

УДК 7; 701; 008

ББК 71; 878; 85

**Журкова Дарья Александровна**

Кандидат культурологии, старший научный сотрудник, сектор художественных проблем массмедиа, Государственный институт искусствознания, 125009, Россия, Москва, Козицкий пер., 5  
ORCID ID: 0000-0003-0752-9786  
ResearcherID: ABG-3983-2020  
jdacha@mail.ru

**Ключевые слова:** советская кинокомедия, киномузыка, песня в кино, Леонид Гайдай, «мещанская» музыка, «Я встретил вас», «Шумел камыш», «Если б я был султан», «Песенка о медведях»

Журкова Дарья Александровна

# Роль песни в фильмах Леонида Гайдая



This is an open access article distributed under the Creative Commons Attribution 4.0 International (CC BY 4.0)

**DOI: 10.51678/2226-0072-2023-1-104-133**

**Для цит.:** Журкова Д.А. Роль песни в фильмах Леонида Гайдая // Художественная культура. 2023. № 1. С. 104–133.  
<https://doi.org/10.51678/2226-0072-2023-1-104-133>.

**For cit.:** Zhurkova D.A. The Role of Song in Leonid Gaidai's Films. *Hudozhestvennaya kul'tura* [Art & Culture Studies], 2023, no. 1, pp. 104–133. <https://doi.org/10.51678/2226-0072-2023-1-104-133>. (In Russian)

**Zhurkova Daria A.**

PhD (in Culture Studies), Senior Researcher, Mass Media Arts Department, State Institute for Art Studies, 5 Kozitsky Lane, Moscow, 125009, Russia  
ORCID ID: 0000-0003-0752-9786  
ResearcherID: ABG-3983-2020  
jdacha@mail.ru

**Keywords:** Soviet comedy, film music, songs in films, Leonid Gaidai, “bourgeois” music, “We’ve Met Again”, “The Reed Was Rustling”, “A Mighty Sultan’s Song”, “The Polar Bear Song”

**Zhurkova Daria A.**

The Role of Song in Leonid Gaidai’s Films

**Аннотация.** Статья посвящена режиссерской работе Леонида Гайдая с саундтреком. Акцент делается на разборе как оригинальных, так и заимствованных (цитируемых) песен во всей фильмографии режиссера. В первой части статьи анализируются принципы работы Гайдая с различными музыкальными жанрами. Очерчивается палитра задействованных режиссером музыкальных жанров и стилей. Прослеживается, как изменяется их смысл (репутация), преломляясь через призму комедийного жанра. Оговариваются различные способы интерпретации режиссером жанров старинного, сентиментального, цыганского романса, народных и блатных песен. Во второй части статьи выявляется роль песни в драматургии гайдаевских кинокомедий. Автор демонстрирует, что с помощью песен Гайдай выстраивает взаимосвязанный музыкальный универсум как внутри одного фильма, так и между разными фильмами. Анализируется противопоставление визуально-сюжетного ряда фильма и музыки, с помощью которой озвучивается эпизод. Подробно рассматривается осуществленный Гайдаем слом стереотипов в отношении того, какие герои песни каких жанров могут исполнять в рамках комедийного фильма.

**Abstract.** The article is devoted to Leonid Gaidai's work with soundtrack. The emphasis is made on the analysis of both original and borrowed songs in the entire filmography of the director. In the first part of the article, the author analyses the principles of Gaidai's work with various musical genres and outlines the range of musical genres and styles used by the director. The article investigates how their meaning (reputation) changes, refracted through the prism of the comedy genre, and discusses various ways in which the director interprets the genres of an old-time sentimental gypsy romance, folk and criminal underworld songs. The second part of the article reveals the role of songs in the dramaturgy of Gaidai's comedies. The author demonstrates that with the help of songs, Gaidai creates an interconnected musical universe both within one film and between films. The study presents the analysis of the contrast between the visual-narrative side of an episode and its soundtrack and provides a detailed examination of how Gaidai challenged stereotypes as to what characters can perform what genre songs in a comedy film.

## Введение

Оглядываясь на фильмографию Леонида Гайдая, нельзя не признать, что музыка в его картинах играет важнейшую роль, в том числе при создании комических эффектов. Львиную долю в саундтреке гайдаевских кинокомедий занимает популярная музыка, с которой он работает на самых разных уровнях. О важности популярной музыки в фильмах Гайдая говорит целый ряд фактов.

Во-первых, в фильмах Гайдая встречается множество персонажей, равнодушных к музыке и даже музыкально одаренных. В характере некоторых из них музыкально-артистические наклонности перевешивают здравый смысл и/или берут верх над «профессиональными» обязанностями. Так, при подготовке похищения Трус (Георгий Вичин) увлеченно подпевает Нине (Наталья Варлей) из засады, ставя под угрозу весь коварный план, а в другом эпизоде уже вся троица устраивает полноценное развлекательное шоу для заложницы («Если б я был султан»), которое чуть не оборачивается ее побегом («Кавказская пленница», 1966).

К героям, которые обладают ярко выраженным музыкально-артистическим талантом, можно отнести Семена Семеныча Горбункова (Юрий Никулин) и Гешу Козодоева (Андрей Миронов) («Бриллиантовая рука», 1968); Зиночку (Наталья Селезнёва) и Жоржа Милославского (Леонид Куравлев) («Иван Васильевич меняет профессию», 1973). Наконец, агент ЦРУ Мэри Стар (Келли Мак-Грилл) для прикрытия работает в ресторане эстрадной певицей под псевдонимом Маша Звездная («На Дерибасовской хорошая погода, или На Брайтон Бич опять идет дождь», 1992). Таким образом, наряду с жуликами и мошенниками, поющие герои являются излюбленными типажам Гайдая, нередко совмещающая эти амплуа.

Во-вторых, буквально в каждом фильме Гайдая есть как минимум один внутрикадровый музыкальный номер, который дополняют несколько других (закадровых или внутрикадровых) песен. По классификации Джона Мюллера большинство музыкальных номеров в гайдаевских кинокомедиях относятся к тем, «которые обогащают сюжет фильма, но не развивают его» [13, р. 29]. При таком подходе музыкальные номера «могут использоваться для обозначения ситуации или атмосферы, или для раскрытия характера. Таким образом, они

пытаются внести свой вклад в сюжет, углубляя наши знания о ситуации или персонаже, хотя на самом деле они могут ничего не менять. В принципе, эти номера могут быть изъяты из сюжета без потери логики (потому что они подчеркивают или усиливают то, что уже было обозначено в диалоге), но зрители будут меньше сопереживать ситуации или персонажу» [13, р. 29].

Безусловно, отнюдь не все музыкальные номера в фильмографии Гайдая относятся к вышеописанному типу — встречаются такие, которые продвигают, развивают непосредственный сюжет. Сейчас же важно отметить, что творческий тандем Леонида Гайдая и Александра Зацепина сознательно делал ставку на песни как средство «рекламы» фильма<sup>(1)</sup>. Схожим принципом руководствовался другой, не менее успешный тандем Григория Александрова и Исаака Дунаевского. Однако принципиальное отличие заключается в том, что Александров и Дунаевский, наряду с другими режиссерами своего поколения, старались «преднамеренно и целенаправленно вводить его [песенный жанр] в игровую фабулу фильма для обобщенного выражения генеральной темы-идеи кинопроизведения» [5, с. 54]. А Гайдай и Зацепин превращают музыкальный номер в «чистое развлечение», старательно избегая транслировать с помощью песен какое-либо идеологическое содержание. Точнее, очень часто с помощью песен они транслируют антиидеологические смыслы.

