

# человек с бриллиантовой рукой

к 100-летию  
леонида гайдая

18+

КИНОТЕКСТЫ

ТЕКСТЫ

Коллектив авторов

**Человек с бриллиантовой рукой.  
К 100-летию Леонида Гайдая**

«НЛО»

2023

УДК 791.43.071.1  
ББК ББК 85.373(2)6-8

### **Коллектив авторов**

Человек с бриллиантовой рукой. К 100-летию Леонида Гайдая /  
Коллектив авторов — «НЛО», 2023

ISBN 978-5-4448-2139-8

Фильмы ведущего советского комедиографа Леонида Гайдая – весомая часть культурного багажа всего позднесоветского и большей части постсоветского обществ. Именно поэтому к творчеству кинорежиссера так трудно подойти аналитически: всенародная любовь, наделившая картины Гайдая культовым статусом и растащившая реплики его персонажей на цитаты, долго мешала оценить своеобразие авторского киноязыка. Сборник, приуроченный к 100-летию режиссера, – первый опыт научного подхода к его наследию. Статьи Елены и Александра Прохоровых, Марка Липовецкого, Марии Майофис, Ильи Кукулина и других известных исследователей культуры открывают неожиданные стороны кинодраматургии Гайдая: от сатиры на основы советского общества до психологических мотивировок персонажей, от несмешных истоков самого смешного советского постановщика до позднего творческого застоя. Авторы читают и комментируют наследие Гайдая, обращаясь к культурным ориентирам и актуальному для его эволюции контексту послевоенных, оттепельных, а затем и перестроечных лет. В послесловии к сборнику опубликован очерк знаменитого коллеги Гайдая – режиссера Евгения Цымбала.

УДК 791.43.071.1  
ББК ББК 85.373(2)6-8

ISBN 978-5-4448-2139-8

© Коллектив авторов, 2023

© НЛО, 2023

## Содержание

Два предисловия от людей разных поколений	6
Мария Майофис	13
Галина Орлова	29
Марк Липовецкий	51
Илья Кукулин	68
Елена Прохорова, Александр Прохоров	79
Стивен М. Норрис	96
Светлана Пахомова	107
Всеволод Коршунов	126
Ирина Каспэ	134
Татьяна Дашкова, Борис Степанов	145
Сесиль Вессье	155
Ян Левченко, Евгений Марголит	165
Приложение	171
Сведения об авторах	188

# Человек с бриллиантовой рукой. К 100-летию Леонида Гайдая

## Два предисловия от людей разных поколений

### Предисловие первое

Сборник статей к 100-летию Леонида Гайдая был задуман весной 2021 года. Дело было так. Сначала 27 марта мой друг из Перми, сооснователь книжного магазина «Пиотровский» Михаил Мальцев, попросил прислать ему запись моей зум-лекции о двух типах советской комедии – «для народа» и «для интеллигенции», схематично сведенных к Гайдаю и Рязанову.

Я записал эту лекцию за год до того для курса о советских интеллектуальных биографиях, который Мария Майофис, моя коллега по тогда еще существовавшей школе культурологии НИУ ВШЭ, собирала от нескольких преподавателей. Это было оправдано: один специалист вряд ли бы мог потянуть контрастное соположение биографий выдающихся деятелей советской культуры из разных гуманитарных областей. У меня было три темы: помимо мастеров советской комедии я подготовил занятия об архитекторах Константине Мельникове и Алексее Чечулине, а также о музыкантах Викторе Цое и Егоре Летове. Мне, конечно, нравилось думать, что я смогу сделать с этим материалом что-то серьезное. Но одновременно понимал, что вряд ли. Когда теряешь навык написания заявок на гранты и занят поденщиной, не дающей никакого принципиального роста, никакие серьезные исследования уже не идут.

Запись лекции о Гайдае и Рязанове заинтересовала Мишу в связи с тем, что до этого он пересматривал запись другого моего выступления, состоявшегося весной 2016 года в екатеринбургском филиале магазина «Пиотровский», расположенном в Ельцин-центре. Пользуясь тем, что это уже тогда был один из немногих островков здравого смысла во все более смурной и мракобесной обстановке, я прочел там лекцию по следам своей статьи, вышедшей в журнале «Новое литературное обозрение» и посвященной росткам порнографического воображения в измученном (само)цензурными зажимами советском кино<sup>1</sup>. Лекция прошла не то чтобы успешно – люди в аудитории обычно больше настроены на поиск неточностей, – но с Мишей мы очень подружились и не раз потом возвращались к этой теме, не оставляющей равнодушными мужчин, которые созревали в атмосфере отвязанных, сексуально озабоченных и неполиткорректных девяностых.

Я спросил товарища, как еще, на его взгляд, Гайдай связан с темой советской эротики, если не считать разнузданного (благодаря данным модели) стриптиза Светланы Светличной в «Бриллиантовой руке» и его бледной зажатой копии – в исполнении тоже на каблуках и тоже, кстати, Светланы, но уже Амановой – в «Спортлото-82», и получил в письме от 27 марта 2021 года такой ответ.

«Речь идет о новелле „Наваждение“ из „Операции «Б1»“, – писал Михаил. – В ее основе симметрия двух сцен: одна повторяет другую, но с важными отличиями. Что в них происходит? В одной очень близкая и по сюжету и по форме к порнофильму история. Два студента готовятся к экзамену, постепенно из-за жары раздеваются и ложатся в кровать. Осталось только кран починить, как шутили в „Большом Лебовски“<sup>2</sup>. Советский зритель аллюзию на порно, есте-

---

<sup>1</sup> Левченко Я. Индустрия срама. Освоение и коммодификация секса в позднем советском кино // Новое литературное обозрение. 2015. № 6 (136). [https://www.nlobooks.ru/magazines/novoe\\_literaturnoe\\_obozrenie/136\\_nlo\\_6\\_2015/article/11708/](https://www.nlobooks.ru/magazines/novoe_literaturnoe_obozrenie/136_nlo_6_2015/article/11708/).

<sup>2</sup> Фильмы братьев Коэн в целом и «Большой Лебовски» в частности были и остаются предметами культа для упомянутой

ственно, вряд ли распознавал, но не отреагировать на стриптиз все же не мог и все, что надо, додумывал сам. Таким образом, вся эротика случалась у зрителя в голове. Далее Гайдай повторяет сцену, но уже с сознающими реальность героями, причем делает ее намеренно невинной. Шурик читает стихи молодого советского поэта, неловкий детский поцелуй под смешным предложением, два силуэта медленно движутся к уже «настоящему» поцелую на фоне окна, завешенного тюлем, – это нормативная советская кинолюбовь. То есть Гайдай, с одной стороны, протаскивает на советский экран немислимое и провоцирует неконтролируемую эротическую реакцию зрителя. Как нормальному шестидесятнику ему хочется больше любви, а может, и секса на экране. Но, с другой стороны, Гайдай воспроизводит целомудренный образец советской любви, который зрителю помогает оправдаться перед самим собой, а ему – протаскать фильм через цензуру».

В ответ на мои одобрительные междометия, сопровождавшие отправку лекции о советской комедии, Мальцев заметил, что неплохо было бы вернуться к теме секса – уже на материале Гайдая: «Я называю это для себя „gayday studies“ и чувствую, что в этом интересно копаться – там много странного». Мы посмеялись над оттенками ребуса *gay day*, или «веселый день», попутно затронув невольное сближение с игривой подписью *Sir Gay* (Сэр Весельчак), которую еще до обретения вторым словом современного толкования использовал Сергей Эйзенштейн<sup>3</sup>. Вдогонку я вспомнил, что не напрасно в песне о Марусе, с которой в «Иване Васильевиче» стрельцы уходят на Изюмский шлях, слезы капают не куда-нибудь, а на копье. И мы посмеялись еще. Хотя сейчас любого сочетания с названием города Изюм достаточно, чтобы стало, мягко говоря, не до смеха.

Для развития мысли ее полезно радикализовать. Поэтому Миша почти тут же написал, что Гайдай для него – это «сатира слева, отчасти с маоистских, отчасти с деборовских позиций, что логично, потому что он – сын сибирского переселенца, фронтовик и себе на уме – принадлежит поколению новых левых на Западе». Мне это суждение понравилось, особенно с учетом того, что среди гуманитариев любые яркие мысли и сближения принято занудно троллить вопросом (он же утверждение): «а знал ли имярек о существовании таких-то имяреков, а читал/смотрел/слушал он их или нет, а если нет, то и говорить не о чем». Чем хороша переписка, особенно в мессенджере, так это тем, что она все стерпит, и в ней легко додуматься до самого интересного.

Подтверждая эту гипотезу, Миша написал, что, конечно, у Гайдая критика совка не прямая, а «закамуфлированная эксцентрикой, но даже не так чтобы сильно. Просто он слишком укоренен в советском каноне и привычен до полной с ним неразличимости, как „Звездные войны“ для американцев. Нам кажется, что мы все о нем знаем, нам совершенно привычны и способы говорения о нем. Если говорит профессиональная критика, то про эксцентрику фэксов, если мемуарная беллетристика, то про то, как условный „Юра Богатырев спился“, а „Андрюша Миронов купил югославские туфли и тут же уронил их в море“ и так далее в том же духе».

Это, допустим, понятно. Наиболее интересные своим профессионализмом и навыками работы с массовым вкусом советские постановщики (Владимир Меньшов, Эдмонд Кеосаян, Георгий Данелия и, разумеется, герой этой книги) привычно проваливаются в щель между общими местами кинокритики и словесности разной степени изящества. Но как быть с настоящими странностями Гайдая, особенно яркими в контексте отлично отработанных жанровых конвенций? Мой корреспондент, в частности, обратил внимание на пробковый шлем прораба

---

выше поколенческой целевой группы. Герой, который позволяет себе играть в боулинг, не делая по жизни абсолютно ничего, но при этом сохраняет самообладание на грани наглости и демонстрирует предприимчивость за гранью всяких приличий, не мог не стать кумиром читающей молодежи, безуспешно пытавшейся избавиться от комплексов советского воспитания.

<sup>3</sup> См.: *Эйзенштейн С. М.* Мемуары: В 2 т. / Сост. и коммент. Н. И. Клеймана, подгот. текста В. П. Коршунова, Н. И. Клейман, ред. В. В. Забродин. М.: Редакция газеты «Труд»; Музей кино, 1997. Т. 1: *Wie sag ich's meinem Kinde?* С. 56.

(Михаил Пуговкин) из новеллы «Шурик на стройке» («Операция „БГ“»). «С одной стороны, это может быть подарок египтян на начальном этапе возведения Асуанской плотины, – писал Миша. – Но, с другой стороны, Шурик в „Кавказской пленнице“ превратится в ориенталиста – собирателя фольклора на Кавказе. А здесь он такой джентльмен-авантюрист в духе какого-нибудь Киплинга или Буссенара, который буквально превращает верзилу Федю в зулуса (когда тот коптится, пробегая сквозь битумный дым) и обуздывает его через порку розгами. То есть Гайдай на советской стройке типового жилья играет колониальную сцену. А Федя вообще в конце оказывается женатым и с двумя детьми. Как правильно заметил Добротворский<sup>4</sup>, то, как он падал, слышав „очередь“ из отбойного молотка, указывает на то, что верзила еще и фронтвик», – напоминал мой не только наблюдательный, но и начитанный товарищ.

Дальше он переключился на «Кавказскую пленницу», вернувшись к упомянутому фольклористу-колонизатору. При этом границы, из которых состоит Кавказ, в фильме стерты, и вовсе не только из-за подаривших ему название Пушкина и Толстого, для которых, конечно, не все туземцы едины, но почти. «Даже на титрах в самом начале фильма голос за кадром говорит, что Шурик не сказал, в каком именно горном районе произошла эта история, чтобы не было обидно другим районам. При этом камера (ха-ха-ха) ползет по окрестностям Алушты, чтобы уже точно никого не обидеть», – тут я не могу не отметить, что мой приятель хоть и живет на Урале, но вырос в Керчи, так что его знанию крымских пейзажей можно довериться.

«Да и национальность героев, – продолжал Михаил, – кроме собственно „кавказской национальности“, общей для многих из них, невозможно определить. Кто такая Нина, каково ее происхождение? Ее дядя – комически акцентированный армянин Мкртчян. А она кто, черкесская княжна? Кто такой Саахов? Мне он вообще Нестора Лакобу<sup>5</sup> напоминает – не знаю, почему. Саахова играет еврей Этуш. Кстати, я читал, что, по его воспоминаниям, в итоге всем на Кавказе его роль понравилась, но каждый думал на другого<sup>6</sup>. Грузин думал, что Саахов – азербайджанец, а те думали, что он армянин... То есть он нравился в этой роли и реальному советскому Кавказу. Хотя, разумеется, все его противоречия можно было скрыть, замять, но не устранить». После чего мой друг проводил, как я теперь уверен, готовую исследовательскую линию от Пушкина и Толстого, но не к Гайдаю, а к Сергею Бодрову, поскольку боковая ветвь Гайдая обнаруживала в нем не продолжение колониальной традиции, а «советского фрика», который честно пытается отойти от имперского колониализма в духе той перезагрузки «идеалов революции», каковую принято приписывать шестидесятым.

20 апреля 2021 года Михаил Мальцев вернулся с очередным сообщением о том, что надо сделать междисциплинарный сборник к близящемуся столетию Гайдая, где будет проводиться ревизия его основных тем. Было предложено сосредоточиться на картинах от новеллы о «Псе-Барбосе» из альманаха «Совершенно серьезно» до «Бриллиантовой руки», не затрагивая кризисный период экранизаций 1970-х и крайне неровный третий период, начавшийся неудачным «Опасно для жизни» и несущий на себе печать общей неряшливости перестроечного жанрового кино. Миша хотел найти людей, которые бы обратились к темам колониализма и национализма, гендера и секса, музыкального и кинематографического фона поколения Гайдая. Договориться с профессионалами из культурных индустрий, но лучше с тематическим сдвигом – тех, кто обычно не пишет о таких вещах. Так начинала маячить возможность получить

---

<sup>4</sup> Добротворский С. И задача при нем // Искусство кино. 1996. № 9. <https://seance.ru/articles/gayday/>.

<sup>5</sup> Один из лидеров абхазских большевиков, который, как Иосиф Джугашвили, учился в духовной семинарии. В 1936 году пал жертвой Лаврентия Бери, когда после небольшой размолвки с ним был отравлен во время обеда и объявлен умершим от сердечной недостаточности. См. подробнее: Лакоба С. На заре советской империи. «Я – Коба, а ты – Лакоба» // Лакоба С. Абхазия после двух империй XIX–XXI вв. М., 2004. [http://apsnyteka.org/630-lakoba\\_abkhaziya\\_posle\\_dvuh\\_imperiy.html](http://apsnyteka.org/630-lakoba_abkhaziya_posle_dvuh_imperiy.html).

<sup>6</sup> Эта история кочует из материала в материал, появившись из интервью артиста, прозвучавшего в телепередаче «Линия жизни» на канале «Культура» 6 мая 2008 года. <https://vakhtangov.ru/press/22930/>.



что-то нестандартное. Повысить, если выразаться в терминах позднего Юрия Лотмана, меру непредсказуемости.

Шла речь и о привлечении одного известного музыканта, чтобы получить рефлексии связки Гайдая с Александром Зацепиным. Кроме рекордного долгожительства и песни «Есть только миг», над которой смеялся Сергей Довлатов в повести «Компромисс», Зацепин бы знаменит уникальной для СССР домашней студией, где писал Аллу Пугачеву и сочинял всякие изысканные приблуды, например сверхскоростной саундтрек погони стрелцов за Буншей и Милославским в «Иване Васильевиче». Собирались мы заказывать тексты и прозаикам, и поэтам, и даже издателям – всем, как на подбор, известным, чтобы они служили «локомотивами читательского интереса». Собирались, короче, на скорости влететь в беллетристику, которую Мальцев иронически клеймил в своих посланиях. Мы думали, что ковид закончился, а впереди много интересного. И в этом своем последнем предположении мы в определенном смысле не ошиблись.

«Да только вышло по-другому, вышло вовсе и не так», подсказывает цитата из Егора Летова, по случаю оказавшегося в одном спецкурсе с Гайдаем. Не у всех достало сил довести до конца заявленный материал. Некоторые авторы, включая составителя, сменили место жительства. Миша Мальцев любезно разрешил мне использовать нашу с ним переписку хотя бы в предисловии к сборнику. Это, мне кажется, справедливое решение. Нельзя было допустить, чтобы эти соображения пропали в топах готового все поглотить мессенджера.

