору актера по принципу типажа (прежде всего – типажа социального), в способности к лаконичной, сдержанной игре, умению держать зрителя на голодном информационном пайке; в способе существования актера, опирающегося на коридор поиска, режиссуру зигзагов и монтаж экстремальных ситуаций и др. Но это, впрочем, предмет иного исследования.

Список источников

1. Богданова П. Режиссеры-шестидесятники. М.: Новое литературное обозрение, 2010. 176 с.
2. Захаров М. «Убить дракона» // Советский экран. 1988. № 9.
3. Захаров М. А. Суперпрофессия. М.: Вагриус, 2000. 285 с.
4. Кордунер А. Мотивы любви: полемические заметки // Театральная жизнь. 1989. № 20. Октябрь.
5. Михайлов Г. Вы уже год как свободны! Субъективные размышления о методах борьбы с драконами // Советский экран. 1988. № 23.
6. Павлосюк И. «Игра в бога» как драматургический сюжет Евгения Шварца // Театр: Russian Theatre Past and Present. 2001. Vol. 2. P. 82-89.
7. Ряпосов А. Ю. Спектакль «Доходное место»: формирование основных принципов режиссерской методологии М. А. Захарова // Театрон. 2012. № 2. С. 3-10.
8. Ряпосов А. Ю. Телефильм «Двенадцать стульев» («Экран», 1976): становление принципов поэтики телетеатра М. А. Захарова // Театрон. 2015. № 1. С. 48-59.
9. Ряпосов А. Ю. Телефильм М. А. Захарова «Обыкновенное чудо» («Мосфильм», 1978): сюжет, композиция, жанр // Театрон. 2016. № 1. С. 30-42.
10. Ряпосов А. Ю. Телефильм М. А. Захарова «Тот самый Мюнхгаузен» («Мосфильм», 1979): сюжет, композиция, жанр // Театрон. 2016. № 2. С. 82-92.

11. Силина И. Жажда // Театр. 1992. № 2. С. 22-38.
12. Смелянский А. М. Предлагаемые обстоятельства: из жизни русского театра второй половины XX века. М.: Артист. Режиссер. Театр, 1999. 351 с.
13. Убить дракона: кинофильм / реж. М. Захаров. М. – Мюнхен – Штудгарт: Мосфильм, Бавария-фильм, ЗДФ-Штудгарт, 1988. 115 мин.

M. A. ZAKHAROV'S FILM "TO KILL A DRAGON" (1988): PLOT, COMPOSITION, GENRE

Ryaposov Aleksandr Yur'evich, Ph. D. in Art Criticism
Russian Institute of Art History, Saint Petersburg
a-ryaposov@yandex.ru

The article is devoted to the study of the poetics of Zakharov's film "To Kill a Dragon", primarily to the analysis of the director's plot of the film and the methods of its composition. It is shown that the plot of the movie is within the framework of the meta-story that unites such works of M. A. Zakharov as "An Ordinary Miracle", "The Very Same Munchhausen", "The House That Swift Built" and "Formula of Love", ascending to the plot of "playing God". The author carries out the analysis of the film structure and the clarification of the cutting and musical principles of the action composition. The genre nature of the movie is studied; the relationship of genre parameters of the listed Zakharov's films and works of "literature of the lost generation" is also shown. The place and role of this film are considered among Zakharov's other works on television and in the cinema.

Key words and phrases: M. A. Zakharov; E. L. Schwartz; "To Kill a Dragon"; director's plot; methods of plot composition; meta-plot; composition; genre.

УДК 9; 93/94

Исторические науки и археология

Статья посвящена комплексному исследованию института алиментных обязательств, а именно: выделяются и анализируются отдельные этапы исторического развития и формирования данного института. Работа носит междисциплинарный характер, написана на стыке истории и права. В исследовании приведен анализ законодательства об алиментах, который свидетельствует, что правоотношения такого характера возникли в глубокой древности и на протяжении многих веков беспрестанно совершенствовались. Авторы приходят к выводу, что на сегодняшний день алиментные обязательства урегулированы достаточно полно, однако законодательство и правоприменительная практика по-прежнему несовершенны.

Ключевые слова и фразы: алименты; алиментные обязательства; дети; родители; содержание; этап развития.

Сагитова Ирина Фаритовна

Третьякова Юлия Сергеевна

Башкирский государственный университет (филиал) в г. Нефтекамске
snejinkii5@rambler.ru; y-tretyakova@mail.ru

АЛИМЕНТНЫЕ ОБЯЗАТЕЛЬСТВА: ОТ ДРЕВНОСТИ ДО НАШИХ ДНЕЙ

Алиментные обязательства являются одним из наиболее важных институтов современного семейного права. Сегодня регулирование алиментных обязательств в Российской Федерации хоть и несовершенно, но все-таки, как отмечают ученые, в частности, М. А. Данилян, находится на достаточно высоком уровне [3].

Анализ законодательства об алиментах показывает, что данные правоотношения возникли еще в древности и на сегодняшний день продолжают совершенствоваться. Однако оставалось неизменным одно – обязанности родителей по содержанию своих несовершеннолетних детей всегда корреспондировала обязанность детей содержать своих престарелых нетрудоспособных родителей.

Алиментные обязательства в праве России имеют свои истоки еще в Древней Руси, где алиментные отношения представляли собой оказание помощи нуждающимся со стороны членов общины, осуществляемое на основе сложившихся обычаев.

Первым писаным источником, закрепившим некоторые нормы об алиментах, стала Пространная редакция Русской Правды, окончательно оформленная к концу XIII века. Статья 95 Пространной Русской Правды указывала, что дочери при наличии сыновей не наследуют после отца, однако имеют право на приданое, которое обязательно должно быть выделено братьями. В статье 106 этого же источника содержится указание и на содержание детьми родителей. Данная норма гласит, что «наследовать после матери могут только дети, кто ее кормит» [11].

Схожие нормы были закреплены и в Псковской Судной грамоте 1467 года. Согласно данному документу, сын, который отказался оказывать помощь своим престарелым отцу и матери, лишался права на получение наследства после их смерти.

Следующим этапом развития алиментных обязательств является принятие Соборного уложения 1649 года, положения которого сходны с нормами Русской Правды и Псковской Судной грамоты. Они сводятся