В-третьих, на более глубинном уровне Гайдай демонстрирует удивительную «всеядность» комедийного жанра с точки зрения музыкального оформления. Режиссер не только виртуозно работает с оригинальным саундтреком, но и привлекает в свои фильмы максимально широкий диапазон музыкальных жанров с помощью цитат и отсылок. С одной стороны, оригинальные песни активно заимствуют (стилизуются под) музыкальные жанры разных эпох, с другой стороны, сама кинематографическая ткань наполняется множеством песенных цитат, относящихся

(1) В этом отношении показательна история сочинения Зацепиным «Песенки о медведях» к фильму «Кавказская пленница», которую композитор регулярно вспоминает в своих интервью. Согласно воспоминаниям Зацепина, Гайдай отказывался принимать «Песенку о медведях», считая ее мелодию незапоминающейся, а сюжет — никак не соотносящимся с сюжетом фильма. Споры продолжались до тех пор, пока Никулин, Вичин и Моргунов не стали распевать припев песни, запомнив его с первого раза [6, с. 218–225].

к самым разным стилям и историческим периодам — от шедевров классической музыки до блатной песни и цыганского романса.

Данное исследование фокусируется вокруг песен, которые звучат в фильмах Гайдая. *Объектом исследования* являются как оригинальные, так и заимствованные (цитируемые) песни во всей фильмографии режиссера. *Предмет исследования* заключается в определении роли популярной музыки в драматургии комедийного фильма. Задачи исследования обуславливают логику его развертывания и состоят в следующем.

Во-первых, будут проанализированы принципы работы Гайдая с различными музыкальными жанрами. Для этого необходимо определить палитру задействованных режиссером музыкальных жанров и стилей, а также проследить, как изменяется их смысл (репутация), преломляясь через призму комедийного жанра.

Во-вторых, будет прослежена роль песни в драматургии фильма. Здесь придется выйти на целый кластер тем, среди них: 1) выстраивание взаимосвязанного музыкального универсума как внутри одного фильма, так и между разными фильмами одного режиссера; 2) противопоставление визуально-сюжетного ряда фильма и музыки, с помощью которой озвучивается эпизод; 3) слом стереотипов в отношении того, какие герои песни каких жанров могут исполнять в рамках комедийного фильма.

## Музыкальная «всеядность» и переосмысление цитат

Гайдай создавал комические эффекты не только с помощью эксцентрических трюков, по части которых он является общепризнанным и непревзойденным мастером в советском кинематографе<sup>(2)</sup>, но и с помощью музыкальных цитат и стилизаций. В данном разделе будет рассмотрен спектр музыкальных жанров, которые Гайдай привлекал в свои картины на правах заимствованного (цитатного) саундтрека.

Очень условно музыку, звучащую в фильмах Гайдая, можно разделить на три смысловых категории: 1) музыка, связанная с религиозной

(2) Большой разбор эксцентрических приемов (слэпстика) в фильмах Гайдая представлен в статье А. Прохорова [14].

тематикой, 2) классическая музыка и 3) популярная музыка различных эпох. Причем очень важно, что все три категории прослеживаются как в заимствованном (цитатном), так и в оригинальном саундтреке. Более того, эти категории нередко присутствуют в фильмах, сделанных Гайдаем в сотрудничестве не только с Александром Зацепиным, но и с другими композиторами — А. Бабаджаняном<sup>(3)</sup>, Н. Богословским<sup>(4)</sup>, Г. Фиртичем<sup>(5)</sup>, М. Дунаевским<sup>(6)</sup>. Это свидетельствует о том, что саундтрек гайдаевских фильмов во многом определяется режиссерской волей, является неотделимой частью его собственного авторского мышления.

При словосочетании «песни из кинофильмов Леонида Гайдая» в памяти зрителей в первую очередь возникают знаменитые музыкальные номера, которые исполняют внутрикадрово герои его комедий. Но на самом деле, это только верхушка айсберга. Практически в каждой гайдаевской картине есть отдельный пласт песен, которые остаются как бы вне зрительского внимания, но расставляют определенные смысловые акценты и создают комические эффекты. Мотивы из знаковых песен часто вплетаются в инструментальный закадровый саундтрек, сами песни нередко напеваются героями как бы мимоходом или появляются в качестве внутрикадрового фона разворачивающегося действия. Важно, что среди этих песен очень многие принадлежат к жанрам, которые были как минимум не поощряемы, а как максимум — запрещены на официальной советской эстраде. Подавляющая часть этих песен принадлежала к жанрам так называемой «мещанской» музыки — старинные, цыганские и жестокие романсы, полублатные песни. Причем из цитатного (заимствованного) саундтрека эти жанры «перетекали» в оригинальный (авторский) саундтрек. Гайдай и работавшие с ним композиторы постоянно пользовались законом, согласно которому комедийная фабула оправдывает звучание «нелегальных», идеологически «вредных» музыкальных жанров в кино.

Популярную музыку прошлого, которая звучит в фильмах Гайдая, можно систематизировать по принципу легитимности жанров, который

(3) А. Бабаджанян работал с Гайдаем над фильмом «Жених с того света» (1958).

(4) Н. Богословский написал музыку к фильмам «Пес Барбос и необычный кросс» (1961), «Самогонщики» (1961).

(5) Г. Фиртич был композитором фильма «Деловые люди» (1962).

(6) М. Дунаевский работал с Гайдаем на картине «Опасно для жизни!» (1985), когда А. Зацепин находился в эмиграции во Франции.

во многом определяет и характер работы с цитатным материалом. Можно выделить две стратегии. Первая связана с ироничным переосмыслением хорошо известных старинных романсов и народных песен. Вторая стратегия работает на легитимизацию музыкальных жанров, не поощряемых с точки зрения идеологии, среди них — сентиментальный и цыганский романс, блатная песня, а также танго.

К старинным романсам можно отнести романс «Я встретил вас»<sup>(7)</sup>, который появляется сразу в двух фильмах Гайдая. В «Бриллиантовой руке» он звучит сначала в инструментальной эстрадной аранжировке в эпизоде показа мод, иллюстрируя в качестве внутрикадровой фоновой музыки судьбоносную встречу Лелика (Анатолий Папанов) с Анной Сергеевной (Светлана Светличная).

Потом этот же романс Лелик распевает на два голоса с Семеном Семеновичем, когда везет его на мнимое «снятие гипса». Во-первых, старинный, но всем хорошо известный романс становится неким общим культурным кодом между прожженным мошенником (явно сидевшим в тюрьме<sup>(8)</sup>) и добропорядочным советским обывателем. Во-вторых, романс оказывается вновь символичным в контексте конкретного эпизода. И в романсе, и в фильме встреча судьбоносная, но в романсе она откликается нахлынувшими душевными переживаниями, а в фильме подразумевает реальную физическую угрозу. В-третьих, романс используется как «шумовая завеса», когда Лелик продолжает как бы самозабвенно распевать романс, увиливая от распросов Семена Семеновича, почему его не смогли встретить знакомые ему сотрудники милиции.

«Я встретил вас» вновь появляется в новелле «Свадебное происшествие» фильма «Не может быть!» (1975). Папаша (Георгий Вицин), жених (Леонид Куравлев) и друг жениха (Савелий Крамаров) в первые минуты встречи мычат заглавную строчку романса, переминаясь с ноги на ногу, не зная, как себя повести и что сказать, заполняют неловкую паузу опять же общим, всем хорошо известным мотивом. Но сюжет романса

совершенно не вяжется ни с конкретным моментом, в который его решили спеть герои, ни с характером взаимоотношений между ними. Пение старинного романса вместо ритуального разговора о погоде создает комический эффект, вместе с тем иронически переосмысляя сюжет самого романса.

Таким образом, во всех трех случаях формально романс ни по своему сюжету, ни по интонационно-эмоциональному складу не соответствует подлинному содержанию эпизода фильма. Важна лишь первая половина заглавной строки «Я встретил вас», которая буквально дословно иллюстрирует момент встречи, а дальнейший шлейф значений музыкального произведения становится ироничным перевертышем реальных отношений героев друг с другом. Вся гамма чувств, которые испытывает лирический герой романса, полностью профанируется распеваящими его киногероями. Но вместе с тем старинный романс оказывается универсальным культурным кодом для столь несхожих между собой персонажей. То есть параллельно с созданием комического эффекта романс демонстрирует свою непроходящую символическую витальность.