Второе вступление надиктовал знаменитый киновед, критик и телеведущий Андрей Шемякин, который олицетворяет для этой книги тот пласт культурного производства и его рефлексии, который непосредственно, без подсчета рукопожатий, связан с Леонидом Гайдаем лично. А интервью у тех, кто играл и/или был близок к телу, мы с Мальцевым изначально постановили не брать. Это другой жанр и другие задачи. Единственное исключение сделано для Евгения Васильевича Цымбала, но у него не мемуары, а нечто вроде послесловия-справки, составленной на основе его собственных записей к снятому им в 2000 году телефильму о Гайдае. Большая часть этого материала увидела свет в журнале «Искусство кино» в 2003 году.

Всем спасибо, что дело дошло до книги, несмотря на скверные времена.

*Ян Левченко  
Октябрь 2022*

## **Предисловие второе**

Интересно, что документальное кино о Леониде Иовиче Гайдае представлено двумя фильмами в формате сериала – «Леонид Гайдай. От смешного до великого» Евгения Цымбала (2001) и «Леонид Гайдай. И смех, и слезы» Татьяны Скабард (2002). Оба, по большому счету, не получились. Хотя делали мастера, и разговоры были – киноведам на зависть: Савва Кулиш, к примеру, рассказывал у Цымбала, как был чудовищно порезан один из первых фильмов Гайдая «Жених с того света», и это была фактически реконструкция замысла, а не «плач на развалинах часовни». И все же экранной концепции – не было. Видимо, Гайдай показался «самоигральной натурой». Зря.

Во-первых, он был учеником Григория Александрова. Об этом шла речь, но бегло, пунктиром. И это наследование не совсем по прямой еще ждет своего анализа. Во-вторых, Гайдай был на фронте. И если советские режиссеры третьего поколения (привет Фассбиндеру с его *Die Dritte Generation*), они же «шестидесятники» или абсолютные Авторы, самоутверждались в спорах с режиссерами второго поколения, то есть своими учителями (Михаилом Роммом, Игорем Савченко, Ефимом Дзиганом – ср. штучный случай Элема Климова), то фронтовики оказались в поистине удивительном положении. Они были людьми с опытом, но без профес-

сии. То есть профессии они учились, так сказать, вне канона, а значит, без страха ошибиться или оказаться, как сейчас говорят, «не в той команде». Или – без страха учиться «не у того мастера». Или – потребовать своего. И это самое главное.

В-третьих, формированию оригинального киноязыка еще не мешала осведомленность и насмотренность киномана. Азарт соперничества дополнялся, а не вытеснялся пафосом поиска кинематографических «отцов». Речь шла просто о том, что вслед за поэтом определяется как «влечение, род недуга»: и Александров, и Гайдай были в наибольшей степени «американцами» в отечественном кино. Они любили и знали Голливуд: один – успев побывать там и прикоснуться лично, другой – будучи накрыт послевоенной волной трофейного и реквизированного кино.

Все это достаточно хорошо известно, но как-то безотносительно к Гайдаю. Критика наша могла бы совсем разминуться, если бы не новые времена, подарившие беглые открытия «на полях Пырьева» Майи Туровской, замечательно точную концепцию Сергея Добротворского<sup>7</sup> и еще несколько предположений на грани гипотезы, в частности Олега Ковалова<sup>8</sup>.

Не возьмусь полностью сформулировать здесь свою гипотезу, но могу сказать, продолжая одно из своих когда-то сделанных сравнений. Если «Весна» Александрова – это классическое «кино о кино», то фильмы Гайдая (конечно, не все, а интуитивно очевидный «золотой фонд») – это постклассическое, оно же высокое модернистское «кино в кино».

Жанр, писал Бахтин, это «типическое целое художественного высказывания»<sup>9</sup>, которое образовано однородными единицами, наделенными памятью и воспроизводимыми в культуре снова и снова. И в этом смысле фильмы Гайдая – это последовательная полемика с советской системой жанров, достаточно жестко кодифицированной в 1930–1940-е годы. Из «стариков» выпадал, как парашютист, в свое собственное, уже созданное им пространство, великий Борис Барнет, сложными путями возвращался к психоаналитическому кино своей юности Абрам Роом, а Григорий Козинцев, наоборот, эволюционировал – шел и пришел из авангардистов в академики, как Рене Клер, практически в те же 1950-е, когда Гайдай начинал.

И конечно, Гайдай опередил свое время. У него было кино, состоящее не из цитат, а из реприз. Естественно, что Савва Кулиш рассказывал о «Женихе с того света» на уровне замысла. Как и положено будущему автору, уже первый среднеметражный фильм – квинтэссенция режиссерской манеры, в нем уже все есть. Тут я не приножаю заслуг сценаристов, но коренником был Гайдай, у которого даже в работе с классиками, как и просто в работе с жанром, первичны были пробы стиля. Кстати, сам Кулиш считал, и говорил об этом не раз, в том числе автору этих строк, что у них с Владимиром Мотылем и Геннадием Полокой была своя группа (можно сюда добавить Николая Рашеева и Александра Митту), поставившая именно жанр во главу угла. При этом он, жанр, еще и постоянно мутировал. Да и такой сугубый реалист, как Виталий Мельников, начинал с «Начальника Чукотки», то есть опыта в оттепельном жанре. Но на Гайдаю все они, думаю, не ориентировались. Слишком близко он был, хотя уже и немного классик. С этим особо и не поспоришь где-нибудь в конце 1960-х – начале 1970-х. Соблазна интеллектуальных подтекстов жанровые опыты советских комедиографов и циркачей никогда не избегали.

---

<sup>7</sup> В основном легендарный критик реабилитирует скрытый интеллектуализм Гайдая, диагностирует его изящную цитатность и доказывает систематические сближения с Хичкоком. См.: *Добротворский С.* И задача при нем...

<sup>8</sup> Особенно ярко и остро раннепостсоветская публицистика Ковалова трактует подлинных героев своего времени – троювку Бывалого, Балбеса и Труса – как парадигматические типы советских людей: «перед нами – „три источника, три составные части“ советского строя, его неразъемный костяк: Вождь-шкурник с подручными – тупым Люмпеном и интеллигентствующим Лакеем» (*Ковалов О.* Три источника и три составные части // Сеанс. 1993. № 7. <https://seance.ru/articles/tri-istochnika-itri-sostavnyie-chasti/>).

<sup>9</sup> *Бахтин М. М.* Проблема речевых жанров // Бахтин М. М. Собрание сочинений: В 7 т. Т. 5. Работы 1940-х – начала 1960-х годов. М.: Русские словари, 1996. С. 159.

Рассуждая непосредственно о фильмах гения, замечу, что у них есть одно общее свойство. Он занят поиском эксцентрических ситуаций или же просто гэгов в жизни советского социума. Причем их непосредственного проявления в этой жизни. В целом проблема эволюции Гайдая так пока и не поставлена. Сергей Добротворский обронил в упомянутой статье пронизательное замечание, что критика настаивала на том, чтобы Гайдай стал более респектабельным, обратился к классике, но как только это начало происходить, как он, и это вдруг выяснилось, чуть себя не потерял. Хотя неудачными оказались как раз возвратившиеся в современность комедии начала 1980-х – «Спортлото-82» и «Опасно для жизни», если не считать откровенного провала с экранизацией финской классики – «За спичками» Майю Лассила. Там причина была прозаическая – совместное производство и, как следствие, двойная цензура.

А если вернуться в 1970-е и рассмотреть их как единый текст, то мы увидим фрагментарно воссозданный универсум классической советской комедии – эксцентрической и лирической. В «Двенадцати стульях» найдем буквальную, хоть и развернутую цитату из «Дома на Трубной» Бориса Барнета: «...был тот ералаш, который бывает только на конских ярмарках». Там же – cameo самого Гайдая, персонажа которого «обманули». И то правда – другое время, хотя cameo вполне в духе Хичкока, о сближениях с которым посвятил большую часть своего обзора Сергей Добротворский. Насыщен цитатами из немого кино и ретро-шедевр по Зоценко «Не может быть!». Но его персонажи – еще и плоть от плоти полным ходом идущего застойного нео-нэпа, то есть мешан, медленно, но верно вытеснивших романтиков-шестидесятников. Именно «перезагруженные» персонажи Зоценко вместо триады «православие – самодержавие – народность», вдохновлявшей их крепких предков конца XIX века, тихо, но неоспоримо внедрили «потребительский» треугольник: Квартира – Машина – Дача. Оставалось только реабилитировать частную собственность на средства производства, что в конце концов и произошло.

«Не может быть» сравнительно быстро сняли с экранов, потому что, как известно, Савелий Крамаров вскоре эмигрировал в США. Что было еще позже обыграно в одном из первых капустников во время вручения премии «Ника». Здесь Гайдай отсылает к раннему себе. В «Операции „Ы“» мы видим Балбеса-Никулина между двумя манекенами как привет «Поцелую Мэри Пикфорд»<sup>10</sup>, где в точно такой же позиции оказывался Гога Палкин – Игорь Ильинский.

Олег Ковалов заметил на одном из семинаров в Болшеве<sup>11</sup>, где был и автор этих строк, что в «Иване Васильевиче» спародирован «Иван Грозный» Эйзенштейна – в сцене погони опричников за героями. Но в картине Гайдая есть и более общая подсказка относительно отечественного менталитета. Когда гусяры говорят ряженому Жоржу Милославскому: «Ты нам покажи, батюшка (имеется в виду – как играть новую, заграничную мелодию) – мы перейдем!» О «Кемской волости» и речи нет, это прямая отсылка. Управдом, пробравшийся во власть, – фигура шутовская, карнавальная. Но – немного и зловещая. Кто знает, в кого превратится.

Снятая в 1977 году экранизация «Инкогнито из Петербурга» будто была сделана целиком ради гэгов, сырьем для которых оказался Гоголь. Поэтому и не получилась картина. Гайдай не нашел идею, альтернативную идее метафизического возмездия в самом финале. Она же уже была у Гоголя. Просто раскрылся обман, и все. Ну так сами и виноваты, что обманулись. Лет через двадцать Сергей Газаров в своем крепко сделанном и дико скучном «Ревизоре» (где Никита Михалков играл Городничего, Евгений Миронов – Хлестакова, а у Гайдая их изображали Анатолий Папанов и Сергей Мигицко соответственно), все-таки попытался объяснить зрителям, что Божьего возмездия не будет. Мощная интрига – ожидание такого возмездия. А его нет – потому просто, что все свои.

---

<sup>10</sup> Метакинематографическая комедия Сергея Комарова 1927 года, посвященная культуре голливудских кинозвезд в СССР, и в частности вымышленным последствиям визита в Москву Дугласа Фербенкса и Мэри Пикфорд. – *Примеч. ред.*

<sup>11</sup> Имеется в виду серия творческих школ кинокритиков в Доме творчества Союза кинематографистов, которые регулярно проводились начиная с нашумевшего V съезда СК 1986 года. – *Примеч. ред.*

В конечном счете, репутация Гайдая, точнее ее переоценка основывается на лихом финальном памфлете, где мэтр смеется над всеми социальными и политическими (новый акцент!) штампами сразу. Конечно, речь идет о первой и последней комедии, снятой Гайдаем в постсоветской России – «На Дерибасовской хорошая погода, или На Брайтон-Бич опять идут дожди». Гайдай здесь подтверждает, как за тридцать лет до этого в «Деловых людях» по О. Генри, свое безукоризненное чувство американского жанра, воспитанное Григорием Александровым. Хотя никто и не спорит с тем, что главное в наследии Гайдая – это, конечно, четыре фильма с маской Шурика. Вне зависимости от произошедшего с ним превращения – из победительного студента (в старину говорили «скубента», героя 1960-х) в комическую маску, ознаменовавшую конец эпохи. Мощным самодостаточным завершением лучшего десятилетия Гайдая и всей советской культуры сияет «Бриллиантовая рука», которой требуется реальный комментарий размером в солидную монографию, но пока она лишь напоминает о себе ушедшими в народ фразами.

«А нам все равно» из «Песни про зайцев» Гайдаю не раз припоминали, сочтя призывом к социальному «пофигизму». Но интересно при этом, сколько же мытарств нужно было пройти и сколько сложностей преодолеть, чтобы получить под картину деньги и в итоге разрекламировать Государство накануне его длительного, казавшегося бесконечным торжества в эпоху застоя, которая сейчас повторяется как фарс. Пересмотрим фильмы гения, чтобы смехом защититься от страха.

Он многое увидел раньше других. Гайдай шагает впереди.

*Андрей Шемякин*

*Июль 2022*

## ***Мария Майофис***

### **Поиски стиля**

# **Три ранних фильма Леонида Гайдая в контексте кинематографа второй половины 1950-х годов**

Эта статья посвящена трем ранним фильмам Леонида Гайдая, снятым до короткометражки «Пес Барбос и необычный кросс» (1961), с которого обычно отсчитывается начало формирования оригинальной комедийной манеры Гайдая-режиссера. Речь пойдет о мелодраматической экранизации рассказов Короленко «Долгий путь» (1956), снятой совместно с Валентином Невзоровым сатирической комедии «Жених с того света» (1958) и историко-революционном фильме по пьесе Александра Галича «Трижды воскресший» (1959). В стандартных биографических повествованиях о творческом пути режиссера эти фильмы обычно упоминаются вскользь – как первые опыты, один из которых («Жених с того света») чуть не стоил Гайдаю карьеры, а два других не заслуживают внимания – как проходные, ничем не примечательные картины, давно забытые зрителями.

Но можно попробовать посмотреть на эти ранние опыты в другой перспективе и попытаться увидеть в них открытия и разработки, которые окажутся полезны зрелому Гайдаю в его фильмах 1960–1970-х годов. У этой статьи есть и еще одна, более амбициозная задача – понять, какие художественные задачи кинематографа ранней оттепели были усвоены, а затем переосмыслены Гайдаем в его классических кинокомедиях.

## **1**

Фильм «Долгий путь», снятый по сценарию Михаила Ромма и Бориса Бродского, представляет собой экранизацию двух рассказов Владимира Короленко – «Чудная» (1880) и «Ат-Даван» (1891). Собственно, сценаристам мы, вероятно, обязаны и оригинальной концепцией фильма, причудливо сочетающего сюжеты двух рассказов, которые объединены только одной общей темой – ссылки и ссыльных.

«Чудная» – короткий социально-психологический портрет молодой революционерки, данный глазами ее конвоира – простого солдата, бывшего крестьянина. Рассказ охватывает несколько месяцев из жизни героини – от начала ее этапирования из тюрьмы в ссылку до смерти от чахотки в далеком, назначенном ей для проживания городе. «Ат-Даван» – текст более пространственный и сложнее устроенный. Он сочетает черты колониального письма (особенно Короленко акцентирует описания суровой природы Якутии и песнопения ее загадочных обитателей) с историей «маленького человека». Этот герой, купеческий сын Василий Кругликов – ссыльный, он служит в должности писаря на одной из далеких якутских почтовых станций, а когда-то жил и служил в Кронштадте. В Сибирь он попал после того, как совершил покушение на жизнь своего начальника-генерала, посватавшегося к его невесте.

Героиня этой истории Короленко – бывшая возлюбленная Кругликова – при этом благополучно выходит замуж за своего бывшего учителя, студента-биолога Дмитрия Осиповича, и продолжает, по-видимому, жить в Кронштадте, где когда-то давно развернулся ее юношеский роман. Учитель и будущий муж героини, Дмитрий Осипович, у Короленко представлен просто как студент демократических убеждений, увлекающийся естественными науками. Короленко специально поясняет, что спустя несколько лет он станет известным биологом и автором популярной в 1860-е книги по зоологии.