Еще одним жанром, который Гадаи иронично переосмысляет в своих фильмах, является русская народная песня<sup>(9)</sup>. Так, в начальном эпизоде фильма «Операция „Ы“ и другие приключения Шурика» (1965), когда Трус и Балбес торгуют на рынке, в закадровом инструментальном саундтреке звучит мотив песни «Коробейники»<sup>(10)</sup> с вкраплением джазовых интонаций. Предпринимательская жилка персонажей фильма тем самым получает звуковую поддержку через музыкальный образ русских торговцев. Однако истинное содержание песни — сюжет соблазна — остается за кадром. Музыкальный мотив используется исключительно как символ определенной профессии, «продолжателями» которой назначаются персонажи гайдаевской троицы.

На более общем уровне обращение к народной песне в музыкальной характеристике троицы имеет еще один символический подтекст —

(7) Композитор — Л.И. Малашкин, стихи Ф.И. Тютчева. Впервые ноты романса были изданы в 1881 году.

(8) Анатолий Волков дает следующую характеристику персонажу Анатолия Папанова: «Интересно, кто же он, этот великовозрастный Лелик? По роли — матерый рецидивист, правая рука самого „шефа“ и даже, страшно сказать, „вор в законе“... В общем, тертый калач» [2, с. 116].

(9) В данном контексте это понятие очень условно, скорее, здесь следует говорить о песне, которая воспринимается и бытует на правах народной.

(10) Песня является народным переложением начала одноименной поэмы Н. Некрасова (1861). Наиболее популярным вариантом мелодии является обработка Я. Пригожего мотива венгерского чардаша.

это свидетельство фольклорного происхождения и архетипичности образов троицы<sup>(11)</sup>. Хотя в отношении общей музыкальной характеристики троицы на протяжении других фильмов говорить о тяготении к жанрам народной музыки неправомерно. Похождения Труса, Балбеса и Бывалого озвучиваются музыкой самых разных жанров — маршем, твистом, жестоким романсом и блатной песней.

Однако Гайдай вновь обращается к ироничному обыгрыванию мотива народной песни при реинкарнации пластики (физиогномики) Труса, Балбеса и Бывалого в одном из эпизодов фильма «На Дерибасовской хорошая погода...»<sup>(12)</sup>. В сцене очередной неудачной попытки похищения американской русской мафией агента КГБ Федора Соколова (Дмитрий Харатьян) Гайдай практически дословно переснимает сцену обратной «погони» (убегания от угрозы) из своей легендарной короткометражки «Пес Барбос и необычный кросс» (1961). Троица американизировавшихся мафиозо из советских республик улепечивается от катящегося с горы бульжника, демонстрируя фирменные гайдаевские трюки<sup>(13)</sup>. Озвучивается этот экшен-эпизод темой песни «Эй, ухнем» в инструментальной аранжировке со свистками, преимущественно электронными, «приплюснутыми» тембрами и ползучими хроматическими гармониями.

Антигеройский эпизод, по сути — полный провал плана, сопровождается героической музыкой, но в очень измененном, искаженном виде. Изначальная тема бурлацкой песни утрачивает какой-либо пафос как в звуковом, так и в визуальном отношении. Она становится пародией, сатирой на физическую мощь, так как киногерои проявляют свою и физическую, и моральную слабость, демонстрируют откровенное

малодушие. Песня многократно усиливает комический эффект эпизода за счет возникающего подтекста, т.е. собственного смысла, отчаянно не совпадающего со смыслом разворачивающегося действия.

Схожий комический эффект за счет несовпадения содержания песни с моментом ее звучания в фильме происходит в отношении таких народных песен, как «Летят утки» («Бриллиантовая рука») и «То не сильная туча затучилась» («Иван Васильевич меняет профессию»).

Итак, старинные романсы и народные песни, при всей своей содержательной несхожести, обнаруживают схожий алгоритм встраивания в нарративную структуру гайдаевских кинокомедий. Они используются как цитаты-мемы. Их содержание, во-первых, подразумевается априори известным широкому кругу зрителей, а во-вторых, зачастую лишь внешне совпадает с содержанием конкретного эпизода, в котором эти песни цитируются и звучат. Из песни снимается поверхностный слой значения слов, формально совпадающий с ситуацией эпизода, но на самом деле полностью противоположный по содержанию, в том числе по психоэмоциональной тональности. Комический эффект строится на деконструкции, которую моментально проводит зритель и в результате которой выясняется, что текст (песня) оказывается абсолютно не адекватен контексту (кинематографическому нарративу).

Концептуально совсем иначе Гайдай подходит к цитированию в своих фильмах песен, принадлежащих к официально не поощряемым музыкальным жанрам, а именно к сентиментальному и цыганскому романсу, блатной песне и танго. Эти песни не только и не столько иронически переосмысливаются, сколько получают «прописку» в массовом виде искусства (кино), т.е. легитимизируются, становятся допустимыми в определенных сюжетных обстоятельствах. Их звучание оказывается возможным прежде всего потому, что они выбираются в качестве важной черты в характеристике героев, преимущественно отрицательных.

Одним из самых ярких примеров подобного рода является блатная песня «*Постой, паровоз*», звучащая в фильме «Операция „Ы“...». Смелость Гайдая при выборе музыкального материала заключалась не столько в жанровом происхождении выбранной песни (преступная натура героев это допускала и даже подразумевала), сколько в характере исполняемой ими музыки.

Откровенно жалостливая, наполненная безысходностью песня полностью переворачивает привычное восприятие характеров Бал-

(11) Подробно проанализировав художественную ткань первой короткометражки с участием троицы, Екатерина Сальникова обнаруживает в ней «скрытые смысловые пласты, связанные с мифом, фольклором, архаическим сознанием» [9, с. 302].

(12) Здесь и далее длинные названия повторно упоминающихся фильмов даются в сокращении.

(13) На синонимичность этого эпизода ранним короткометражкам Гайдая обращает внимание и Наталья Сирильва, ностальгируя по былому «почерку мастера»: «в настоящий и неживой мир перестроечного кино вдруг проникает знакомая фольклорная стихия жизнерадостного идиотизма, обнаруживается тот почти вытесненный из сегодняшнего культурного обихода, но вечно живой и вечно необходимый слой низовой народной культуры, который и сегодня оказывается отдушиной, спасением от все той же, только вверх ногами перевернутой идеологии» [11, с. 70].

беса и Труса. Звучащее в песне обращение к матери, с одной стороны, является характерным признаком жанра блатной песни, а с другой — привносит в их образ теплоту и чувственность. Как пронзительно замечает Иван Фролов, благодаря этому музыкальному номеру, «нам первый и, пожалуй, единственный раз удалось заглянуть в души персонажей троицы, которые раскрылись нам глубже и неожиданно — с человеческой стороны. Оказалось, что типы тройки не некое подобие полудошевленных манекенов... а люди, которым не чужды чистые душевные движения. Репетицию своих преступных действий они проводят вроде бы нехотя, через силу, под давлением каких-то роковых обстоятельств, которые против воли толкают их на нечистые дела. И в то же время они пытаются заглушить в себе эту нахлынувшую на них хандру и тревожные предостережения» [12, с. 61].

Не только характер музыки, но и слова песни обнаруживают удивительную синонимичность умонастроению поющих персонажей и сюжету всего эпизода. Трус, допевая второй куплет, обращается к Бывалому: «Пока еще не поздно нам сделать остановку», — и, добавляя от себя неуверенное, подобострастное «А?», отчаянно заканчивает: «Кондуктор, нажми на тормоза!» Песня становится прямым обращением Труса к Бывалому, криком его души в надежде на спасение. Бывалый прерывает игру, забирает гитару и вешает ее на стену рядом с боксерскими перчатками с суровой репликой: «Хватит гулять». Формально муза проигрывает силе и долгу, но безоговорочно выигрывает зрительские симпатии.

Таким образом, посредством этого музыкального номера Гайдай, по сути, совершает двойной демарш против установок официальной идеологии. Во-первых, уголовная лирика перестает быть фигурой умолчания, она, пусть в определенном контексте и отрицательными персонажами, но транслируется на самые широкие массы советских кинозрителей. Во-вторых, что даже более важно, с помощью блатной песни раскрываются искренние душевные порывы героев. Тем самым нелегитимный жанр наращивает не только дополнительный объем в образе персонажей, но и свою собственную репутацию как актуальной и действенной художественной формы.

Наряду с блатной песней не менее порицаемыми с точки зрения идеологии были жанры так называемой «мещанской» музыки — сентиментальные, цыганские и жестокие романсы. К подобной музыке

с сомнительной репутацией и мелодраматическим сюжетом относится романс «Шумел камыш», нередко определяемый как народная застольная песня и прочно ассоциирующийся с состоянием алкогольного опьянения. Гайдай обращается к этому романсу в двух своих фильмах: «Пес Барбос...» и «12 стульев».

«Шумел камыш» появляется в фильме «Пес Барбос...» на правах второй, лирической темы, оттеняющей бойкий, хулиганский марш троицы. Интонации романса впервые звучат в эпизоде, где Трус, Балбес и Бывалый распивают водку, т.е. репутация музыки оказывается полностью синонимична действию, разворачивающемуся в кадре. Композитор ленты Никита Богословский прибегает к очень изобретательной аранжировке, «прогоняя» тему в ритме вальса с мотивными соло различных духовых и струнных инструментов. Причем музыка как бы пьянеет вместе с героями: появляются заметные искажения в мелодической линии, ритмическая основа становится все более вольной. Тем самым музыка не только передает состояние героев, но и создает яркий комический эффект.

Второй раз тема романса проводится в финале короткометражки, после оглушительного взрыва. Она звучит в виде вокализа в высокой тесситуре в исполнении женского хора с аккомпанирующей арфой. Благодаря такой аранжировке тема романса воспринимается как эмоционально драматичное, полурелигиозное оплакивание незадачливых браконьеров<sup>(14)</sup>. Кабацкая песня трансформируется в сакральную музыку. Этот прием, безусловно, наполнен иронией и создает очередной комический эффект, но в то же время он переворачивает и возвышает привычную символику самого романса.

Жанр сентиментального романса Гайдай использует в характеристике еще одного отрицательного персонажа — взяточника Горбушкина (Михаил Пуговкин) из новеллы «Преступление и наказание» в фильме «Не может быть!»<sup>(15)</sup>. Главный герой постоянно, то к месту, то не к месту, напевает романс Марии Пуаре «Я ехала домой». Также интонации романса активно вплетаются в закадровый инструментальный саундтрек новеллы.

(14) О семантике путешествия этих героев в загробное пространство см. [9, с. 288–289].

(15) Подробный анализ этой новеллы в соотношении с литературным первоисточником дан в статье Людмилы Сараскиной [10].

Экзальтированный романс о душевных метаниях выбирается, прежде всего, как музыкальный символ нэпманского времени, в котором разворачивается действие фильма. На протяжении всей ленты высмеивается и пародируется псевдодекадентский характер эпохи, в которой, подразумевается, культивировались надуманные переживания и изломанные чувства. Только герои новеллы на самом деле никаких утонченных чувств не испытывают.

С одной стороны, герой Пуговкина напевает трагический романс, совершенно не задумываясь об его истинном смысле, как бы бессознательно пережевывая музыкальную поп-жвачку своего времени. Неслучайно он постоянно перевирает и проглатывает слова романса. Им владеют совершенно другие чувства — наживы и страха. С другой стороны, изредка характер и сюжет романса начинают пересекаться с ощущениями героя, который вырывается из привычного налаженного быта и отправляется на допрос к следователю («Тревожно мысль моя и путалась, и рвалась»). В какой-то момент герой дословно воплощает заглавную строчку, напевая «я ехала домой», возвращаясь из прокуратуры. Таким образом, несмотря на то что герой фильма выхватывает лишь внешнюю фабулу романса, его истинное содержание как бы прорастает в действительности. От музыки, напеваемой автоматически, не получается отмахнуться, выясняется, что она очень чутко и точно обозначает истинное положение вещей.

При выборе саундтрека к своим фильмам Гайдай дважды прибегает к жанру цыганского романса. В «Иване Васильевиче...» звучит магнитофонная запись «Поговори хоть ты со мной, гитара семиструнная» в исполнении Владимира Высоцкого. То есть режиссер нарушает сразу два негласных табу: не только на музыкальный жанр, но и на персону исполнителя. Еще один цыганский романс — «Очи черные» — звучит в позднем фильме Гайдая «Частный детектив...». Однако изменившийся социополитический контекст автоматически легитимизирует ранее нелегитимные жанры, звучание которых перестает символизировать авторскую смелость и художественную многозначность.

Суммируя все эти примеры работы Гайдая с официально непоощряемыми, «полулегальными» музыкальными жанрами, следует отметить, что они привлекаются режиссером, во-первых, для характеристики отрицательных персонажей, которым они позволительны в силу их амплуа и принадлежности к определенной социальной страте. Во-вторых,

жанры «мещанской» музыки допустимы в характеристике прошлой, не до конца социалистической эпохи, с ее рудиментами буржуазного образа жизни (именно в этой эпохе разворачивается действие фильмов «Не может быть!», «12 стульев»).

Однако, несмотря на двойственный статус звучащей музыки, режиссер относится к ней с большим вниманием и пониманием, создавая с ее помощью нетривиальные драматургические эффекты. Причем эти эффекты далеко не всегда однозначно комические в своей сути, т.е. построенные на ироничном несовпадении содержания музыки с сюжетом кинематографического эпизода. «Нелегальные» жанры могут многократно увеличивать образный объем как персонажей («Постой, паровоз»), так и эпохи действия («Я ехала домой»). Не менее важно и то, как музыкально варьируется и преобразуется изначальная тема, которая может полностью поменять закрепленный за ней ассоциативный ряд («Шумел камыш»).

Таким образом, с одной стороны, прослеживается определенный конформизм, когда «отрицательные» музыкальные жанры используются для характеристики «отрицательных» персонажей и эпох. Но с другой стороны, в работе с таким идеологически сложным музыкальным материалом очевидна режиссерская смелость, которая проявляется в неоднозначности интерпретации. Вместе с тем жанр кинокомедии очень чувствителен к социокультурному контексту эпохи, кардинальное изменение которого может превратить, казалось бы, оригинальную режиссерскую задумку в художественный штамп («Очи черные»).

## Песня в драматургии комедийного фильма

Профессиональные находки композиторов, работавших с Гайдаем, во многом инициировались и определялись волей режиссера. Об этом свидетельствует и сам Гайдай, размышляя о важности музыки в структуре комедийного фильма. В частности, он говорит о том, что «для фильма важно не только как звучит сама музыка, но и как она входит в драматургию фильма, как соединяется с изображением. <...> Она не должна „выпячиваться“ из фильма, но и не должна быть пассивным нейтральным фоном» [8, с. 6]. В данном разделе речь пойдет о том, как песня встраивается и работает в драматургии гайдаевских кинокомедий.



Первая закономерность связана с выстраиванием взаимосвязанного музыкального универсума. В кинокомедиях Гайдая различные герои очень часто поют песни друг друга. Иногда эти музыкальные связи выстраиваются не только внутри одного фильма, но и между фильмами. Таким образом, с помощью музыкальных автоцитат создается своеобразная авторская вселенная.

Начну с примеров межфильмовых цитат. В «Бриллиантовой руке» пьяница, которого забирает в подворотне наряд милиции, горланит припев «Песенки о медведях» из «Кавказской пленницы». В фильме «Иван Васильевич меняет профессию» Иван Грозный слушает на магнитофоне запись «Песни про зайцев» из «Бриллиантовой руки». Тем самым авторы, во-первых, фиксируют невероятную, поистине всенародную популярность песен из своих предыдущих картин. Во-вторых, эти песни становятся маркерами не придуманного, а настоящего мира, максимально приближают художественный вымысел к современной реальности. Создается устойчивое ощущение, что герои фильма живут не где-то там, в экранной реальности, а здесь, среди обыкновенных советских людей. Таким образом, художественный прием становится еще одним свидетельством народности, массовости, понятности и даже правдивости гайдаевского кинематографа, несмотря на всю его эксцентричность.