Для Короленко принципиально, что «маленькому человеку», потерявшему за много лет до того невесту, устойчивое общественное положение и свободу, так и не удастся преодолеть состояние унижения, обрести голос и возможность действия. На протяжении всей ночи рассказа на почтовой станции ждут приезда «курьера его превосходительства», грозного и безнаказанного Арабина, который прославился невероятной жестокостью и грубостью в обращении с ямщиками и служащими почтовых станций. В конце концов Арабин приезжает, и Кругликов, по-видимому воодушевленный рассказом о своем прошлом, решается на невиданный для него поступок – начинает спокойно, но твердо требовать от Арабина прогоны за лошадей, полученных на станции, при том что всем участникам действия хорошо известно – Арабин никогда не платит прогонов. И хотя этот поступок потребовал от Кругликова огромных внутренних усилий, смелости и дерзости, о его демарше не узнает никто, кроме рассказчика. Побитый Арабиным Кругликов лежит на полу, и в этом положении застают его входящие в избу ямщики: «Во взгляде Кругликова было что-то до такой степени жалкое, что у меня сжалось сердце, – так смотрят только у нас на Руси!.. Он встал, отошел к стене и, прислонясь плечом, закрыл лицо руками. Фигура опять была вчерашняя, только еще более убитая, приниженная и жалкая». Его покушение на жизнь генерала в изображении Короленко тоже выглядит совсем не героическим. Кругликов стреляет Латкину в спину, и это производит сокрушительное впечатление на его бывшую невесту: «Господи, говорит, сзади... подкрался... какая низость... Уйдите, говорит, оба, оставьте меня...»<sup>12</sup>

Ромм и Бродский объединяют две истории в одну, и их сценарий рассказывает не только о ночном монологе ссыльного кронштадтского чиновника и последующем происшествии с Арабиным, но и о «долгом пути» в сибирскую ссылку некогда цветущей и веселой невесты Кругликова, Раисы Павловны, прошедшей, как теперь можно разглядеть, через тяготы и лишения следствия и тюремного заключения, а возможно – и через предшествующий тому арест мужа. Раису Павловну конвой привозит на ту же почтовую станцию, на которую незадолго до того приезжает рассказчик вместе с купцом Михайлом Ивановичем Копыленковым. В финале, в момент, когда Арабин заносит руку над осмелевшим и исполнившимся, наконец, собственного достоинства Кругликовым, из задней комнаты, как черт из табакерки, выскакивает Раиса Павловна и перехватывает занесенную над Кругликовым руку Арабина. И спустя еще несколько десятков секунд она узнает Кругликова – только благодаря тому, что тот хранит у себя на конторке ее фотографию.

Сама ночевка ссыльной и ее конвоя на почтовой станции противоречила существующим инструкциям – останавливаться можно было только там, где существовало отдельное караульное помещение. Арабин быстро понимает, с кем имеет дело, начинает грозить конвою всеми земными карами – и те поспешно увозят Раису Павловну, не дав ей ни поговорить, ни толком проститься с Кругликовым. Тем не менее она успевает обнять и поцеловать его на прощание – и вот уже тройка снова везет ее возок дальше, по заснеженной якутской пустыне, а Кругликов пытается бежать за ним, но скоро понимает, что уже не сможет догнать. По точному замечанию Евгения Марголита, сюжет встречи и узнавания типичен для оттепельного кинематографа, он является отличительной чертой жанра мелодрамы, который все шире распространяется с середины 1950-х до середины 1960-х годов<sup>13</sup>.

Осуществленный сценаристами синтез двух не связанных друг с другом короленковских текстов приводит, во-первых, к нагнетанию мелодраматичности, а во-вторых, к более высокой концентрации смыслов, связанных с темами несправедного суда, ссылки, жестокого обращения с заключенными, социальной стигматизации осужденных, прежде всего по политическим статьям (или по уголовным, понимаемым как политические). Иными словами, созданный

---

<sup>12</sup> Короленко В. Г. Ат-Даван // Короленко В. Г. Собр. соч: В 6 т. Т. 1. М.: Правда, 1971. С. 300.

<sup>13</sup> Марголит Е. Живые и мертвое. С. 388–390.

Михаилом Роммом и Борисом Бродским в 1955 году сценарий<sup>14</sup> заметно акцентировал тему репрессий и бесчеловечности пенитенциарной системы. Перекликался он и с семейной историей Гайдая: его отец, Иов Исидорович, был в 1906 году осужден на каторжные работы за чтение вслух эсеровской прокламации<sup>15</sup>, а потом так и остался жить в Сибири: Леонид Гайдай родился в городе Алексеевске (Свободном), а рос в Чите и Иркутске.

Кроме того, в фильме оказалась усилена и революционная составляющая: Раиса Павловна и Дмитрий Осипович – теперь не просто сторонники прогрессивных научных учений, но революционеры, пекущиеся о судьбах народа – и за это жертвующие своей свободой и жизнью. Счастливая семейная жизнь с улыбающимися на фотографии детьми – совсем не их путь, и никаких детей на фотокарточке, использованной в фильме, мы не увидим. Наконец, третий, немаловажный элемент сюжета – это два радикальных поворота во внутренней и социальной биографии Кругликова, которому удастся преодолеть инерцию своей роли «маленького человека»: покушение на генерала и вызов, брошенный Арабину. В фильме специально не демонстрируется, что Кругликов стреляет Латкину в спину, и потому от Раисы Павловны он удостоивается не презрения, но сочувствия – та выбегает на лестницу, обнимает его и сокрушается: «Что же ты сделал?». Сцена с Арабиным выставляет его скорее не обреченным на бесконечные унижения чиновником, а маленьким, но героем.



Ил. 1 и 2. Василий Кругликов (Сергей Яковлев) в Кронштадте и в Якутии. Кадры из фильма «Долгий путь» («Мосфильм», 1956, режиссеры Валентин Невзоров, Леонид Гайдай, сценаристы Борис Бродский, Михаил Ромм, композитор Юрий Бирюков, оператор Сергей Полуянов). YouTube.com

Как был реализован этот сценарий в режиссерской работе, какие дополнительные смыслы открылись в этом сюжете после его кинопостановки? Во-первых, одной из режиссерских находок стал акцентированный контраст между обликом Кругликова – молодого кронштадтского чиновника – и Кругликова-ссылного: в Якутии его отличают не только убогая одежда и заискивающе-потерянное выражение лица, но и беспорядочно растущая борода, неаккуратная прическа, сгнившие зубы, «прячущаяся», улиткообразная пластика тела.

Явно ориентируясь на эти контрастные образы, будет три года спустя снимать своего Мечтателя (Олега Стриженова) в «Белых ночах» (1959) Иван Пырьев. В обоих случаях контраст между прошлым и настоящим героя должен указать на глубину его драмы, связанной не

<sup>14</sup> Именно этим годом датирован сценарий в электронной описи РГАЛИ: «Долгий путь». Литературный сценарий Б. А. Бродского и М. И. Ромма по рассказам В. Г. Короленко. Режиссеры [В. И. Невзоров], [Л. И. Гайдай]. 1955 // РГАЛИ. Ф. 2329. Оп. 12. Ед. хр. 437.

<sup>15</sup> Новикий Е. Леонид Гайдай. М.: Молодая гвардия, 2017. С. 11. (Серия «Жизнь замечательных людей»)

столько с потерей социального статуса, сколько главной любви и привязанности. Перед нами, в сущности, несостоявшиеся союзы, пары и семьи, и невозможность соединения связана тут прежде всего с нерешительностью и мировоззренческой расплывчатостью мужских персонажей – за нее они и расплачиваются впоследствии психологической и физиологической деградацией.



Ил. 3 и 4. Мечтатель (Олег Стриженов) – цветущий и угасающий. Кадры из фильма «Белые ночи» («Мосфильм», 1959, режиссер и сценарист Иван Пырьев, оператор Валентин Павлов). YouTube.com

Вся изобразительная система картины построена на глубинном контрасте пейзажей: летнего кронштадтского – с гранитными набережными, пышным зеленым садом, простирающимся за линию горизонта морем, и зимнего якутского – со свирепым ветром, непролазным снегом, ледяной пустыней вокруг. Гайдай и Невзоров не жалеют экранного времени на кадры, изображающие прогулки молодых героев у моря. Резвый бег влюбленных по гранитной набережной, а потом спуск к воде напоминает о другом, снятом годом позже оттепельном фильме – «Летят журавли» Михаила Калатозова. Это сопоставление позволяет увидеть скорее не прямое заимствование Калатозова у Гайдая, но складывающийся мелодраматический прием оттепельного кино: показать через этот радостный бег двух влюбленных молодость, радость, беззаботность накануне тяжелых испытаний и разлуки.

Еще одна черта, которая объединяет Гайдая и Невзорова в их художественных поисках с общим направлением развития оттепельного кинематографа, – многообразное отыгрывание темы пути, отраженной уже в самом названии фильма. Первые же кадры представляют нам героиню, едущую в поезде (с титрами «От Петербурга до Москвы – шестьсот верст»). В этот момент кажется, что фильм будет совсем не о сибирской ссылке: светло-оптимистичная симфоническая музыка, молодая блондинка в белой блузке с отложным воротничком на фоне проплывающих за окном пейзажей – только решетка окна указывает на то, что женщина на самом деле не свободна и совершает дальнейшее путешествие не по собственной воле. С поезда она пересаживается на повозку, затем – на телегу, затем – на сани, телега, застревая, едет по размытой дождями дороге, и вся эта дорожная экспозиция, с крупным планом лица путешествующей молодой женщины и изображением хлябей небесных, проливающих для того, чтобы затруднить ее движение, напоминает начало другого фильма 1956 года – «Весны на Заречной улице» Марлена Хуциева. Хронотоп дороги, как пишет тот же Евгений Марголит, был чрезвычайно популярен в оттепельном кино, представляя образ жизненного пути, «в итоге которого герой приходит к осознанию собственного места в мире-доме, мире-семье»<sup>16</sup>.

---

<sup>16</sup> Марголит Е. Указ. соч. С. 395.





Ил. 5 и 6. Закономный пейзаж в движении («Долгий путь» («Мосфильм», 1956, режиссеры Валентин Невзоров, Леонид Гайдай, сценаристы Борис Бродский, Михаил Ромм, композитор Юрий Бирюков, оператор Сергей Полуянов) и «Весна на Заречной улице» (Одесская киностудия, 1956, режиссеры Феликс Миронер, Марлен Хуциев, сценарист Феликс Миронер, композитор Борис Мокроусов, операторы Петр Тодоровский, Радомир Василевский). YouTube.com

В этом фильме Гайдай научился съемке «сцен без слов» – с игрой мимики, взглядов (см. сцену визита генерала Латкина в дом к Раисе Павловне и «влажные» взгляды, которые он на нее бросает), или сцен со словами – но с серьезной жестовой оснасткой: вспомним, например, сцену «сговора свадьбы» с участием двух отцов-чиновников, с постоянным похлопыванием друг друга по рукам, или как в кульминационной сцене покушения фантазмагорически страстно, захлебываясь, статский советник Латкин целует руки Раечки, в то время как та, откинув голову на спинку дивана, сотрясается в горестных рыданиях.

Пожалуй, главное, что дала Гайдаю работа над этим фильмом, – это возможность освоить разные грани образа «маленького человека», в том числе и тогда, когда из «маленького» он становится человеком действующим, отвечающим на вызовы мира, стремящимся поступать согласно долгу и совести. Изменение, внесенное Роммом и Бродским в литературную первооснову фильма – наделение главного героя субъектностью, разрыв социальных конвенций, который он осуществляет в финале для торжества закона и справедливости, – тоже возникло не без влияния общественно-политической обстановки оттепели. В одной из сцен фильма, где Дмитрий Осипович преподает урок Раисе Павловне и спрашивает заодно, прочитала ли та выданную им «секретную» книгу о тяжелой доле народа, между учителем и ученицей происходит характерный диалог, отсутствующий в оригинальном тексте. На слова Раисы Павловны – «Я хотела вас спросить. Вот тут написано: „Тысяча лет рабства“. А может этот раб разогнуться? Может к нему гордость прийти?», – довольный учитель отвечает: «Будет это, Раиса Павловна. Обязательно будет. При нас еще с вами. Только работать, работать надо».

Довольно быстро выясняется, что «раб», про которого спрашивает Раиса Павловна, – ее незадачливый жених Кругликов, который никак не может избавить ее от назойливого сватовства генерала Латкина. Учитель рассержен и раздражен тем, что интерес его ученицы имеет такой конкретный характер и в то же время так далеко уводит ее от политики. Но ретроспективно вопрос Раисы Павловны оказывается пророческим: мы вместе с другими посетителями почтовой станции наблюдаем, как «разгибается» Кругликов в своем конфликте с курьером Арабиным. И в этом маленьком человеческом бунте зритель должен был бы разглядеть намек на современную ситуацию, когда, как казалось, общество сможет окоротить зарвавшихся Арабиных и гуманизировать не только обращение с заключенными, но и всю сферу социальных отношений. Шурик со своими маленькими победами над пьяницами и хулиганами, ворами и спекулянтами, с естественно возникающей решительностью перевернуть навязанную ему роль

похитителя невесты – и стать ее спасителем, – начинает формироваться именно здесь, в эпизоде бунта Кругликова.

## 2

Биографический и киноведческий нарратив о двух следующих фильмах Гайдая обычно создается на основе признаний самого режиссера и его жены: снятый в 1958 году по сценарию Владимира Дыховичного и Мориса Слободского<sup>17</sup> фильм «Мертвое дело» вызвал активное неприятие у тогдашнего министра культуры Николая Михайлова, который требовал не только запретить фильм, но и отстранить Гайдая от работы и исключить из КПСС. Как вспоминает один из соавторов Слободского Яков Костюковский, фильм «был подвергнут жесточайшему разносу министра культуры Михайлова, сокращен вдвое, переименован в „Жених с того света“ и в абсолютно кастрированном виде выпущен на экраны».

Спас ситуацию Иван Пырьев, который, вместе с другими ведущими деятелями «Мосфильма», прежде всего с Михаилом Роммом, добился возможности выпустить фильм в перемонтированном виде, а потом уговорил Гайдая – для того, чтобы «очистить» его репутацию, – снять историко-революционное кино и нашел для этого сценарий Александра Галича. Цензурированную версию «Мертвого дела», названную «Жених с того света», Гайдай никогда не принимал и не считал своей, а фильма «Трижды воскресший» по-настоящему стеснялся и старался о нем не вспоминать. Биографы Александра Галича тоже считают фильм «Трижды воскресший» проходным, уделяя ему всего несколько слов и повторяя версию самого режиссера о «вынужденности»<sup>18</sup>.

Для историков оттепельной культуры было бы крайне важно разобраться в истории съемок и выпуска этих двух фильмов. Во-первых, для того чтобы понять, что произошло между Гайдаем, Михайловым и Пырьевым. Во-вторых, для того чтобы восстановить замысел первой комедии Гайдая, совсем не похожей на его зрелые комедии. В-третьих, чтобы посмотреть, как эволюционировал Гайдай-режиссер в своем третьем фильме, потому что «вынужденный» – не обязательно значит «провальный» и «тупиковый».

«Мертвое дело» – новелла о том, как начальник-бюрократ Петухов в одном из бессмысленных провинциальных советских учреждений был объявлен мертвым: вор-карманник похитил его бумажник с деньгами и документами, тут же попал под машину и был опознан как Петухов. Вернувшись в родное учреждение из поездки «по любовным делам», Петухов узнает, что его объявили мертвым, но не может ни приступить к работе, ни спокойно жить в своей квартире, ни жениться, поскольку не может доказать, что он жив. Комедия завершается явлением *deus ex machina*: в учреждение, где бьется над доказательством своего существования Петухов, приходит милиционер и объявляет, что процедура опознания трупа была произведена с ошибкой, и все произведенные в связи с этим ложным опознанием документы должны считаться недействительными. Что же до самой этой абсурдной истории, она, по словам милиционера, милиции «неподведомственна», и значит, зрители должны «разбираться» с героями сами.

Основываясь на многочисленных интервью вдовы Гайдая Нины Гребешковой, Евгений Новицкий утверждает, что фильм первоначально был «на ура» принят директором «Мосфильма» Пырьевым и руководителем мастерской, в которой работал Гайдай, – Михаилом Роммом, и только на этапе утверждения его в министерстве культуры возникли неподвиженные

---

<sup>17</sup> Сценарий был основан на пьесе тех же авторов «Воскресение в понедельник», написанной в 1954 году – видимо, на излете санкционированной в 1952 году волны жесткой сатиры на бюрократов (подробнее см. далее).

<sup>18</sup> См.: Аронов М. Александр Галич: Полная биография. 2-е изд., испр. и доп. М.: Новое литературное обозрение, 2012. С. 125.

проблемы. Реконструкция творческой истории фильма, предпринятая в статье Галины Орловой, опубликованной в этом сборнике, несколько корректирует эту легенду: и литературный, и режиссерский сценарий фильма несколько раз дорабатывались по рекомендации худсовета студии<sup>19</sup>.

Чтобы спасти карьеру Гайдая, Пырьев, по словам Новицкого, сперва созвал на «Мосфильме» конференцию для журналистов, чтобы те вынесли вердикт – в СССР нужна «эксцентрическая комедия». Затем он представил недавний фильм Гайдая как единственный пока образец такого рода и заставил режиссера этот фильм сократить, вырезав оттуда все, что могло бы вызвать раздражение высокого начальника. Галина Орлова скорректировала и эту цепочку событий: конференция была созвана весной 1958 года, уже после того, как Гайдай отредактировал и сократил фильм. Однако она действительно была проведена, и ее резолюция способствовала тому, что фильм все-таки вышел на экраны, хотя и в мизерном количестве прокатных копий.

Новицкий утверждает также, что уже в следующем, 1958 году Пырьев заставил Гайдая приняться за новую картину – теперь уже не в сатирическом, а в историко-революционном жанре.

Судя по «звездному» составу актеров, задействованных в комедии, – Фаина Раневская, Рина Зеленая, Георгий Вицин, Ростислав Плятт, Евгений Моргунов, Вера Алтайская, – и Пырьев, и Ромм делали на нее высокие ставки. Кроме того, на главную роль бюрократа Петухова Пырьев первоначально прочил Игоря Ильинского, но тот отказался от предложения из-за нехватки времени. Выбор кандидатуры Ильинского позволяет реконструировать логику Пырьева. Директор «Мосфильма» считал, что новый фильм Гайдая станет успешным продолжением «Карнавальная ночь» – одного из самых популярных фильмов 1956 года, тоже посвященного осмеянию бюрократа, навязывающего обществу свое видение мира, – и даже превзойдет комедию Рязанова по художественному мастерству и новаторству. В «Карнавальная ночь» роль директора дома культуры Огурцова как раз и сыграл Ильинский. Эта часть кастинга картины была осознанным цитированием комедии Александрова «Волга-Волга», где Ильинский в 1938 году выступил в роли бюрократа Бывалова. Сравнение образов Бывалова и Огурцова было довольно распространенным ходом в статьях оттепельных кинокритиков, которые писали о творческом пути Игоря Ильинского<sup>20</sup>.

Почему Пырьев и Ромм в 1956–1957 году так активно промоутировали комедии, осмеивающие бюрократов? Ответ на этот вопрос можно найти в недавно опубликованной работе Евгения Добренко и Натальи Джонссон-Скрадоль «Госсмех». Авторы показывают, что в конце 1952 года Сталин инициировал очередную пропагандистскую кампанию – в центральных газетах и журналах стали писать о «беззубости» советской сатиры, которая не поражает своим жалом главную социальную язву – партийно-государственную бюрократию. Эта волна критики была, как утверждают Добренко и Джонссон-Скрадоль, подготовкой к новой «чистке» элит, которую Сталин предполагал провести спустя несколько месяцев, но, к счастью, не успел. Откликаясь на запросы критиков, за работу взялись драматурги и сценаристы: «1953 год стал

---

<sup>19</sup> См. статью Галины Орловой «Мертвое дело фильма: бюрократический дебют Леонида Гайдая». Выводы статьи основываются на тщательном анализе сохранившихся вариантов режиссерского сценария, созданных Гайдаем на основе литературного сценария Дыховичного и Слободского, стенограмм обсуждений режиссерского сценария, первой и второй, сокращенной, версии фильма. См.: РГАЛИ. Ф. 2282. Оп. 2. Ед. хр. 61, 62, 75; Ф. 2329. Оп. 12. Ед. хр. 1698; РГАЛИ. Ф. 2453. Оп. 3. Ед. хр. 414–424. В борьбу вокруг выхода фильма оказались вовлечены несколько институциональных акторов: кроме «Мосфильма», это было Главное управление кинематографии Министерства культуры, Союз кинематографистов, редакции газет и журналов и др.

<sup>20</sup> См., например: «Бывалов ярче, злее, монолитнее, но Огурцов сложнее, тоньше. За долгие годы, прошедшие со времени „Волги-Волги“, бюрократы многому научились. Они не действуют так прямо, грубо, как деятель из Мелководска...» (Юренин Р. Игорь Ильинский // Комики мирового экрана / Сост. В. Головской. М.: Искусство, 1966. С. 125).

настоящим пиком советской сатиры», но «уже к концу 1954 года этот сатирический всплеск сошел на нет»<sup>21</sup>.

«Сошел на нет» в литературе, но не в кино. Более того, в новой политической ситуации критика бюрократизма оказалась переосмыслена как плодотворный источник обновления советского общества и советской литературы. За комедией М. Калатозова по сценарию А. Галича «Верные друзья» (1954) последовали «Карнавальная ночь» (1956) и водевиль Андрея Тутышкина «Безумный день» (1956), снятый по пьесе Валентина Катаева, но и на них, по видимому, кинематографисты решили не останавливаться: в конце 1956 года был одобрен сценарий, а в начале 1957-го запущена в производство гайдаевская комедия «Мертвое дело».

Как раз в это время партийное руководство решается уже публично одернуть слишком увлекшихся драматургов и режиссеров. В журнале «Коммунист» выходит установочная статья, в которой современные сатирические опыты рассматриваются как «неправильное толкование призыва партии». А в 1958 году журналу «Октябрь» приходится даже устраивать отдельную дискуссию о месте и роли сатиры в советском обществе.

Однако сталинская (по генезису и эстетике) сатира была устроена таким образом, что не предполагала обнажения системных недостатков: критиковать можно было «индивидов, но не систему, не бюрократию, но бюрократов» или, в качестве альтернативы, представлять деперсонализированные карикатуры<sup>22</sup>. К этому второму, фарсовому, типу сатиры и принадлежала, по мнению этих авторов, пьеса Дыховичного и Слободского. В пьесе такого типа бюрократ занимает незначительную должность, а бюрократическая реальность, которую он производит на свет, характеризуется не иначе, как «кафкианская»<sup>23</sup>. Тем не менее такая комедия выводит на сцену изображение отдельных, мелких недостатков, а не всей бюрократической системы в целом. Этому способствует прежде всего рамочная конструкция пьесы: она открывается и закрывается монологом милиционера, который выступает здесь в роли рассказчика-фельетониста и непосредственно обращается к зрительному залу.

Судя по сохранившейся перемонтированной версии, кольцевая композиция в окончательной редакции фильма Гайдая была устроена иначе<sup>24</sup>: он начинался с монолога экскурсовода, который подвозил гостей-туристов к зданию, где прежде располагалась контора КУКУ – кустарного управления курортных учреждений, а ныне – гостиница «Чайка». Уже через несколько секунд мы понимаем, что этот экскурсовод и начальник КУКУ Петухов – одно и то же лицо, и монолог бывшего начальника продолжается в финале самым простым и незамысловатым образом: «Еще недавно здесь располагалось учреждение, которому пришел...» (далее на экране возникают титры со словом «конец»).

В отличие от придуманного Слободским и Дыховичным для пьесы монолога милиционера<sup>25</sup>, обрамляющий комедию монолог Петухова – отнюдь не резонерский. Это речь глубоко удрученного и потрясенного человека, который, вспоминая о произошедшем, облакачивается о приступочку при входе в здание гостиницы, в тоске прижимает кулак ко лбу, закрывает глаза и замолкает, а дальше следует закадровый голос не представленного на экране «объек-

<sup>21</sup> Добренко Е., Джонссон-Скрадоль Н. Госсмех. М.: Новое литературное обозрение, 2022. С. 365, 368.

<sup>22</sup> Там же. С. 407, 408. Сравнение с Кафкой приберег для фильма Гайдая и Евг. Новицкий.

<sup>23</sup> Добренко Е., Джонссон-Скрадоль Н. Госсмех. С. 414.

<sup>24</sup> Литературный сценарий начинался с изображения будней КУКУ. Первый режиссерский сценарий – с картины города, по которому идет молодая женщина в одежде, какую носят будущие матери. Третий режиссерский сценарий – с анимации титров (в будущем – фирменный прием Гайдая). Благодаря Галину Орлову за сообщение этих подробностей.

<sup>25</sup> В литературном сценарии Слободского и Дыховичного, в отличие от пьесы, этого монолога нет. Вставная новелла с Петуховым-экскурсоводом была придумана уже после того, как картину не приняло Министерство культуры. Этот факт, на первый взгляд, противоречит моей гипотезе о глубинной связи начальной и финальной сцен фильма с концепцией «высокой» комедии о бюрократе, который сам стал жертвой бюрократизма. Однако можно предположить, что образ потрясенного и теряющего дар речи экскурсовода Петухова мог быть создан именно для того, чтобы компенсировать исключенные эпизоды, которые в совокупности и должны были создавать образ такой «высокой» абсурдистской комедии.

тивистского» повествователя: «И вот так каждый раз. Как только наш экскурсовод доходит до этого места, нахлынувшие воспоминания не дают ему продолжать. Ну что ж, придется нам самим рассказать его печальную, забавную и поучительную историю. Историю, которую можно назвать...» (далее следуют кадры с титрами «Жених с того света»).

В перемонтированной версии фильма все события, произошедшие с Петуховым, как кажется, не должны были бы приводить к такому психологическому эффекту: экспозиция фильма плохо стыкуется с его основной частью. Можно предположить, что цензурированными оказались как раз те фрагменты фильма, которые должны были бы нам объяснить глубокое моральное потрясение Петухова, фактически – неспособность говорить о пережитой травме, и его переквалификацию в экскурсовода.

Косвенным образом эту версию подтверждают воспоминания режиссера Саввы Кулиша:

Первый просмотр на студии был в 1957 году. Тогда картина произвела на меня, да и на всех, кто ее видел, просто убийственное впечатление. Это была очень смешная, очень жесткая и отчаянно смелая картина, совершенно не характерная для тогдашнего кино. На экране ощущался ужас человека, который не может никому доказать, что он жив. Его собственное существование в расчет не принимается. Это была по-настоящему абсурдистская картина<sup>26</sup>.

Если впечатление, которое описывает Кулиш, действительно соответствует замыслу первой версии фильма, это означает, что Гайдай снимал уже не сатирическую комедию про мелкого бюрократа, а комедию высокую, где коллизии, в которые вовлечен главный герой, масштаб и сила его переживаний вызывают у зрителя не столько усмешку, сколько сочувствие. Такая сила потрясения и переживаний должны были вывести весь сюжет за рамки освещения «отдельных недостатков» и перевести его в разряд системной критики, которой, как полагают Добренко и Джонссон-Скрадолль, сталинская комедия должна была всеми силами сторониться. Более того, переживание небытия при жизни, полного отторжения человека государственной машиной – это фактически экзистенциалистская проблематика, которая в комедиях Гайдая больше никогда не встречалась, а в советском кино разрабатывалась редко и даже в этих редких случаях – в трагическом модусе, а не в гротескно-абсурдистской комедии.

По наблюдениям Галины Орловой, расширение текста пьесы произошло уже на этапе создания литературного сценария: «Написанный в расчете на полнометражный фильм, он был богат деталями, дополняющими комическую картину мира, населенного бюрократами-начальниками». По мнению исследовательницы, главной чертой кинематографической манеры Гайдая здесь стало насыщение сатирического сюжета мелкими деталями быта, поведения, речевых привычек, напоминающее по методу этнографические описания работы бюрократической системы. Можно предположить, что из этих деталей, тщательно связанных между собой, во многом и рождалась претензия комедии на социальное обобщение.

Претензии на обобщение видны даже по сохранившимся в перемонтированной версии первым кадрам: не довольствуясь существованием одного лишь КУКУ, Гайдай наглядно мультиплицирует количество бессмысленных и ненужных бюрократических учреждений, расположенных в том же здании. В этой претензии на обобщение, по-видимому, и состояла одна из причин сильного отторжения этой комедии со стороны министра культуры Николая Михайлова.

Чтобы лучше понять историю почти осуществившегося запрета фильма и опалы Гайдая, нужно помнить о том, какую карьеру сделал Николай Михайлов и каких взглядов при-

---

<sup>26</sup> Кулиш С. Невеселое дело – комедия. В составе подборки: От смешного до великого. Воспоминания о Леониде Гайдае // Сост. Е. Цымбала // Искусство кино. 2003. № 10. <https://old.kinoart.ru/archive/2003/10/n10-article20>.

держивался<sup>27</sup>. Выходец из семьи сапожника-кустаря, поначалу он работал на заводе «Серп и молот», но быстро выдвинулся как автор газетных статей и очерков о передовиках труда. Журналистские публикации в многотиражке завода продолжились отдельными брошюрами об успехах индустриализации, переходом на постоянную работу в газету «Правда», а затем назначением ответственным редактором «Комсомольской правды». Следующим взлетом своей карьеры Михайлов был обязан Большому террору: после ареста и казни первого секретаря ЦК ВЛКСМ Александра Косарева Михайлов занял эту должность и сохранял ее в течение следующих тринадцати лет. Он успел активно поучаствовать в кампаниях по борьбе с «космополитизмом» и «низкопоклонством перед Западом», лично поспособствовал изгнанию из литературной профессии Анны Ахматовой и Михаила Зощенко, не чурался и почти открытых антисемитских выпадов.

По-видимому, все это время Михайлов принадлежал к клиентеле Георгия Маленкова, однако с конца 1952 года его персоной заинтересовался лично Сталин. Как известно, на XIX съезде партии генсек ввел в состав Президиума ЦК КПСС и в сам ЦК множество новых людей – этот шаг предвещал будущие «чистки». Михайлов оказался в результате этого нового поворота кадровой политики не только в составе Президиума – он ненадолго возглавил отдел агитации и пропаганды ЦК и должен был, скорее всего, пойти еще дальше после новых партийных чисток. Однако со смертью Сталина карьера Михайлова получила нисходящий импульс: сперва он стал первым секретарем Московского обкома КПСС и, по-видимому, не лучшим образом проявил себя на этой работе, затем был переведен на должность посла СССР в Польской Народной Республике – и тут тоже сильно не преуспел.

Назначение Михайлова в 1955 году на пост министра культуры обычно связывают с тем, что он, находясь в должности первого секретаря Московского обкома, стал обладателем дачи, расположенной поблизости от дачи Никиты Хрущева, сблизился с ним и нашел общий язык. Следующие пять лет стали тяжелым испытанием для советских писателей, театральных деятелей, издательских работников. Но особенно досталось кинематографистам: Михайлов почему-то полагал, что его вмешательство особенно необходимо именно в этой сфере. Почти сразу после своего вступления в должность он направляет в ЦК записку «О серьезных недостатках в советском киноискусстве». Эти недостатки Михайлов обнаружил в нежелании кинематографистов поднимать «темы борьбы коммунистической партии и советского народа за подъем тяжелой индустрии, за дальнейшее развитие сельского хозяйства», специально упомянув в качестве «проштрафившихся» Сергея Герасимова, Ивана Пырьева, Михаила Ромма, Григория Козинцева, Абрама Роома<sup>28</sup>. Но особенно тяжелые обвинения Михайлов адресовал новому директору «Мосфильма» Пырьеву, назвав его доклад на коллегии министерства «образцом разнузданности и невыдержанности». Михайлов также обвинил Пырьева в создании ни много ни мало «группового сговора», в котором участвовали Михаил Ромм, Григорий Рошаль и Лео Арнштам – таким образом, создателя, как считалось, образцово «русских» фильмов Михайлов решил сделать главой еврейского заговора<sup>29</sup>.

Из сохранившихся документов явствует, что между Михайловым и Пырьевым существовала не просто неприязнь, но открытый конфликт, который, впрочем, Пырьев пытался периодически тушить, преподнося Михайлову те или иные символические «подарки». В 1957 году Пырьев ушел с поста директора «Мосфильма», однако продолжал сохранять лидирующие позиции в советском кинематографическом сообществе. В начале 1958 года должна была состояться Всесоюзная творческая конференция кинематографистов, которая положила бы

---

<sup>27</sup> В дальнейшем биография Михайлова излагается по материалам статьи: *Шилов Д. Н.* Михайлов – министр культуры СССР эпохи «оттепели» (Биографический очерк) // Вестник ЧГАКИ. 2021. № 1 (65). С. 72–85.

<sup>28</sup> Аппарат ЦК КПСС и культура. 1953–1957: Документы. М.: РОССПЭН, 2001. С. 413.