Продолжением этой идеи оказываются примеры, когда различные герои поют песни друг друга в рамках одного фильма. Опять же, предполагается, что все песни, звучащие в фильме, являются естественным звуковым фоном, т.е. существуют в обыденной реальности героев; песни не написаны специально для фильма, а как бы перетекают в самостоятельные («концертные») номера из самой жизни.

Так, в «Бриллиантовой руке» жена Сени Горбункова Надя (Нина Гребешкова) утюжит белье и напевает куплет из «Песни о зайцах». А управдом Варвара Сергеевна (Нонна Мордюкова) напевает куплет из «Помоги мне», когда вешает объявление о товарищеском суде над Горбунковым. В фильме «12 стульев» танго, которое пел для мадам Грицацуевой Остап Бендер, звучит в инструментальной версии на патефоне в комнате у Элочки-людоедки (Наталья Воробьева). В фильме «Иван Васильевич меняет профессию» жена Бунши Ульяна Андреевна (Наталья Крачковская) напевает в полубреду, когда ее забирают в психиатрическую больницу, фрагмент песни «Разговор со счастьем» —

коронный номер Жоржа Милославского (Леонид Куравлев). Наконец, в «Спортлото-82» Степа (Михаил Кокшенов), помощник спекулянта Сан Саньча, напевает припев песни шефа «От века я не отстаю», когда приносит ему украденный у троицы туристов рюкзак.

Помимо вышеописанного эффекта единого музыкального универсума, такое хождение песен между героями указывает на драматургическую диспозицию между ними, другими словами, обозначает кто на чьей стороне находится. С одной стороны, тут встречаются вполне закономерные пары: жена Сени на самом деле искренне любит мужа, что бы ни случилось; помощник спекулянта по-собачьи предан шефу. С другой стороны, есть на первый взгляд странные сочетания, очень выразительные и показательные с драматургической точки зрения.

Например, блюстительница нравов Варвара Сергеевна напевает ту же песню, что включала на магнитофоне соблазнительница Анна Сергеевна. С одной стороны, такое цитирование выдает истинные вкусы героини Нонны Мордюковой, которая осуждает «развратника и прелюбодея» Сеню, но при этом напевает мотив «пошлого» танго. А с другой стороны, авторы фильма расширяют диапазон характера героини, делают образ управдома многограннее и даже гуманнее, намекая с помощью песни, что ничто человеческое ей не чуждо.

Таким образом, напевание героем «чужой» песни выдает его истинные помыслы, служит индикатором его внутренней сущности. Песня оказывается важным маркером в обозначении характера героя, порой работая на более глубинном уровне, нежели его реплики и даже действия внутри сюжета.

Вторая закономерность в отношении работы Гайдая с музыкой напрямую связана с комическим началом и строится на противопоставлении визуально-сюжетного ряда и репутации музыкального жанра, которым озвучивается эпизод. Приведу несколько самых ярких примеров.

В одном из эпизодов «Операции „Ы“...» Шурик остается один на хозяйстве и вынужден при этом нянчиться с ребенком. Все идет вверх дном — герой разрывается между кипящими на плите кастрюлями, проказничающей девочкой и убегающим тестом. Однако этот бедлам озвучивается беззаботной эстрадной обработкой колыбельной, на мотив которой только что вели диалог Шурик и квартирная хозяйка. Как замечает Владимир Красов, «джазовая оркестровая вариация

колыбельной песни [звучит] в быстром темпе, ей подпевают женский хор слогом „баю-бай“, создавая комический эффект» [7, с. 146]. Этот комический эффект во многом основан на том, что интонации песни, предназначенной для засыпания, озвучивают невероятную суету и полный кавардак.

Схожий комический эффект за счет противопоставления музыкального жанра и разворачивающегося на экране действия возникает в комедиях Гайдая на протяжении всей его фильмографии. Так, в одном из эпизодов «Бриллиантовой руки» Сеня под бравурный и помпезный марш по недоразумению чуть не теряет свою дочку, которую увозят на тележке с багажом. В «Спортлото-82» под безмятежный ностальгический вальс в исполнении Иосифа Кобзона прохвост Степа изощренно, зарываясь в песок, подкрадывается к компании туристов, чтобы выкрасть у них выигравший лотерейный билет. Наконец, в фильме «Частный детектив...» в одном из своих видений главный герой представляет свое венчание с возлюбленной в церкви. В финале этой торжественной церемонии вдруг начинает звучать обработка детской польки, под которую сотрудница загса<sup>(16)</sup> оголтело подпрыгивает и пытается плясать, размахивая кадиллом.

Во всех этих случаях — от невинно ироничных до самых сюрреалистичных — музыка звучит контрапунктом к происходящему действию, при этом усиливая его общую комичность. Музыка ни по своему характеру, ни по жанру как бы не соответствует событиям, разворачивающимся в сюжете. Но такое несоответствие подразумевается продуманным художественным приемом, направленным на усиление комического эффекта. Благодаря этому приему комедийная фактура оказывается гораздо многослойнее и насыщеннее в своих смыслах, при этом не теряет легкости, непосредственности восприятия.

Третья закономерность в отношении музыкальной драматургии в фильмах Гайдая, с одной стороны, напрямую связана с вышеописанной закономерностью противопоставления саундтрека и визуального ряда, а с другой стороны — имеет разветвленную кинематографическую традицию. Эта закономерность заключается

в подаче музыкального номера как мнимого праздника, как ширмы для воплощения коварных планов.

Одним из драматургических лейтмотивов авантюрно-приключенческих и криминальных фильмов являются сцены драк и даже убийств, разворачивающихся на фоне всеобщего праздника. Во всех подобных сценах насилие происходит под музыку, которая предназначалась для торжества, а не для агрессивного выяснения отношений, то есть по своему изначальному характеру совершенно не соответствует действию, разворачивающемуся в кадре.

Гайдай на протяжении своей фильмографии постоянно прибегает к подобному приему, безусловно, подавая его в крайне ироничном ключе. Мнимым праздником с музыкой, который используется для отвлечения внимания и совершения преступления, оказываются: сцена в ресторане «Плакучая ива» с исполнением «Песни про зайцев» («Бриллиантовая рука»); исполнение Остапом Бендером знойного танго для меркантильного соблазнения мадам Грицацуевой («12 стульев»); бунт против царя-самозванца сразу после звучания песни «Разговор со счастьем» («Иван Васильевич меняет профессию»); настраивание мишени и выстрел в агента КГБ присоской во время исполнения Маши Звездной песни «Кто знал» («На Дерибасовской...»). Во всех перечисленных случаях песня используется как маневр для отвлечения внимания (в том числе — зрительского), как момент творческого экстаза, за которым следует крушение всех планов и/или закручивание «детективной» интриги. Важно, что инициаторами музыкального номера далеко не всегда выступают злоумышленники (Остап Бендер), порой его спонтанно, по велению души организуют ничего не подозревающие жертвы (Семен Семеныч, Жорж Милославский).

Одним из первых примеров подобной музыкальной «инсинуации» стал эпизод, в котором Трус, Балбес и Бывалый устраивают представление для плененной Нины с театрализованным исполнением песни «Если б я был султан». На данном эпизоде стоит остановиться подробнее, так как он содержит массу перевернутых и переиначенных смыслов, которые зачастую не осознаются зрителем.

В рамках этого музыкального номера далекие от восточной культуры персонажи пытаются примерить роли многоженцев. Музыка как бы подыгрывает им, многократно вплетая в мелодию припева

(16) На самом деле в роли сотрудницы загса герою Дмитрия Харатьяна мерещится представительница горисполкома, которая выступала решительно против того, чтобы выдать герою разрешение на частную детективную деятельность.

характерный интервал восточной музыки — увеличенную секунду. Причем эта интонация выделяется еще и ритмически с помощью двойной синкопы в рамках одного такта. Но как герои надевают атрибуты национальных восточных костюмов поверх футболок и тельняшек, так и музыка не может скрыть своей эстрадной шлягерности. Насколько интонационно и ритмически прямым кажется припев, столь же лаконичен в музыкальных средствах куплет: без ритмических и интонационных изысков, очень квадратный, опирающийся на секвенции. Такое сопоставление — восточно окрашенного припева и обыкновенного куплета — сразу выдает то, что в восток играют, что речь идет об игровой стилизации. Как замечает Наталья Брагина, стилизация «подразумевает определенную авторскую отстраненность, дистанцию, снимающую непосредственное эмоциональное выражение» [1, с. 182].

В сюжете песни лирический герой мечтает о трех женах, даже перечисляя их по именам («*Зульфия мой халат гладит у доски, / Шьет Гюли, а Фатъма штопает носки*»). А в сюжете фильма мы видим ровно обратную диспозицию — трое мужчин пляшут вокруг одной женщины. Согласно сюжету песни, обихаживать и развлекать лирического героя будут его воображаемые жены, а в фильме как раз Трус, Балбес и Бывалый привлекают все свои таланты, чтобы очаровать и уважить Нину. Таким образом, возникает своеобразный гендерный твист, и бенефициаром разыгрываемой полигамии оказывается героиня-женщина.

Еще одним смысловым перевертышем становится то, что охранники развлекают пленницу, а она использует их упоенность как моментом музицирования, так и ее красотой для реализации собственного коварного плана, предпринимая попытку побега. То есть несмотря на то, что инициаторами музыкального номера выступают преступники, номер как прикрытие в итоге использует положительная героиня, которая одурачивает злодеев в момент их творческого порыва. Таким образом, музыкальный номер наполняется многочисленными перевертышами: сюжетными (эпизод фильма / песни), гендерными (бенефициар полигамии), ролевыми (преступник/жертва).

Следующий блок драматургических закономерностей в работе Гайдая с песенным саундтреком связан с расширением традиционных

представлений о том, кто из героев и какие песни может исполнять в рамках комедийного фильма.

Прежде всего это касается отрицательных персонажей. Закономерность такова, что самые яркие, запоминающиеся, шлягерные песни в фильмах Гайдая поют отрицательные герои. Александр Прохоров указывает на эту закономерность в довольно ультимативном тоне, во многом спрямляя нюансы и нивелируя целый пласт других поющих героев, но он вполне точно определяет смену общей парадигмы. «Начиная с „Самогонщиков“, — пишет Прохоров, — Гайдай разрешал петь только своим героям-мошенникам и алкоголикам, потому что песни были важны, пока они создавали основу для новых визуальных аттракционов. То есть в комедиях Гайдая песня стала абсолютным достоянием карнавальных злодеев и перестала выполнять свою главную функцию в советской комедии в качестве связующего звена между идеологическим логосом и развлекательным образом» [14 с. 465]. То есть, помимо песенного «доминирования» отрицательных персонажей, Прохоров подчеркивает, что идеологическая функция песни в гайдаевской кинокомедии всецело затмевается развлекательной.

Действительно, череда поющих злодеев, негодяев и нечистых на руку героев в фильмах Гайдая поистине неисчерпаема. От песни о самогонном аппарате Труса, Балбеса и Бывалого в «Самогонщиках» через их же (за исключением Бывалого) «Постой, паровоз» («Операция „Ы!“») и «Если б я был султан» («Кавказская пленница») к «Острову невезения» в исполнении афериста Геши («Бриллиантовая рука») и к «Разговору со счастьем» в исполнении другого афериста Жоржа Милославского («Иван Васильевич...»). Поют также великий комбинатор Остап Бендер (единственный поющий персонаж в «12 стульях»), пронырливый хозяин пивной лавки в исполнении Вячеслава Невинного (новелла «Преступление и наказание») и актеришка-ловелас в исполнении Олега Даля (новелла «Забавное приключение») в фильме «Не может быть!». Также единственными поющими героями на протяжении всего действия оказываются Хлестаков Сергея Мигицко («Инкогнито из Петербурга») и пьяница в исполнении Георгия Вицина («Опасно для жизни!»), своя «выходная ария» есть у спекулянта Сан Саныча в фильме «Спортлото-82».

Словом, в кинематографической песнеграфии Гайдая большая часть внутрикадровых музыкальных номеров исполняется формально

отрицательными героями. Другой вопрос, что песни, которые они поют, очень часто реабилитируют их образ. Не то чтобы эти герои из отрицательных становятся положительными — нет. Но в их облике появляются подкупающие черты, в чем можно было убедиться при разборе песни «Постой, паровоз». Именно с помощью исполнения определенных песен эти герои становятся гораздо обаятельнее и многограннее, не скатываются в образ «картонного злодея», а вызывают безусловную зрительскую симпатию.

Следующий слом стереотипа Гайдай предпринимает в отношении любовной лирики в жанре кинокомедии. Речь прежде всего идет о песнях, которые звучат внутрикадрово.

С одной стороны, режиссер нередко подает любовную лирику в ироничном, шаржированном ключе. Например, как это происходит с песнями «Заколдованный круг» («Жених с того света»), «Вулкан страстей» («Бриллиантовая рука») и «Белый пароход» («На Дерибасовской...»). Все эти песни понимаются как символы жеманного, гипертрофированного томления, которые заведомо не имеют ничего общего с настоящими чувствами. Такой подход, опять же, совершенно чужд кинокомедиям сталинского периода, где лирические песни всегда исполнялись положительными персонажами и были квинтэссенцией любовного переживания<sup>(17)</sup>. Но на новом этапе развития комедийного жанра профанация любовных чувств оказывается вполне уместной, вновь выясняется, что в рамках комедии можно смеяться почти над всем, в том числе и над романтическими переживаниями.

С другой стороны, Гайдай вводит любовные песни в свои эксцентрические комедии с полным уважением и тонким пониманием их лирики. Более того, эти песни по своим смыслам выходят далеко за свои функциональные границы как в рамках сюжета, так и в рамках

песни-шлягера. В качестве примера нельзя пройти мимо внутрикадрового звучания «Песенки о медведях» в фильме «Кавказская пленница».

Эта песня является твистом, что по многим параметрам подрывало границы допустимого на советском экране. Однако фрагмент непосредственного экранного танца ничтожно мал в сравнении со временем внутрикадрового звучания музыкального номера. Сделать музыкальный номер как целиком танцевальный Гайдай не решился, видимо, не только по соображениям цензуры, но и согласуясь с драматургическими задачами. Номер встраивается в сюжет по типу мюзикла — песня сжимает, концентрирует время и пространство, так как Шурик и Нина проходят расстояние гораздо большее, чем могли бы в реальном (нарративном) течении времени. За время звучания песни удается показать не только прогулку влюбленных и импровизированный танцевальный номер (номер в номере), но и подготовку похищения Нины знаменитой троицей.

Большую часть исполнения Ниной песни герои просто гуляют бок о бок, зритель видит нерешительную прогулку потенциальных влюбленных. А музыка в звучащей за кадром аранжировке выражает уже разгул чувств, невероятный драйв, который визуальным образом не поддерживается и только чуть-чуть проклеивается в коротком фрагменте танца Нины на камне. Визуальная скупость приводит не только к соблюдению цензурных ограничений, но и передает драматургические функции собственно песне, содержание которой далеко не так беззаботно, как может показаться на первый взгляд.

В словах песни явлен то ли мифологический, то ли шуточный сюжет. Дается образ магических медведей, которые трением приводят в движение всю планету. Остро звучит тема времени, которое, с одной стороны, быстротечно и неумолимо («мимо плывут столетия»), но с другой стороны, итогом быстро бегущего времени подразумевается ранняя встреча влюбленных («чтобы влюбленным раньше встретиться пришлось»). С одной стороны, в беге времени заявляет о себе идея прогресса, неотделимого от понятия скорости и устремленности советской культуры в будущее. С другой стороны, в сюжете песни прогресс служит не социальным, а частным целям, так как он ускоряет встречу влюбленных. Причем подразумеваются не конкретные влюбленные, а вообще, в целом, как таковые. То есть на самом деле влюбленные становятся эквивалентом всего общества.