<sup>29</sup> Там же. С. 414.

начало новому общественному объединению – Союзу кинематографистов СССР. Установочный доклад для этой конференции коллективно готовили несколько ведущих советских кинорежиссеров, а произносить его с трибуны должен был Пырьев. Однако, как вспоминал Р. Юрнев,

вскоре [после начала подготовки доклада] Пырьев смущенно заявил, что основной доклад надо поручить министру культуры товарищу Михайлову. Так посоветовали... Над докладом уже трудятся редакторы министерства... И все ценное, что мы уже успели написать, нужно отдать Михайлову!<sup>30</sup>

Полезно было бы хронологически соотнести эти воспоминания с графиком производства гайдаевской комедии «Мертвое дело» / «Жених с того света». Гайдай завершает первую версию режиссерского сценария фильма 31 января 1957 года, 27 февраля эту версию обсуждает Худсовет «Мосфильма» и по результатам обсуждения Гайдай к 5 апреля производит вторую версию, а затем выезжает в Ессентуки на съемки. После того как фильм был снят и смонтирован, 15 ноября 1957 года он был принят Худсоветом (об этом просмотре, вероятно, и вспоминает Савва Кулиш). После этого картина, уже вызвавшая нарекания в момент утверждения литературного сценария, была показана Михайлову, и тот попытался фактически заблокировать возможность выпуска фильма в его первоначальном виде.

Новое заседание Худсовета, обсуждавшее первую перемонтированную версию, прошло 26 февраля 1958 года (см. об этом подробнее в статье Орловой), а следующее – 5 мая 1958 года. Таким образом, основные события, связанные с запретом и последующей переделкой фильма, развернулись между декабрем 1957-го и маем 1958 года. Всесоюзная творческая конференция кинематографистов с «подаренным» Пырьевым Михайлову установочным докладом как раз приходилась на этот период.

Можно предположить, что нападки Михайлова на фильм Гайдая были частью его затяжного конфликта с Пырьевым – и Пырьев, явно покровительствовавший Гайдаю, отлично это понимал и стремился нейтрализовать решение Михайлова, в том числе и с помощью самого Михайлова. Первая версия сатирической кинокомедии – своей претензией на обобщение, указанием на античеловечность бюрократии и бюрократических процедур – должна была вызвать неприятие и негодование Михайлова<sup>31</sup>, и для того, чтобы все-таки пробить ее выход на большой экран (хотя и в ничтожном количестве копий) пришлось радикально ее перемонтировать, так что былой замысел «высокой комедии» о начальнике, на личном опыте пережившем уничтожающее действие бюрократических практик, практически перестал считываться. Но перемонтаж был только первой частью пырьевского плана «нейтрализации». Второй частью стал новый сценарий, который – возможно, не без участия Пырьева – был передан в руки Гайдая.

### 3

Сценарий Галича был создан на основе его же театральной пьесы, первоначально носившей название «Пароход зовут „Орленок“». Она была заказана для постановки к 40-летию ВЛКСМ, который должен был отмечаться в октябре 1958 года.

В пьесе рассказывалось о маленьком пароходе, который в 1919 году был реквизирован у купца и стал боевым кораблем «красных» отрядов маленького города Сергиева Посада. Затем,

---

<sup>30</sup> Юрнев Р. Н. В оправдание этой жизни. М.: Материк, 2007. С. 491.

<sup>31</sup> Как показывает Галина Орлова, она не вызвала восторга и у других сотрудников главка. Ср. в связи с этим: «В так называемой реалистической сатире... нормализующая имитационная критика находилась под полным контролем, но переходя в иное измерение (фарс, буффонада, абсурд), она не могла избежать более ассоциативных и, соответственно, менее контролируемых „обобщений“. Удержание контроля становилось важнейшей задачей сатирического производства» (Добрейко Е., Джонсон-Скрадоль Н. Указ. соч. С. 407).

в 1942–1943 годах, он использовался для эвакуации детей и раненых из Сталинграда. Наконец, получив в этом последнем походе сильную пробоину, «Орленок» был поставлен на прикол у берегов Сергиева Посада и должен был использоваться как плодоовощной склад. В городе случайно появляется команда комсомольцев-строителей, спешащих с подарками на открытие Комсомольской ГЭС. Они опоздали на свой пароход, заблудились – и теперь на праздник не получится привезти ни подарки, ни актеров, которые готовили для этого случая любительский спектакль «Ревизор». Негласный лидер этой команды, преподавательница химии в педвузе и одновременно комсомольская активистка Светлана Сергеевна (Алла Ларионова), случайно обнаруживает у реки «Орленка» и узнает, что пароход не стоит без дела: школьники Сергиева Посада превратили его в музей боевых подвигов комсомольцев Сергиева Посада и показали в своей экспозиции историю походов времен Гражданской и Великой Отечественной войны. Под предводительством своего капитана (Георгий Куликов), который, собственно, и затеял всю эту мемориальную работу, каждую ночь на борту «Орленка» они совершают воображаемые путешествия вокруг света, представляя, что огибают мыс Доброй Надежды или другие точки земного шара<sup>32</sup>.

Фигура капитана выписана особенно рельефно: это скромный и непреставительный на вид человек по имени Аркадий Шмелев, уроженец Сергиева Посада, чья мать теперь занимает пост первого секретаря горкома партии, а отец погиб в 1930 году от пули кулаков, но в Гражданскую был одним из матросов «Орленка». Аркадий сперва представляется «бухгалтером-счетоводом», но ближе к финалу выясняется, что он скромничает – на самом деле он знаменитый детский хирург, который даже в отпуске консультирует сложных пациентов в местной больнице. Светлана Сергеевна решает, что «Орленок» может в третий раз отправиться в плавание и доставить подарки и актеров к месту открытия Комсомольской ГЭС. Ей удается уговорить «отцов города», которые когда-то, во время Гражданской, сами плавали на «Орленке», – первого секретаря горкома, начальника строительства, главного бухгалтера, директора музыкальной школы, – срочно собраться на субботник, отреставрировать корабль и пустить его в плавание. В последней сцене фильма «Орленок» отшвартовывается от берегов Сергиева Посада и начинает свой третий легендарный поход.

Первоначально галичевский сценарий кинофильма, который теперь носил название «Трижды воскресший», должен был попасть совсем в другие руки: «Этот фильм будет первой самостоятельной работой двух молодых режиссеров – В. Дормана и Г. Оганесяна, которые сейчас заняты в качестве вторых режиссеров в съемках третьей серии фильма „Тихий Дон“», – радостно отчитывался в январе 1958 года начальник сценарного отдела киностудии имени Горького С. Бабин<sup>33</sup>.

Однако осенью 1958 года это решение было пересмотрено, и сценарий передали Гайдаю. Он как раз в это время выпустил порезанного «Жениха с того света»<sup>34</sup>. Съемки начались летом 1959-го, и к концу года фильм был закончен.

Если помнить о том, что в конце 1958 года праздновался 40-летний юбилей комсомола, а Николай Михайлов в течение тринадцати лет был первым секретарем ЦК ВЛКСМ, совершенно неудивительным оказывается желание Пырьева сподвигнуть Гайдая снять фильм про пароход «Орленок»: это было не просто историко-революционное, но прежде всего «комсомольское» кино. Не случайно на мачте «Орленка» развивался флаг с эмблемой и аббревиатурой ВЛКСМ. Но были там и еще более адресные послания Николаю Михайлову: «отцы города» в Сергие-

---

<sup>32</sup> О реальной практике, стоящей за этой странной идеей, см. в статье: Орлова Г. «Заочное путешествие»: управление географическим воображением в сталинскую эпоху // Новое литературное обозрение. 2009. № 100.

<sup>33</sup> Советская культура. 1959. 9 января. С. 2. Вениамин Дорман впоследствии снимал советские боевики, в том числе – советские шпионские фильмы «Ошибка резидента» и «Судьба резидента». Рано умерший Генрих Оганесян тоже успел снять несколько заметных фильмов, в том числе – «Приключения Кроша».

<sup>34</sup> Новицкий Е. Цит. соч. С. 99.



вом Посаде – представители поколения 1900-х годов рождения, в юношеском возрасте принявшие участие в Гражданской войне, то есть практически ровесники Михайлова (он начал свою карьеру рабочего сразу по окончании Гражданской, в 1922 году). Само действие фильма показывает, что это люди, не утратившие идеалов молодости, способные проникнуться идеями и проектами молодых, а главное – собственными усилиями создавать связь между революционной и современной эпохами.

В последних кадрах фильма, изображающих, как «Орленок» бодро плывет вперед по направлению к Комсомольской ГЭС, мы слышим за кадром голос первого секретаря горкома партии и матери Аркадия, Анны Михайловны Шмелевой (Наталья Медведева): «Все продолжается. История продолжается... Продолжается молодость. Собственно, она никогда и не кончается. Она живет в людях до самого их последнего часа. Только не надо забывать про нее». Этих слов нет в опубликованной версии галичевского сценария. Более того, сценарий вообще завершается иначе: в нем в финале показана и дорога до Комсомольской ГЭС, и прибытие туда «Орленка»<sup>35</sup>. Независимо от того, кто придумал такую завершающую сцену фильма – Галич или Гайдай, она должна была показать не только полную идеологическую лояльность съемочной группы, но и ее желание вызвать как можно более позитивную реакцию у министра Михайлова: и здесь на кону стояла не только репутация Гайдая, но и благополучие всего «Мосфильма». По-видимому, Гайдаю удалось умиловить тирана, которому оставалось еще год царствовать в министерском кресле.

Но можно ли на основании этого делать вывод о том, что работа над «Трижды воскресшим» никак не повлияла на формирование режиссерского стиля зрелого Гайдая? Евгений Новицкий отвечает на этот вопрос положительно<sup>36</sup>, но при этом сам же замечает, что доктор-капитан Аркадий Шмелев является несомненным предшественником Шурика: «... очки, интеллигентность, доверчивость, чудаковатость – все при нем»<sup>37</sup>. Кроме этой очевидной генеалогической линии, можно заметить, как Гайдай здесь оттачивает работу над динамикой комического действия. Вспомним надоедливый звук какого-то прибора при первом разговоре начальника строительства со Светланой Сергеевной – начальник от него слегка раздражается, Светлана Сергеевна и ее помощница Любаша (Надежда Румянцева) смеются, а находящаяся в той же палатке собака демонстрирует грозный оскал.

Собака оказывается потом верной спутницей и других комических сцен: она будет сопровождать незадачливого строителя-мотоциклиста, который возьмется помогать Любаше тащить на пристань вещи, выйдет на первый план при разговоре Любаша и Аркадия Шмелева, когда Любаша будет изо всех сил нахваливать капитана «Орленка», не зная, что это и есть Аркадий. Более того, при внимательном сравнении оказывается, что в «Трижды воскресшем» снималась, скорее всего, та же самая собака, которая сыграет буквально через год главную роль в фильме «Пес Барбос и необычный кросс», более того – что злобный оскал, который она демонстрирует при звуке динамо-машины, поразительно похож на заглавный кадр «Пса Барбоса», пародирующий заставку «Metro-Goldwyn-Mayer». Любовь же к странным звукам в фильмах Гайдай сохранит на много лет. В дальнейшем он сможет культивировать своеобразный «аудиальный сюрреализм» с помощью постоянного композитора своих фильмов Александра Зацепина.

Тщательно проработаны были съемки тревоги, которую поднимает девочка Наташа среди членов команды корабля, узнав, что Светлана Сергеевна пошла в горсовет и говорила там об «Орленке». Наташа считает, что их замысел раскрыт, пароходик будет реквизирован, а встречи там – запрещены. Новость о тревоге разносится из дома в дом, каждый из детей бросает на полпути повседневные дела, дети гурьбой бегут на пристань, столь же стремительно уничто-

---

<sup>35</sup> Галич А. Трижды воскресший // Искусство кино. 1958. № 8. С. 11–56.

<sup>36</sup> Новицкий Е. Цит. соч. С. 106.

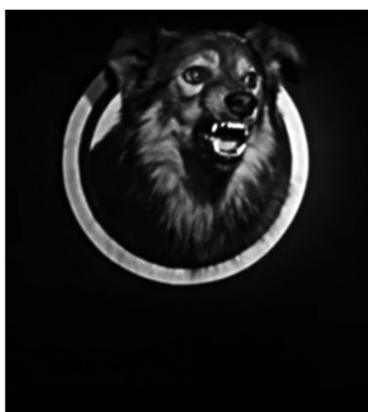
<sup>37</sup> Там же. С. 104.

жают на корабле все признаки своего присутствия и, наконец, один из мальчишек ныряет под мостки, ведущие на корабль, и собирается подпилить их пилой.

Эти сцены продолжают не менее комическим эпизодом визита начальника овощебазы (Владимир Лебедев) в компании с милиционером для реквизиции и переоборудования «Орленка» под склад: под залихватскую музыку перед нами разворачивается танец-осмотр, а начальник овощебазы, человек карикатурно маленького роста, помахивает при этом, как дирижерской палочкой, хворостинкой. Еще через несколько минут на экране происходит комический диалог между начальником строительства и главным бухгалтером. Начальник тщательно выводит кисточкой на борту корабля его название, а бухгалтер умоляет его дать покрасить хотя бы одну букву. Ценой такого разрешения становится авизовка, которую бухгалтер еще за несколько часов до того отказывался подписывать из-за выходного дня, а теперь готов незамедлительно подписать, чтобы поучаствовать в общем деле. В результате его отправляют чистить якорную цепь.



Ил. 7 и 8. Грозный оскал и сцена с собакой. Кадры из фильма «Трижды воскресший» («Мосфильм», 1960, режиссер Леонид Гайдай, сценарист Александр Галич, композитор Никита Богословский, оператор Эмиль Гулидов). YouTube.com



Ил. 9 и 10. Заставка под Metro Goldwyn-Mayer и «собака – не управдом». Кадры из фильмов «Пес Барбос и необычный кросс» («Мосфильм», 1961, режиссер и сценарист Леонид Гайдай, композитор Никита Богословский, оператор Константин Бровин) и «Бриллиантовая рука» («Мосфильм», 1968, режиссер Леонид Гайдай, сценаристы Леонид Гайдай, Яков Костюковский, Морис Слободской, композитор Александр Зацепин, оператор Игорь Черных). YouTube.com

В фильме довольно много ювелирных режиссерских находок, не имеющих прямого отношения к реализации сюжета, но очень оживляющих действие. Так, после того как приехавшие в Сергиев Посад Светлана Сергеевна и Любаша отправляются ночевать в палатке, мы видим через палаточную ткань «театр теней» в Любашинем исполнении – Гайдаю нужно показать, что молодая эмоциональная героиня разговаривает с кем-то, активно жестикулируя, но слова, которые доносятся до зрителя в это время, представляют собой двукратно повторенную фразу «Зачем же близко, если можно далеко, зачем же далеко, если можно близко...», которая точно не могла быть частью какого-то содержательного разговора и скорее напоминает прием, который кинематографисты называют «гургур» – коллективное повторение бессмысленного слова или фразы для того, чтобы создать впечатление оживленного разговора. Гайдай снова обратится к гротескной работе с тенью в сцене, где Светлана Сергеевна придет искать Аркадия в больницу и увидит, как за стеной тот проводит сложную хирургическую операцию – вытаскивает гвоздь, который проглотил один из местных мальчишек.

Таким образом, историко-революционный, комсомольский фильм стал лабораторией для создания новых комических приемов, своеобразной школой гротеска, уроки которой пригодятся потом Гайдаю, а некоторые находки (как, например, понятливая собака) почти без изменений перекачуют в следующие фильмы.

#### 4

Анализ трех ранних фильмов Леонида Гайдая позволяет нам увидеть, что эти ранние опыты оказали серьезное влияние на формирование его комедийной режиссуры, а главное – на способы изображения человека и его поступков. Можно сказать больше: это влияние было во многом обусловлено общим социокультурным контекстом первых лет оттепели и теми поисками, которые параллельно вели в этот момент многие молодые режиссеры, недавно пришедшие в профессию.

«Долгий путь» помог Гайдаю связать размышления о «простом», «маленьком» человеке с классической литературной традицией, которая оказалась в результате во многом пересмотрена: «маленький человек» здесь все-таки может сдвинуть с мертвой точки колесо истории.