(17) Как показывает в своей работе Татьяна Дашкова, в советских комедиях сталинского периода песня использовалась в качестве «фигуры замещения» для привнесения «эротической составляющей» в любовные сцены: «...часто вместо „объяснения в любви“ герои гуляют, а в качестве фона звучит музыка (финал „Светлого пути“, ночная прогулка в „Весне“) или песня, которая обычно и является самим объяснением (сцена между героями М. Ладыниной и В. Зельдина в фильме „Свинарка и пастух“, происходящая под песню „Друга я никогда не забуду, / Если с ним подружился в Москве!“). Часто герои поют о любви сами, тогда неловкость „любовного дискурса“ снимается за счет условности музыкального жанра („Веселые ребята“, „Богатая невеста“, „Первая перчатка“, „Музыкальная история“, „Кубанские казаки“)» [3, с. 90—91].

Такое уравнивание влюбленных и общества символизирует невероятный социальный оптимизм, становится еще одним признаком оттепельной свободы и искренней веры в светлое будущее. Недаром в последнем куплете столько раз звучит глагол «будут» в связке с яркими природными явлениями — *«Будут сверкать зарницы, будут ручьи звенеть, / Будет туман клубиться, белый, как медведь»*. Тут справедливо обобщение Юрия Дружкина о том, что в такого типа песнях стремление в будущее «как бы опространствливается, приобретая вид стремительного движения сквозь пространство» [4, с. 231]. Таким образом, возникает уникальное сочетание: понимание неумолимости бега времени, статичного, вечного в своем движении, и в то же время прекрасное ощущение себя в этом беге, не потеря самости, а предвкушение проживания ярких мгновений (влюбленность, любованье природой).

Такое разграничение внешнего, объективного, неумолимо движущегося мира и личностного проживания уникальных мгновений отражается и в музыке песни. В куплете дается внешне очень простая мелодия, в которой преобладает движение по звукам трезвучий и нет никаких особых гармонических или ритмических изысков. Куплет практически целиком построен на остиной ритмической фигуре, которая чуть-чуть видоизменяется в конце каждой фразы (вместо двух восьмых на вторую долю дважды возникает четверть). Зато припев ломает ритмическую «квадратность». Он начинается с длинной, как бы парящей в безвоздушном пространстве длительности (целая нота), которая перетекает в межтактовую синкопу. В мелодии, в свою очередь, появляются характерные интервалы (уменьшенные квинты). Таким образом, танцевальная, квадратная ритмическая сетка куплета уравнивается распевностью припева<sup>(18)</sup>. Проводя параллели с сюжетом песни, можно экстраполировать, что куплет с четкой ритмической основой в подвижном темпе — это объективный мир, а парящая мелодия в припеве, как бы уходящая в отрыв от пульсации, — это личностно окрашенное проживание объективного времени. Не даром в кульминации этого переживания (в припеве

(18) Обратный принцип — распевный, ритмически свободный куплет и танцевально-закольцованный припев будет явлен в двух шлягерах из других фильмов — в «Песне о зайцах» и в «Разговоре со счастьем».

песни) происходит переход от связных слов к распевным слогам. Это избегание логоцентризма необходимо для передачи высшей точки эмоционального переживания. Отсутствие слов, с одной стороны, подыгрывает танцевальному характеру музыки, в которой слова не так уж важны, а с другой стороны, становится символом ухода «в отрыв», символизирует растворение в чувствовании конкретного мгновения.

Из-за твистовой ритмической основы и сюжетной канвы (романтической прогулки) эта песня во многом воспринимается как шуточная, как яркий, но по сути вставной лирико-танцевальный номер. Однако, как показал анализ, в этой песне просвечивают гораздо большие смыслы, перерастающие границы беззаботного шлягера, в который она рядится. Схожую амбивалентность с еще более напряженным подтекстом демонстрирует другой лирический шлягер — «Звенит январская вьюга», который требует отдельного глубокого анализа.

Нельзя не обозначить, что со временем лирические внутрикадровые музыкальные номера в комедиях Гайдая теряют свою органичность и смысловую многогранность. Они становятся более претенциозными с точки зрения музыки, слов и визуального ряда, но проигрывают в способах встраивания в драматургическую канву. В качестве примера можно привести внутрикадровое звучание песни *«Только любовь»* в фильме «Спортлото-82».

Драматичная, музыкально напряженная песня про судьбоносную любовь, с одной стороны, утяжеляет комедийное повествование. С другой стороны, Гайдай выстраивает мизансцену по типу видового, курортного видеоклипа, который никак не продвигает сюжет с точки зрения драматургии. Откровенно красивая, женственная, сексапильная героиня в купальнике (Светлана Аманова) принимает соблазнительные позы на диком пляже — на фоне гор, моря и машины как символа цивилизации и достатка. Жених героини (Денис Кмит) не обращает на ее красоту никакого внимания, так как всецело занят полировкой машины. Между героями практически нет контакта и взаимодействия, притом что героиня исполняет эмоционально напряженную песню о любви. Песня звучит как бы в никуда и служит не более чем поводом для демонстрации безусловной привлекательности героини и южного пейзажа.

Таким образом, происходит обветшание и вырождение лирического музыкального номера в рамках комедии. Сравнение двух

примеров: «Песенки о медведях» и песни «Только любовь» — показывает, насколько принципиальны для кинокомедии, во-первых, характер музыки, во-вторых, способ подачи музыкального номера. «Песенка о медведях» затрагивает проблему времени и любви в очень шутовой, ироничной манере, «нейтрализуя» глубокое содержание абсурдистским сюжетом и танцевальным ритмом. «Только любовь» сделана как драматичный, музыкально насыщенный шлягер с философским текстом, который оказывается инороден, тяжеловесен в рамках приключенческой комедии. Не менее важно и то, что в «Кавказской пленнице» оба героя погружены в музыкальный номер, Шурик затаив дыхание слушает песню, она звучит не в пустоту. А в «Спортлото-82» песня становится моментом самолюбования из-за клипового, бессюжетного стиля подачи и совершенно безучастного к песне визави героини.

В свой усталости от жанра эксцентрической комедии, в которой предполагается много музыки и песен, Гайдай косвенно признается в интервью 1985 года, ссылаясь на высказывание Михаила Ромма о том, что «Кино — это удел молодых, а комедия тем более». В этом же интервью Гайдай констатирует редкость сценариев в жанре эксцентрической комедии и популярность у драматургов жанра бытового фильма [8, с. 6]. Такая внешняя (сценарная) и внутренняя (личностная) переоценка ценностей приводит к тому, что Гайдай пробует совершенно иначе выстроить взаимодействие музыки с видеорядом. Гораздо больший потенциал обнаруживают не хулиганские песни отрицательных персонажей или лирические шлягеры влюбленных героев (хотя и те и другие остаются в палитре режиссера), а песни, улавливающие болевые точки времени.

## Заключение

Обобщая принципы работы Гайдая с музыкой в рамках драматургии комедийного фильма, необходимо зафиксировать следующее. Песня в его кинокомедиях, с одной стороны, уходит от идеологического и логоцентричного дискурса, воспринимается как чистое развлечение, не обремененное высоким содержанием. Казалось бы, большая часть музыкальных номеров построена по принципу вставного номера, весьма опосредованно связанного с основным сюжетом.

Но с другой стороны, большинство этих шлягерных, внешне шуточных и бессмысленных песен имеет второе дно как идеологического, так и драматургического свойства. С идеологической точки зрения они утверждают саму возможность чистого развлечения, смеха без нравоучения, дарят моменты упоения харизматичностью и пластикой исполняющих их артистов. С драматургической точки зрения эти песни имеют собственное содержание, не связанное и последовательное, а как бы только намечаемое, не проговариваемое, а мерещащееся через яркие, нередко фантасмагорические образы.