«Жених с того света» – социально-сатирическая комедия, во многом построенная на острых, абсурдных сюжетных перипетиях и выразительной речи персонажей: именно они, а не гэги, являются тут источниками комического. По-видимому, из неудачи этого фильма Гайдай извлек важный урок: социальная сатира будет так или иначе присутствовать во всех его фильмах, но никогда больше не будет так сильно доминировать. В начале 1960-х годов Гайдай совершает решительный дрейф – к немому кино и традициям 1920-х, разрывая таким образом, как полагает Александр Прохоров, со стилистикой сталинского кино<sup>38</sup>. Однако в следующие фильмы Гайдай с удовольствием возьмет сам принцип критики советского новояза как мертвого и абсурдного языка.

«Трижды воскресший» открывает перспективу работы с героем-идеалистом, который на поверку оказывается способным справиться с довольно сложными жизненными задачами и даже стать всеобщим авторитетом и любимцем. В этом фильме происходит поразительное переосмысление идеи обновления, которое предполагалось самой жанровой моделью историко-революционного кино: если в классических лентах такого рода обновление возникало благодаря исключительно целительной силе воспоминаний о прошлом и ревитализации героики, то в совместной работе Гайдая и Галича это начало соединяется с игровым гротеском, рождающим чистый, катарсический смех. Гомеопатически распыленный по ткани фильма, в

---

<sup>38</sup> Prokhorov A. Cinema of Attractions versus Narrative Cinema: Leonid Gaidai's Comedies and El'dar Riazanov's Satires of the 1960s // Slavica Review. Autumn, 2003. Vol. 62. No 3. P. 455–472.

следующих работах Гайдая такой тип смеха намеренно сконцентрирован, даже утрирован, в то время как пафос оказывается резко снижен и даже иногда пародируется.

Во всех трех ранних фильмах Гайдая центральную роль играет мотив смерти и воскресения. Этот мотив, как и другой, ассоциативно связанный с ним мотив возвращения исчезнувшего и, казалось бы, безнадежно забытого, был очень важен для культуры оттепели. Один из любимых поэтов молодежи 1950-х, Леонид Мартынов, написал в 1955 году стихотворение о том, что считавшийся пропавшим шедевр, например статуя, может вдруг найтись при археологических раскопках; тут значимо словосочетание «второе рождение»:

*Не бойся!  
Готовое  
К часу второго рождения  
Глядит это новое  
Детище древнего гения  
Глазами невинными,  
Будто творенье новатора,  
Когда над руинами  
Двигается ковш экскаватора*<sup>39</sup>.

Идея смерти и воскресения людей и культурных явлений проецировалась на переход от сталинистского прошлого к постсталинскому настоящему: люди, погубленные или раздавленные государственной машиной, теперь обретают право снова вернуться к жизни, а давно забытая или обесцененная непосредственность чувств снова оказывается важнейшим «ферментом» развития общества. В воспроизведении этого мотива ранний Гайдай – плоть от плоти художественных поисков оттепельной культуры, но в последующих его фильмах и типажи «маленького человека», и эстетика гротеска оказываются контекстуализированы в рамках сюжетов совершенно другого типа.

Катарсический смех поздних комедий Гайдая во многом противопоставлен принципам историко-революционного кино и не имеет ничего общего с характерной для оттепельного кино сентиментальной репрезентацией преемственности поколений, возвращенной молодости и т. д. Он не дает силы на совершение социальных преобразований, но делает жизнь легче и посильнее. Однако в его основе лежит все тот же оттепельный импульс обновления и очищения человека.

---

<sup>39</sup> Мартынов Л. «Душа беспокоится...» (1957) // Мартынов Л. Стихотворения и поэмы. Л.: Сов. писатель, 1986. С. 205.

## *Галина Орлова* **Мертвое дело фильма Бюрократический дебют Леонида Гайдая**

### **Вам повестка**

В миры Леонида Гайдая я проникну по рукописному пригласительному билету шестидесятипятилетней давности, остроумно замаскированному под повестку – бумагу по нашим временам зловещую. Персональное приглашение на праздничный банкет по случаю приемки многострадального «Жениха с того света» адресовано исполнителю главной роли в фильме, которым в 1958 году дебютировал Гайдай-комедиограф:<sup>40</sup>

Повестка

Гражданину Плятту Р. Я.

предлагается срочно явиться в воскресенье 15 июня в 20 час 20 мин в помещение ресторана «Арагви» для дачи свидетельских показаний по делу «Жених с того света» (бывш. «Мертвое дело»). За неявку будет привлечен к ответственности по всей строгости закона.

Управляющий: Петухов С. Д.

Верно: Утверждаю. П. П. Фикусов<sup>41</sup>.

Кинофельетон<sup>42</sup> о крахе жизни бюрократа из-за бюрократической фикции запустили в производство, откликнувшись на запрос «Больше комедий!»<sup>43</sup> и синхронизируясь с реформой управления народным хозяйством, поднявшей волну критики советской бюрократии<sup>44</sup>. Однако резонанса не случилось. Картину выпустили на экран только с третьей попытки. С момента одобрения заявки на литературный сценарий «Мертвое дело» до приемки прошло полтора года и пятнадцать месяцев – с начала борьбы «Мосфильма» с Минкультом за эксцентрическую кинокомедию оттепели, порывающую с графаретом госсмеха<sup>45</sup>.

Фильм отстояли всем миром. Но Михаил Ромм лишился творческой мастерской, где шла работа над картиной, и стал на какое-то время «надомником», работающим, «главным обра-

---

<sup>40</sup> Фильм не входит в гайдаевский комедийный канон и не избалован вниманием исследователей. Если его и упоминают, то как трудный дебют и картину, едва не ставшую первым полочным фильмом оттепели. См.: *Prokhorov A. Cinema of Attractions versus Narrative Cinema: Leonid Gaidai's Comedies and El'dar Riazanov's Satires of the 1960s // Slavic Review. 2003. № 62 (3). P. 455–472; Milić S. Sight Gags and Satire in the Soviet Thaw: Operation Y and Other Shurik's Adventures // Senses of Cinema. 2004. № 33. [http://sensesofcinema.com/2004/33/operation\\_y/](http://sensesofcinema.com/2004/33/operation_y/); Graham S. Soviet Film Comedy of the 1950s and 1960s: Innovation and Restoration // A Companion to Russian Cinema / Ed. V. Beumers. Wiley & sons, 2016. P. 158–177. Зато об этой коллизии любят рассказывать журналисты и блогеры.*

<sup>41</sup> РГАЛИ. Ф. 3231. Оп. 1. Ед. хр. 513. Л. 1.

<sup>42</sup> Название жанра в титрах и прокатном удостоверении. См.: РГАЛИ. Ф. 3473. Оп. 7. Ед. хр. 190.

<sup>43</sup> Жозефин Волл, размышляя о переоткрытии комедии как симптоме оттепели в кино, ссылается на репортаж «Искусства кино» с Московского кинофестиваля, где в 1956 г. зрители скандировали: «Больше комедий!» (*Woll J. Real Images: Soviet Cinema and the Thaw. London: I. B. Tauris, 2000. P. 50*).

<sup>44</sup> *Некрасов В. Л. Дилемма Хрущева: реформы Госплана СССР, нефтехимический проект и вызовы холодной войны (вторая половина 1950-х – первая половина 1960-х гг.). М.: ИВИ РАН, 2019.*

<sup>45</sup> Госсмехом Евгений Добренко назвал смех, присвоенный и навязанный государством, – несмешной, происходящий из страха, сопряженный с отсутствием чувства юмора, выступающий «мощным средством тоталитарной нормализации и контроля» (*Добренко Е., Джонссон-Скрадоль Н. Госсмех. Сталинизм и комическое. М.: Новое литературное обозрение, 2022. С. 13*).

зом, с пасьянсами»<sup>46</sup>. Леонид Гайдай – вчерашний выпускник ВГИКа, ученик Александрова, практикант Барнета, любимец Пырьева и птенец Ромма – заработал проблемы со здоровьем и производственную стигму<sup>47</sup>. Ленту, на которую студийцы возлагали надежды, уловили с 2623 до 1388 метров<sup>48</sup>, превратили в короткометражку<sup>49</sup> и напечатали ограниченным тиражом в 20 копий<sup>50</sup>.

А все потому, что в сатирической комедии про курортного бюрократа Семена Данилыча Петухова, направившего повестку Ростиславу Плятту (за кадром) и попавшего в яму канцелярской «документности»<sup>51</sup>, вырытую для других (в кадре), министерские чиновники распознали нагромождение безвкусицы и пасквиль на советский строй. Впрочем, даже изрезав и ослабив картину, начальство, судя по стенограммам мосфильмовских худсоветов, не смогло ни развить чувство юмора, ни избежать собственной негативной идентификации с Петуховым. В тишке, нацарапанном на обороте повестки-приглашения, читается намек на принудительную смену названия картины; стирается грань между историей, рассказанной в фильме, и историей, которая с фильмом приключилась; и наконец, зарифмованный эвфемизм отсылает к неназванным лицам с их неназываемыми действиями:

*Конечно, дело не мое,  
Но только дело мертвое,  
Избави боже от греха,  
Вдруг превратилось в «жениха».  
Ну что ж!  
По нашему простому мнению,  
У нас, представьте, к сожалению,  
Не так уж много женихов.  
Зато избыток...  
чудаков!*<sup>52</sup>

Следовать за намеками и документальными расширениями меня побуждает сюжет фильма, построенный на сверхзначимости документа для бюрократического человека. Гадая на реквизитах повестки, я размышляю о том, была ли неточность в их оформлении случайностью или шифром для посвященных в тонкости делопроизводства. Свой текст я расцениваю как попытку описать ранний фильм Гайдая, его начальственную рецепцию и тактики прорыва

<sup>46</sup> Храбровицкий Д. «Девять дней одного года» // Мой режиссер Ромм. М.: Искусство, 1993. С. 240.

<sup>47</sup> Новицкий Е. Леонид Гайдай. М.: Молодая гвардия. 2017.

<sup>48</sup> РГАЛИ. Ф. 2453. Оп. 3. Ед. хр. 417; Ф. 3473. Оп. 7. Ед. хр. 190.

<sup>49</sup> Об оттепельных экспериментах с длиной метра см.: Prokhorov A. Size Matters: The Ideological Functions of the Length of Soviet Feature Films and Television Mini-Series in the 1950s and 1960s (2006) // Kinokultura: A Journal of New Russian Cinema. <https://scholarworks.wm.edu/aspubs/864>.

<sup>50</sup> Тираж зависел от категории фильма. В 1950–1960-е гг. ограничения существовали для копий, печатавшихся «по второму и третьему „экрану“». Минимальный тираж 16 копий (по одной на республику), максимальный – 2000 (всего 12 разрядов тиражирования). См.: Косинова М. И. Прокатно-возвратный механизм советской кинематографии в период «застоя» // Сервис plus. 2016. № 2 (10). С. 66. Значит, первая комедия Гайдая вышла «третьим экраном» с униженным тиражом.

<sup>51</sup> Ирина Каспэ придумала «документность» по аналогии с яacobсоновской «литературностью», используя этот неологизм не столько для характеристики формы и функции «окончательного свидетельства», сколько для указания на культурные, исторические, политические порядки производства документа, репертуар позиций, в отношении него занимаемых, и э(а)ффекты, им производимые. См.: Каспэ И. От редактора // Статус документа: окончательная бумажка или отчужденное свидетельством / Под ред. И. Каспэ. М.: Новое литературное обозрение, 2013. В нашей истории важна документность, порожденная и поддерживаемая бюрократией – современной рациональной властью, осуществляемой посредством канцелярского письма, в ее неотделимости от бумаг, в сращивании формуляра с властью, а письменной операции – с административным действием, в режимах удостоверения истинности через документ, его претензии на реальность и в канцелярской эстетике. См.: Орлова Г. Изобретая документ: бумажная траектория российской канцелярии // Статус документа. С. 19–53.

<sup>52</sup> РГАЛИ. Ф. 3231. Оп. 1. Ед. хр. 513. Л. 1 об.

административной блокады картины как производственную травму, из (переработки) которой рождается мастер советской комедии.

## Дело фильма

В мае 1958 года на совместном обсуждении «Жениха с того света» силами секции кино-критики Союза кинематографистов и вгиковской кафедры истории кино Михаил Ромм рассказал – куда более развернуто, чем это было в повестке, – о зловключениях фильма. Реплику мэтра я привожу здесь целиком, поскольку она является свидетельством активного участника событий – опытного режиссера, имеющего долгую успешную историю работы в советском кинематографе, наставника и равнодушного человека.

Что не менее важно, опираясь на рассказ Михаила Ильича, я ввожу и привожу в действие понятие, ключевое для работы с этим материалом. Используя в качестве верстовых столбов институциональные фильтры, через которые фильм проходит в процессе кинопроизводства, сопрягая этапы этого пути с возникшими по ходу административными осложнениями, следуя фарватером, который задан документами и зафиксирован в них, Ромм очерчивает то, что можно было бы назвать делом гайдаевского фильма:

Меня попросили информировать собравшихся об истории постановки этого фильма. Это не выступление, а только информация. Право на выступление, если понадобится, я оставляю за собой. История довольно длинная и запутанная. И если я что-нибудь скажу не так, то Дыховичный, Слободской и режиссер Гайдай меня поправят.

Сценарий этой картины написан довольно давно, года полтора или два тому назад. В основу его легла пьеса «Воскресенье – понедельник» тех же авторов, а пьеса опирается на рассказ-фельетон, напечатанный в «Огоньке».

Сценарий (режиссерский. – Г. О.) в первом варианте был сдан еще в прошлом году. В течение восьми или девяти месяцев группа работала над этой картиной, и когда первый вариант был закончен, Художественный совет «Мосфильма» дал ряд довольно значительных поправок, главным образом сводившихся к тому, что картина очень длинная, действие растянуто и не соответствует комедийному ритму, что в отдельных кусках недостаточно вкуса, что ряд реплик и кадров вызывают идейное сомнение.

Затем картина подверглась резкой критике в Министерстве культуры от сторонников тов. Михайлова, значительно более резкой, чем на Художественном совете Мосфильма.

После этого режиссер сделал этот вариант, который является, по существу, резко сокращенным вариантом предыдущей картины. Некоторые реплики устранены, устранены также отдельные места, которые мы все считали сомнительными и по идейным, и по художественным соображениям. В таком виде картина была представлена в Управление по производству фильмов. Управление приняло картину, но Министерство культуры предложило Художественному совету киностудии «Мосфильм» и Союзу работников кинематографии вновь рассмотреть картину и высказать по ней свое мнение, поскольку, очевидно, у Министерства большие сомнения<sup>53</sup>.

Делом фильма в узком значении слова называют его административное досье и единицу архивного хранения – папку, где под одной обложкой собраны бумаги, удостоверяющие

---

<sup>53</sup> РГАЛИ. Ф. 2900. Оп. 2. Ед. хр. 529. Л. 1–3.

содержание, административный статус и техническое состояние кинопроизводства, пройденные этапы и результаты. В дело подшивают заключения сценарной комиссии, приказы по студии о режиссерской разработке и запуске в производство, аннотации, режиссерские монтажные листы, акты приемки, заключения студии и Главка<sup>54</sup>, авторские договоры, переписку с авторами, титры, новые тексты сцен, отзывы и т. д. Во второй половине 1950-х годов объем мосфильмовских досье колеблется от 17 страниц («В степной тиши» по колхозной повести Николаевой) до 177 (советско-индийский «Афанасий Никитин» с обширной дипломатической перепиской). В числе четырех дел фильмов Гайдая, находящихся на хранении в РГАЛИ, «Жениха с того света» нет.

Между тем административные осложнения, с которыми столкнулись авторы и руководство киностудии, породили россыпь бумаг, включая переписку с Главком и решения Худсовета, достойные досье. Часть этих документов неоправданно вошла в дело сценария<sup>55</sup>. Но есть еще массив документов – переписанные и существенно переделанные литературный (дважды) и режиссерский (трижды) сценарии, стенограммы худсоветов (их пять!) и внешних обсуждений (их два), – которые ни в какое дело, как правило, не подшивают. Но именно они позволяют проследить, каким образом фильму (и его режиссеру) шьют дело и что из этого получается.