Нарочито шлягерная, нередко лапидарная природа музыки этих песен тоже камуфлирует смыслы, отвлекает от вслушивания и интеллектуального постижения, провоцируя исключительно двигательную и/или смеховую реакцию. Эти песни, по замыслу авторов (в том числе режиссера), не должны восприниматься серьезно, но они серьезно, самым принципиальным образом влияют на восприятие как характера героев, так и всего действия. Virtuозность драматургического мышления Гайдая заключается в том, что музыкальные номера, выглядящие как ревью, таковыми на самом деле не являются. Все переплетено и взаимообусловлено с помощью внешне незаметных для зрителя приемов, дабы не утяжелять как сам комедийный жанр, так и его зрительское восприятие.

## Список литературы:

- 1 Брагина Н.Н. «Женитьба Бальзаминова» А. Островского: музыкальное прочтение // Художественная культура. 2021. № 1. С. 180–199. <https://doi.org/10.51678/2226-0072-2021-1-180-199>.
- 2 Волков А. Бриллианты для голоса и руки // Четыре музы Анатолия Папанова: Сборник / Составитель А.М. Кравцов. М.: Искусство, 1994. С. 113–118.
- 3 Дашкова Т.Ю. Телесность – Идеология – Кинематограф: Визуальный канон и советская повседневность. М.: Новое литературное обозрение, 2013. 247 с.
- 4 Дружкин Ю.С. Была ли Клавдия Шульженко философом? Антропологические аспекты отечественной эстрадной песни // Художественная культура. 2018. № 2 (20). С. 220–247.
- 5 Егорова Т.К. Музыка советского фильма (Историческое исследование). Диссертация... доктора искусствоведения: 17.00.02. М., 1998. 463 с.
- 6 Зацепин А.С., Рогозин Ю. «Миг между прошлым и будущим». М.: Издательство «Э», 2017. 352 с.
- 7 Красов В.В. Хоровой вокализ в киномузыке второй половины XX – начала XXI веков // Музыкальная академия. 2017. № 2 (758). С. 144–147.
- 8 Музыке нужен простор. Интервью Татьяны Егоровой с Леонидом Гайдаем // Музыкальная жизнь. 1985. № 3. С. 6.
- 9 Сальникова Е.В. «Пес Барбос и необычный кросс» в контексте советской культуры, фольклора и «игрового фантастического» // Художественная культура. 2022. № 3. С. 276–307. <https://doi.org/10.51678/2226-0072-2022-3-276-307>.
- 10 Сараскина Л.И. Комедия Михаила Зощенко «Преступление и наказание» на советском экране: вымысел и реальность // Художественная культура. 2022. № 3. С. 246–275. <https://doi.org/10.51678/2226-0072-2022-3-246-275>.
- 11 Сиривля Н. Пес Барбос и русская мафия // Искусство кино. 1993. № 8. С. 69–71.
- 12 Фролов И.Д. В лучах эксцентрики. М.: Искусство, 1991. 191 с.
- 13 Mueller J. Fred Astaire and the Integrated Musical // Cinema Journal. Autumn, 1984. Vol. 24. № 1. P. 28–40.
- 14 Prokhorov A. Cinema of Attractions versus Narrative Cinema: Leonid Gaidai's Comedies and El'dar Riazanov's Satires of the 1960s // Slavic Review. 2003. Vol. 62. № 3. P. 455–472.

## References:

- 1 Bragina N.N. "Zhenit'ba Bal'zaminova" A. Ostrovskogo: muzykal'noe prochtenie [*The Marriage of Balzaminov* by A. Ostrovsky: Musical Reading]. *Hudozhestvennaya kul'tura* [Art & Culture Studies], 2021, no. 1, pp. 180–199. <https://doi.org/10.51678/2226-0072-2021-1-180-199>. (In Russian)
- 2 Volkov A. Brilliantny dlja golosa i ruki [Diamonds for Voice and Hand]. *Chetyre muzy Anatolija Papanova* [Four Muses of Anatoly Papanov], comp. A.M. Kravtsov. Moscow, Iskusstvo Publ., 1994, pp. 113–118. (In Russian)
- 3 Dashkova T. Ju. *Telesnost' – Ideologija – Kinematograf: Vizual'nyj kanon i sovetskaja povsednevnost'* [Corporeality – Ideology – Cinematography: The Visual Canon and Soviet Everyday Life]. Moscow, Novoe literaturnoe obozrenie Publ., 2013. 247 p. (In Russian)
- 4 Druzhdin Ju.S. Byla li Klavdija Shul'zhenko filosofom? Antropologicheskie aspekty otechestvennoj estradnoj pesni [Was Klavdia Shulzhenko a Philosopher? Anthropological Aspects of Soviet Variety Song]. *Hudozhestvennaya kul'tura* [Art & Culture Studies], 2018, no. 2 (20), pp. 220–247. (In Russian)
- 5 Egorova T.K. *Muzyka sovetskogo fil'ma (Istoricheskoe issledovanie)* [Music of the Soviet Film (Historical Study)]. Dissertation ... D. Sc. (in Art History): 17.00.02. Moscow, 1998. 463 p. (In Russian)
- 6 Zatsepina A.S., Rogozin Ju. "Mig mezhdru proshlym i budushchim" ["A Moment Between the Past and the Future"]. Moscow, Izdatel'stvo "E" Publ., 2017. 352 p. (In Russian)
- 7 Krasov V.V. Horovoj vokaliz v kinomuzyke vtoroy poloviny XX – nachala XXI vekov [Choral Vocalism in Film Music in the Second Half of the Twentieth and Early Twenty-First Centuries]. *Muzykal'naja akademiya* [Music Academy], 2017, no. 2 (758), pp. 144–147. (In Russian)
- 8 Muzyke nuzhen prostor. Interv'ju Tat'jany Egorovoj s Leonidom Gaidajem [Music Needs Space. Tatyana Egorova's Interview with Leonid Gaidai]. *Muzykal'naya zhizn'* [Musical Life], 1985, no. 3, p. 6. (In Russian)
- 9 Salsnikova E.V. "Pes Barbos i neobychnyj kross" v kontekste sovetskoy kul'tury, fol'klora i "igrovogo fantasticheskogo" [*Dog Barbos and Unusual Cross* in the Context of Soviet Culture, Folklore and "Game Fiction"]. *Hudozhestvennaya kul'tura* [Art & Culture Studies], 2022, no. 3, pp. 276–307. <https://doi.org/10.51678/2226-0072-2022-3-276-307>. (In Russian)
- 10 Saraskina L.I. Komedija Mihaila Zoshchenko "Prestuplenie i nakazanie" na sovetskom ehkrane: vymysel i real'nost' [*Crime and Punishment*, a Comedy by Mikhail Zoshchenko, and Its Two Soviet Screen Versions: Fiction and Reality]. *Hudozhestvennaya kul'tura* [Art & Culture Studies], 2022, no. 3, pp. 246–275. <https://doi.org/10.51678/2226-0072-2022-3-246-275>. (In Russian)
- 11 Sirivlya N. Pes Barbos i russkaja mafija [Dog Barbos and the Russian Mafia]. *Iskusstvo kino* [The Art of Cinema], 1993, no. 8, pp. 69–71. (In Russian)
- 12 Frolov I.D. *V luchah eksentriki* [In the Rays of Eccentricity]. Moscow, Iskusstvo Publ., 1991. 191 p. (In Russian)
- 13 Mueller J. Fred Astaire and the Integrated Musical. *Cinema Journal*, Autumn, 1984, vol. 24, no. 1, pp. 28–40.
- 14 Prokhorov A. Cinema of Attractions versus Narrative Cinema: Leonid Gaidai's Comedies and El'dar Riazanov's Satires of the 1960s. *Slavic Review*, 2003, vol. 62, no. 3, pp. 455–472.