Трактуя дело фильма расширительно, я не просто соберу россыпь бумаг в воображаемую папку, отслеживая по ним ход работы над картиной, но совмещу архивное бытование этого дела с репрессивным. Тут я буду ориентироваться не только на антропологов бюрократии и этнографов архива, изучающих режимы и практики управления через документы и операции с ними<sup>56</sup>, но и на устроителей банкета в «Арагви». Ведь, настаивая на названии «Мертвое дело», они выдвинули на первый план онтологию документа. А раздавая шуточные повестки, обязывающие к даче показаний, – намекнули, что не понаслышке знают, как история с осложнением оборачивается делом – официальным разбирательством, реализуемым через документацию насилия.

В построении этого текста я буду придерживаться разметки, которую дело гайдаевского фильма получило в изложении Михаила Ромма, – то есть сопрягать движение картины по инстанциям и его документальное оформление с осложнениями и препятствиями, возникшими в пути.

## Сначала был Петухов

Заявка на литературный комический сценарий «Мертвое дело» (возможные варианты: «Удостоверение личности», «Беспокойный покойник», «С глубоким прискорбием», «Исходящие из гроба») поступила в сценарный отдел «Мосфильма» от сатириков Владимира Дыховичного и Мориса Слободского во второй половине 1956 года (точная дата не указана), умещалась на двух машинописных страницах и обещала «очень веселую» «сатирическую буффонаду» о «злключениях мертвого бюрократа»<sup>57</sup>.

Главный герой истории Семен Данилович Петухов руководит бессмысленным КУКУ – Кустовым управлением курортных учреждений, почитает документ единственно возможной реальностью и преподает уроки бюрократизма своему управделами. Отправляясь в командировку (варианты: на рыбалку, в санаторий, для решительного объяснения с избранницей) и

---

<sup>54</sup> Главное управление художественных фильмов в составе Министерства культуры СССР, которому подчинялось кинопроизводство игровых фильмов.

<sup>55</sup> РГАЛИ. Ф. 2453. Оп. 3. Ед. хр. 426.

<sup>56</sup> Hull M. Government of paper: The materiality of bureaucracy in the Urban Pakistan. California UP, 2012; Mathur N. Paper Tiger: Law, Bureaucracy, and the Developmental State in Himalayan India. Cambridge UP, 2016; Verdery K. Secrets and truths: ethnography in the Archive of Romania's Secret Police. Budapest: CEU Press, 2014.

<sup>57</sup> РГАЛИ. Ф. 2453. Оп. 3. Ед. хр. 414. Л. 1.



оставив на хозяйстве верного Фикусова, Петухов становится жертвой незадачливого вора: тот, едва вытащив у Семена Данилыча из кармана бумажник, попадает под машину. По факту гибели удостоверенного Петухова составляют протокол, а безутешный Фикусов издает приказ, вычеркивает начальника из списков и возвращает его квартиру в жилой фонд.

Все это воскресший Петухов выясняет по мере того, как сталкивается с необходимостью «официально», но безуспешно «доказывать, что является живым человеком». Здесь он наталкивается «либо на работников своего типа, либо даже на своих прямых учеников и последователей»<sup>58</sup>. Через приключения бюрократа, лишившегося документов, критикуют «все приметы и манеры холодных чиновников»: «страсть к нескончаемой переписке, бесконечные заседания, систему „гони зайца по кругу“, хитрые уловки для избежания ответственности». В финале истории «исстрадавшийся Петухов» обнаруживает «за бумажками и справками» «живых людей и настоящие живые дела»<sup>59</sup>.

В основу заявки легла пьеса-фельетон «Воскресение в понедельник», написанная в 1955 году<sup>60</sup> и тут же поставленная Товстоноговым<sup>61</sup>. Основанием уже для нее – прямо, по Маклюэну, убежденному в том, что содержанием одного средства коммуникации всегда является другое<sup>62</sup>, – стал фельетон<sup>63</sup>. Это его след проступает в титрах фильма. Маленький сатирический рассказ о посмертных приключениях бюрократа Петухова появился в одном из октябрьских номеров «Огонька» за 1953 год. История узнаваема, а фамилии главных героев сохранены. Тщательно проработаны два эпизода. Это – урок бюрократизма, который Петухов преподает Фикусову в начале истории, отказываясь верить в то, что беременная сотрудница – женщина, ибо в справке ошибочно указано «Матвеев». И явление воскресшего Петухова в КУКУ, где все готово к его проводам в последний путь. Сцены, реплики и афоризмы – будь то «фигура», которая «не может быть основанием для приказа», или «гроб, повисший на балансе»<sup>64</sup>, – переключают сначала на театральные подмостки, а потом и на экран.

О том, что пьеса стала продолжением фельетона, а киносценарий – пьесы, упоминали и сценаристы, и художественный руководитель творческой мастерской. Но ведь были и другие фельетоны о Петухове. И даже другие фильмы. В 1950 году Дыховичный и Слободской время от времени публиковали в «Крокодиле» сатирические вирши о бюрократе-Петухове, а в 1953-м – рассказывали о его похождениях в «Огоньке». На следующий год шесть фельетонов объединили в сатирический сборник, изданный тиражом 150 000 экземпляров<sup>65</sup>, и тут же на Киностудии им. Горького Эраст Гарин и Хеся Локшина сняли короткометражки «Синяя птичка»<sup>66</sup> и «Фонтан» по одноименным фельетонам из петуховского цикла. В одной из них Гарин даже сыграл Петухова<sup>67</sup>. В 1955 году рассказы «о забавных злоключениях горе-хозяйственника Петухова» были отобраны в числе лучших сатирических материалов «Крокодила»

<sup>58</sup> Там же.

<sup>59</sup> Там же. Л. 2.

<sup>60</sup> Дыховичный Вл., Слободской М. Воскресение в понедельник: Комедия-фельетон в 2 действиях // Дыховичный Вл., Слободской М. Разные комедии. М.: Сов. писатель, 1965. С. 135–172.

<sup>61</sup> Театральная хроника // Советская культура. 1955. № 69. 2 июня.

<sup>62</sup> Маклюэн М. Понимание медиа: внешние расширения человека. М.: Канон-Пресс; Кучково поле, 2003. С. 10.

<sup>63</sup> Добренко считает фельетон самым популярным сатирическим жанром сталинской эпохи, обеспечивающим легитимацию режима. См.: Добренко Е., Джонсон-Скрадоль Н. Госсмех. С. 307.

<sup>64</sup> Дыховичный Вл., Слободской М. Воскресение в понедельник // Огонек. 1953. № 42. С. 30–31.

<sup>65</sup> Дыховичный Вл., Слободской М. Похождения Петухова. М.: Библиотечка журнала «Огонек», 1954.

<sup>66</sup> Ее видели, как минимум, иловыйские железнодорожники. См.: Устные журналы в железнодорожных клубах // Гудок. 1955. № 63. 16 марта.

<sup>67</sup> Позднее Гарин описывал создание «современной сатирической маски в короткометражной новелле» как «естественную возможность посмеяться» и противовес «особой серьезности в настройке умов», присущей в те времена гегемонам советского экрана – «полотнам биографического и батального характера». См.: Ученик чародея: Книга об Эрасте Гарине / Сост. А. Ю. Хржановский. М.: Искусство, 2004. С. 79.

и «Огонька», переведены и включены в сборник «Этот крокодил не с Нила», опубликованный в ГДР<sup>68</sup>. Неудивительно, что в ходе обсуждения картины у сценариста Григория Колтунова возник вопрос о странностях запрета комедии, сюжет, героя и язык которой еще до съемок «Жениха с того света» успешно растиражировали:

Мне неясно, почему ее запрещают. Дыховичный и Слободской в течение нескольких лет стараются утвердить и сделать нарицательным образ Семена Даниловича Петухова. С трудом, но постепенно им это удается. Уже кое-где в быту, в учреждении можно услышать: «Какой бюрократ!». Или про человека, принимаемого за бюрократа, говорят: «Эх ты, Петухов!». Это огромная заслуга авторов. Значит, их орудие действительно<sup>69</sup>.

Мишенью стихотворной критики в «Крокодиле» стали дискурсивные приемы и исполнительские техники бюрократической речи – фиктивная самокритика («Семен Данилыч Петухов / Силен в признании грехов»)<sup>70</sup>, бурная имитация деятельности<sup>71</sup> и умелые манипуляции усреднениями («Владел он сложным шифром / Для деловых бумаг – / По хитрым „средним цифрам“ / Волшебник был и маг»<sup>72</sup>). Против бюрократа здесь всякий раз использовалось его же (риторическое) оружие: специалиста по признанию ошибок самого признавали «затянувшейся ошибкой», а любителю средних доставались «в среднем нормальные штаны» со штанинами разной длины. Коллизия гайдаевской комедии тоже построена на гомеопатической сатире – обезвреживании подобного подобным. Из крокодилийх историй о Петухове в нее просочились, пусть и в измененном виде, нелепые названия контор и учреждений: «Скрывал он дыры в „Главчулке“ / пускал он пыль в „Союзмуке“».

У фельетонов из «Огонька» несколько иной сатирический синтаксис. Мишенью критики здесь стала подпорченная натура незадачливого бюрократа. Каждый раз это – новый и в то же время все тот же в своей нарицательности Петухов, судя по лысине, носу картошкой и мешковатому пиджаку на рисунках Юрия Узбякова. Он возглавлял очередную контору – от Энской швейной фабрики до отдела благоустройства – и имел какой-нибудь социально-типический изъян: кумовство в «Бумеранге», корыстолюбие в «Ревизоре», озабоченность собственным авторитетом в «Фонтане», страх перед начальством в «Синей птичке» и бумажную душу в «Воскресении в понедельник»<sup>73</sup>.

Несколько выпадает из ряда сатирическая новелла «Курортное увлечение», где Петухов прилагает недюжинные усилия, чтобы угодить отдыхающей в санатории жене зампредгорсовета и произвести нужное впечатление на мужа-начальника. Приняв карьериста за поклонника, дама отвечает ему взаимностью, мимоходом сообщая, что она уже два месяца как свободна<sup>74</sup>. Судя по реплике из литературного сценария, курортная дама сердца, сменив отчество с Нины Гавриловны на Петровну, перекочевала в комедию Гайдая в качестве избранницы Петухова<sup>75</sup>.

«Воскресение в понедельник» – последний и самый любопытный фельетон петуховского цикла. В нем (и еще в «Синей птичке» – истории об ужасах бюрократической герменев-

<sup>68</sup> Николаев Н. Этот «Крокодил» не с Нила // Огонек. 1955. № 24. С. 42.

<sup>69</sup> РГАЛИ. Ф. 2900. Оп. 2. Ед. хр. 529. Л. 19.

<sup>70</sup> Дыховичный Вл., Слободской М. Семен Данилыч Петухов // Крокодил. 1950. № 7. С. 5.

<sup>71</sup> Они же. Вентилятор // Крокодил. 1952. № 14. С. 8.

<sup>72</sup> Они же. Страдания Петухова // Крокодил. 1950. № 33. С. 4.

<sup>73</sup> Они же. «К нам приехал ревизор!» // Огонек. 1953. № 18. С. 29–30; Они же. Бумеранг // Огонек. 1953. № 23. С. 30–31; Они же. Синяя птичка // Огонек. 1953. № 26. С. 29–30; Они же. Фонтан // Огонек. 1953. № 36. С. 30–31.

<sup>74</sup> «После того, как я <...> построила нам собственную дачу из отходов строительства городского Дворца культуры... он меня выгнал и еще помпадурой обозвал!» (Они же. Курортное увлечение // Огонек. 1953. № 33. С. 30–31).

<sup>75</sup> «Храмцов – подлец. Потребовать развода только за то, что я построила нам дачу из остатков строительства, которым он руководил! И еще на суде обозвать меня помпадурой! Нет, мой Семен Данилыч совершенно иного склада» (см.: РГАЛИ. Ф. 2453. Оп. 3. Ед. хр. 415. Л. 6).

тики галочки, поставленной начальственной рукой) бумажную душу испытывают на прочность зловещей канцелярской онтологией и административным письмом. В интересе к фантазматическому устройству бюрократической реальности и острым эффектам дереализации, возникающим из несовпадения «грубого факта жизни» с буквой документа, авторы фельетона приближаются к бюрократическим анекдотам Герцена<sup>76</sup> или тыняновскому «Подпоручику Киже»<sup>77</sup>. Но если в «Былом и думах» речь идет о документальной деформации реальности, у Тынянова – о симуляции, то Дыховичный со Слободским воспевают бюрократическое отрицание реальности и ее аннигиляцию.

Соавторов – успешных и востребованных сатириков – слегка журили за петуховский цикл и коллеги по цеху, и исполнители. Андрей Безыменский сетовал, что поэтический Петухов лишен индивидуальных черт – типизирован до обезличивания и вместе с похожими сатирическими виршами других авторов «может быть напечатан под общим названием „руководящий работник“»<sup>78</sup>. А Игорь Ильинский критиковал «за старые приемы, за проверенные сюжеты и конфликты», которые пора «сдать в архив», поскольку бюрократ сейчас пошел другой<sup>79</sup>. Начало заявки на литературный сценарий выглядит ответом на замечания актера, которому на фоне успеха «Карнавальная ночь» прочили главную роль в новой комедии про бюрократа:

Если сформулировать тему этой комедии в одной фразе, то можно сказать, что это будет комедия о бюрократе «нового типа», т. е. о бюрократе с новыми внешними признаками – вежливостью, предупредительностью и якобы заботливостью, но со старой и вечной сутью бюрократа, то есть прежде всего с полным равнодушием к судьбе живого человека<sup>80</sup>.

Ильинский откажется от роли из-за неудобных натуральных съемок в Кавминводах. Петухов в замечательном исполнении Плятта употребит массу обаяния, предупредительности и деланной самокритики на то, чтобы посетительница, готовая возмутиться абсурдностью запроса, по собственной воле отправилась по бюрократическому кругу. Но прежде комедия, казалось бы, запрограммированная на успех, столкнется с административным сопротивлением уже на стадии литературного сценария. Почему?

## Модальность оттепели

Второй вариант<sup>81</sup> литературного сценария «Мертвого дела» – 59 машинописных страниц, 22 сцены<sup>82</sup> – худсовет «Мосфильма» обсуждал 28 декабря 1956 года. Председательствующий – заместитель директора киностудии и заведующий сценарным отделом Игорь Вячеславович Чекин – подчеркивал уникальность момента:

<sup>76</sup> Среди зарисовок о нравах российского чиновничества, сделанных в вятской ссылке, есть изложение «дела о перечислении крестьянского мальчика Василья в женский пол», возникшего из ошибки в метрике. «Поп под хмельком записал Василису Васильем. Приведение бумаг в соответствие с натурой в ожидании рекрутского набора потребовало не только многотрудной переписки светских и духовных властей, но и официального освидетельствования» (*Герцен А. И.* Былое и думы. М.; Л.: Детгиз, 1950. С. 137).

<sup>77</sup> Исторический анекдот из павловских времен об описке писаря, которая привела к рождению письменного персонаида, продвинувшегося по службе, не покидая листа бумаги, записал Владимир Даль и переработал в историческую повесть Юрий Тынянов (см.: *Тынянов Ю. Н.* Подпоручик Киже. М.: Гослитиздат, 1954).

<sup>78</sup> *Безыменский А.* Идти путем Маяковского: Заметки о сатирической поэзии // Литературная газета. 1953. № 71. 16 июня.

<sup>79</sup> *Ильинский И.* Серьезные заметки о смешном // Литературная газета, 1951. № 111. 18 сентября.

<sup>80</sup> РГАЛИ. Ф. 2453. Оп. 3. Ед. хр. 414. Л. 1.

<sup>81</sup> Дата сдачи первого варианта литературного сценария не указана. Ориентировочно – последние месяцы 1956 г. Объем 69 страниц. См.: РГАЛИ. Ф. 2453. Оп. 3. Ед. хр. 415.

<sup>82</sup> Там же. Ед. хр. 416.

Мы сегодня впервые самостоятельно утверждаем комедийный сценарий. Самостоятельно потому, что [издан] новый приказ Министерства культуры, благодаря которому мы имеем возможность здесь обсуждать и решать. И как раз мы начинаем с комедии<sup>83</sup>.

Члены худсовета высказывались живо и доброжелательно, выражали готовность всей студией работать над фильмом, отмечали крепкую драматургическую основу сценария, по своим достоинствам превосходящую столь очевидные удачи киностудии, как «Карнавальная ночь» и «Безумный день»<sup>84</sup>. Гайдай просил дать этот сценарий ему. А Чекин, подытоживая, называл особенности «Мертвого дела» – отсутствие положительных персонажей и присутствие элементов «очень злой сатиры», позволяющей «в некоторых местах чрезвычайно подчеркнуто ударить по бытующему у нас бюрократизму»<sup>85</sup>, – его очевидными достоинствами. Сценарий официально запустили в кинопроизводство.

Полтора месяца спустя выяснилось, что институциональные треки будущего фильма критически не совпадают по времени, модальности и направленности. В темпоральности творческой автономии, которую только что получил «Мосфильм», шла работа над первой версией режиссерского сценария. Она была завершена к 31 января 1957 года. Тогда как в темпоральности неослабевающего министерского контроля Главк по старинке изучал литературный сценарий, одобренный студией в декабре. 14 февраля 1957 года он документально оформил свои «серьезные сомнения», сформулировал замечания и выразил «твердую уверенность», что «без учета этих замечаний сценарий Дыховичного и Слободского „Мертвое дело“ непригоден для постановки по нему фильма»<sup>86</sup>.

Характеризуя политический нерв советского фельетона, Евгений Добренко отмечает, что проблема типического – ключевая для этого жанра «реальности переднего края», требующего от авторов «немалого искусства»:

В фокусе должен был находиться негатив, каковой надлежало упаковать таким образом, чтобы он походил на реальность, и чтобы читатель находил ответы на возникающие к ней вопросы, но одновременно не подрывал картину, производимую первыми полосами газет и соцреализмом<sup>87</sup>.

И если второе замечание Главка касалось нарушения авторами визуальных конвенций (потери «меры в показе и обыгрывании гроба, венков, похорон»<sup>88</sup>), то первое и основное состояло в том, что сценарий эту картину «первых полос» подрывает – «разоблачая бюрократу», «приносит в жертву правильное изображение советской действительности»<sup>89</sup>. Сценаристов обвинили в политически неверном соотношении общего и частного: вместо того чтобы «высмеять Петухова и петуховщину», они создают впечатление о «бюрократичности системы», «будто бы на каждом шагу в разных областях жизни человек обязательно сталкивается только с формалистами и бюрократами».

Фикусов, издавший приказ об увольнении Петухова на основании справки о смерти, готов вернуть его в штат по предъявлении «справки о жизни». В поисках невиданной справки «покойник» отправляется сначала в домоуправление, где его уже исключили из списка жильцов, а потом в поликлинику, где затрудняются в выборе подходящего формуляра и не готовы

---

<sup>83</sup> Там же. Ед. хр. 420. Л. 17.

<sup>84</sup> РГАЛИ. Ф. 2453. Оп. 3. Ед. хр. 420. Л. 10–12.

<sup>85</sup> Там же. Л. 17.

<sup>86</sup> Там же. Ед. хр. 426. Л. 4–5.

<sup>87</sup> Добренко Е., Джонсон-Скрадоль Н. Госсмех. М.: Новое литературное обозрение, 2022. С. 307.

<sup>88</sup> РГАЛИ. Ф. 2453. Оп. 3. Ед. хр. 426. Л. 5.

<sup>89</sup> Там же. Л. 4.

подтверждать жизнь неизвестно кого, не имея документа, удостоверяющего его личность. Все вместе Главк счел избыточным обобщением, способным создать у советского зрителя «неверные представления об обществе»<sup>90</sup>. Опытных фельетонистов, таким образом, обвинили в несоблюдении неписаных конвенций жанра. И это после удач «Воскресения в понедельник» в журнале и на сцене. Как это возможно?

На интермедийальном переходе от сатирического рассказа к эксцентрической театральной постановке, а от нее – к полному метру изменился не только масштаб видимости, но и модальность проблемы<sup>91</sup>. В камерном фельетоне основное действие разворачивалось в КУКУ, а Фикусов был единственным проводником Петухова в миры задокументированного отсутствия. В пьесе сюжет строился на перемещении между схематично намеченными топосами бюрократизма: домоуправ Зазубрин здесь не рассуждал о диалектике<sup>92</sup>, а регистраторша в поликлинике не пыталась заполнить медкарты рандомного пациента с острой зубной болью<sup>93</sup>. Эти сцены появились в литературном сценарии. Написанный в расчете на полнометражный фильм, он был богат деталями, дополняющими комическую картину мира, населенного бюрократами-начальниками. Так, в начале истории Петухов по настоянию Фикусова меняет кепочку на «уникальную» соломенную шляпу («у начальства теперь шляпы»)<sup>94</sup>. Из магазина «Головные уборы» «один за другим выходят мужчины в точно таких же шляпах»<sup>95</sup>. На перроне «в толпе обращает на себя внимание обилие уникальных мужских соломенных шляп и чесучовых пиджаков, таких же, как у Семена Даниловича»<sup>96</sup>. А в санатории толстяки-петуховы в шляпах играют в бюрократическую игру, гоня зайца по кругу<sup>97</sup>. Факт кинообобщения отметил режиссер Калатозов после первого просмотра: «Но есть одно свойство кинематографа – это волей-неволей его страшная обобщающая сила. И мне кажется, что в этой картине получилось некоторое обобщение»<sup>98</sup>.

Называя будущий фильм «Мертвое дело», Дыховичный и Слободской смещали акцент с похождения отдельного бюрократа на принципы работы бюрократической машины. После первой министерской критики его переименовали в водевильного «Жениха с того света».

Драматическую траекторию создания этого фильма можно описать как движение от гротеска к сатирическому реализму и обратно. В отличие от изошутки в «Огоньке» или декораций, имитирующих журнальную графику, у фильма с большим объемом натуральных съемок было куда больше прав на реальность и реалистичность ее отображения. Кинематографисты и чиновники по-разному реагировали на это усиление модальности. В министерстве, исходя из административной инерции, сузили оттепельный диапазон возможного и «перестраховались». На худсовете «Мосфильма» этот диапазон расширили – сформулировали запрос на новую комедию и эксперимент. Разглядев в работе Дыховичного и Слободского «серьезное острие»<sup>99</sup>, отличающее ее от других мосфильмовских комедий, члены худсовета ждали радикального решения – реалистичной манеры съемки без превращения в облегченный водевиль или утрированный

<sup>90</sup> Там же.

<sup>91</sup> Густав Кресс и Тео ван Леувен переносят термин «модальность» из логики и лингвистики на исследование визуальных сред и коммуникаций, фиксируя с его помощью дистанцию от репрезентации до референта – степень правдоподобия и реалистичности, обеспечиваемую технологиями репрезентации и репродукции. См.: *Kress G., van Leeuwen T. Reading images: The grammar of visual design. Routledge, 1996. P. 155–156.*

<sup>92</sup> РГАЛИ. Ф. 2453. Оп. 3. Ед. хр. 415. Л. 43.

<sup>93</sup> Там же. Л. 48.

<sup>94</sup> Там же. Л. 11.

<sup>95</sup> Там же.

<sup>96</sup> Там же. Л. 12.

<sup>97</sup> Там же. Л. 14.

<sup>98</sup> Там же. Ед. хр. 423. Л. 21.

<sup>99</sup> Там же. Ед. хр. 420. Л. 8.

фарс. Четче других эту позицию сформулировал Александр Николаевич Грошев, с 1956 года ректор ВГИКа и по совместительству редактор «Мертвого дела»:

Здесь возникает вопрос о том, как ставить этот фильм, коли есть такой сценарий? <...> Если посмотрим на те положения, в которые попадает Петухов, это правда. Вам действительно не дадут в домкоме или в клинике справку, если нет справки, удостоверяющей личность. Несмотря на то что это фантастика, вместе с тем это правда. Это наше повседневное горе, беда. И личность Петухова, несмотря на комедийную заостренность, это – жизненный тип. Этот живой бюрократ встречается в каждом нашем учреждении. Поэтому при трактовке режиссерского сценария в фильме ни в коем случае не нужно делать водевиль, или фарс, или гротеск. Это нужно делать в реалистических красках, тогда вся трагичность положения Петухова <...> станет очень интересной<sup>100</sup>.

Таким образом, студийная установка к началу разработки режиссерского сценария была поддерживающей и очень оптимистичной. Оттепельной без преувеличения.

### **Фрагменты дела и тела фильма**

Выступая на финальном обсуждении «Жениха с того света» в мае 1958 года, Л. Басов, замещавший одно время директора «Мосфильма», сказал:

Эта картина сделана кровью. Эта картина очень изрезана. Эта картина изрезана Художественным советом, Главком, Министерством. Эта картина не имеет сейчас своего лица, но тем не менее она пробилась. Даже в изуродованном виде вы смотрите и смеетесь. Мне кажется, эта картина хорошая. Эта картина должна выйти на экран<sup>101</sup>.

Из россыпи бумаг я отобрала четыре документа, не просто дополняющих рассказ Михаила Ромма о трудном движении картины, но аккумулирующих репрессивное напряжение, которое исходило от вышестоящих инстанций и побуждало всех причастных резать ленту по живому. Связи и их последовательность не всегда очевидны. Даты местами отсутствуют, а местами перепутаны. Все вместе оставляет впечатление узла, затягивающегося вокруг картины. Какие-то лакуны я заполню, опираясь на стенограммы худсоветов «Мосфильма», участники которых активно излагали собственные версии происходящего. А какие-то будут зиять, оставляя рваный край событий открытым.

1. Мартовский приказ об исключении «Мертвого дела» из планов «Мосфильма» Главк издал через месяц после обсуждения первого режиссерского сценария на худсовете. 27 февраля 1957 года студия, запустившая сценарий в производство, вступила в открытую и смелую полемику с Министерством культуры, этот сценарий завернувшим<sup>102</sup>. Своим приказом Главк вносил определенность в исход обсуждения, восстанавливая полноту власти над процессом кинопроизводства. Это решение вступало в противоречие с его же более ранним приказом, расширившим права киностудии. Фролов, бывший тогда за директора «Мосфильма», «как чиновник, как бюрократ» сослался на директивы Главка, оспаривая его приговор фильму<sup>103</sup>.

26 марта 1957

---

<sup>100</sup> Там же. Л. 2.

<sup>101</sup> РГАЛИ. Ф. 2900. Оп. 2. Ед. хр. 529. Л. 21.

<sup>102</sup> Там же. Ф. 2453. Оп. 3. Ед. хр. 420.

<sup>103</sup> Там же. Ед. хр. 421. Л. 91.

Главное управление по производству фильмов исключает из плана производства студии фильм «Мертвое дело». В свое время в письме от 14 февраля с. г. Главное управление сообщило свое мнение о сценарии «Мертвое дело» и определило его как непригодный для постановки по нему фильма.

Одновременно Главное управление просит вас дать предложение о комедийном сценарии, который может быть включен в план производства фильмов вместо сценария «Мертвое дело».

*Фролов*<sup>104</sup>.

2. Представлением в Главк, нечетко датированным «декабром 1957 года», «Мосфильм» признавал «производство картины законченным» и рекомендовал ее «к выпуску на экран». За несколько недель до этого, 15 ноября 1957 года<sup>105</sup>, худсовет смотрел и обсуждал смонтированный, озвученный и переименованный фильм. Перестраховываясь, вместо рекомендации режиссеру выдали список замечаний<sup>106</sup>, превративших ленту в короткометражку. Упор сделали на гротеск и позитивные сцены второго плана, призванные продемонстрировать зрителю светлые стороны советской жизни<sup>107</sup>:

Декабрь 1957

Заместителю начальника Управления по производству фильмов т. Калашникову

Киностудия «Мосфильм» представляет на утверждение законченный производством короткометражный цветной фильм «Жених с того света».

Группа творчески подошла к замечаниям членов Художественного совета. Пересъемки некоторых эпизодов в фильме и резкое сокращение фильма в целом полностью сняли все критические замечания.

Фильм «Жених с того света» сатирическое кинопроизведение. В яркой, острой, подчас гротескной форме он высмеивает бюрократическую тупость чиновников, представленных в фильме образами Петухова и Фикусова, и показывает глубокую щедрость нашей советской действительности.

*И. о. директора киностудии «Мосфильм»*

*Л. Басов*<sup>108</sup>

3. Стенограмма неслучившегося заседания худсовета «Мосфильма», уместившаяся на одной странице, – один из самых драматичных документов в деле гайдаевского фильма. Она датирована 26 февраля 1957 года. Однако едва ли за день до обсуждения первой версии режиссерского сценария мог состояться второй просмотр перемонтированного фильма. Еще менее вероятно, чтобы летние натурные съемки в Кавминводах были организованы среди зимы. 26 февраля 1958 года представляется более подходящей датой. К этому моменту прошло около двух месяцев с тех пор, как Главк вернул короткометражку на «Мосфильм» с теми же обвинениями в антисоветчине и отсутствии вкуса, что годом раньше предъявил литературному сценарию. Ленту снова сокращали, переозвучивали, обезвреживали. После очередного просмотра члены худсовета даже не остались на обсуждение. Удручающую картину довершает реплика Ромма, который превентивно занял позицию воображаемого блюстителя и предложил вырезать из картины еще несколько потенциально опасных фраз.

---

<sup>104</sup> Там же. Ед. хр. 426. Л. 7.

<sup>105</sup> Там же. Ед. хр. 423.

<sup>106</sup> Там же. Ед. хр. 425.

<sup>107</sup> Дыховичный прямо называет эти вставки «порчей» и поясняет, что они были сделаны ради смягчения сатирического накала в «неверной ориентации» на «Карнавальную ночь» и «Волгу-Волгу». См. РГАЛИ. Ф. 2453. Оп. 3. Ед. хр. 423. Л. 41.

<sup>108</sup> Там же. Л. 9.

Стенограмма заседания худсовета. 26.02.1957. Просмотр фильма «Жених с того света»

*Фролов:* Члены художественного совета ушли. Что будем делать? Обсуждать не с кем.

*Ромм:* У меня есть такое предложение: провести черновую перезапись этой картины, вырезать некоторые фразы, которые вызывают смущение. Я могу их перечислить:

1. Буду беспощадно понижать в должности либо посылать на учебу.
2. В обстановке небывалого творческого бума.
3. Обрато привезут – перевыполнение плана будет.

Эти три фразы приводят к тому, что опять возникают те же вопросы, что уже возникали. После этих изменений посмотреть картину членам Художественного совета и посоветоваться. Заставить Художественный совет посмотреть картину еще раз.

*Карен:* И попросить прийти всех, кто присутствовал на утверждении сценария.

*Ромм:* Просить обязательно быть Пырьева, который запускал этот сценарий, Юткевича, Арнштама, Габриловича,

*Фролов:* Давайте так и решим. А сегодня на этом закончим.

4. Четвертый документ – последний в деле литературного сценария, но относится к заключительной фазе движения фильма по инстанциям. Бумага без дат, подписей и прочих реквизитов – это проект представления фильма в Главк, подготовленный весной 1958 года. Если в стенограмме, приведенной выше, еще сохраняется сцена в домоуправлении (третья фраза из списка Ромма – это реплика домоуправа Зазубрина), то здесь вырезан весь эпизод. И не он один. В целом документ № 4 выглядит приговором и замыслу фильма, и мечтам об оттепельной комедии.

Киностудия представляет исправленный вариант. В декабре 1957 фильм «Жених с того света» обсуждался в Управлении по производству фильмов и в Министерстве культуры:

1. Создается впечатление о бюрократичности системы, т. к. бюрократ Петухов сталкивается с бюрократами в других учреждениях.

2. Пошлой и неинтересной выглядит сюжетная линия Нины Павловны, Фаины.

3. Неприятное впечатление составляет сцена вселения в квартиру Петухова другой семьи.

Студия согласилась с критическими замечаниями и провела резкое сокращение, перемонтаж и переозвучку фильма. Были исключены следующие эпизоды:

1. Петухов в домоуправлении.
2. Вселение в квартиру Петухова.
3. Сборы Нины Павловны и Фаины.
4. Нина Павловна и Фаина в ресторане.
5. Остальные эпизоды с Ниной Павловной сокращены до минимума.
6. Полностью исключена из фильма сюжетная линия Игната Ивановича<sup>109</sup>.
7. В фильме остался один финал вместо трех в предыдущем варианте.

---

<sup>109</sup> Поклонник Нины Павловны или, как цинично обозначила Фаина, эн-зэ (РГАЛИ. Ф. 2453. Оп. 3. Ед. хр. 416. Л. 7).



8. Написан новый дикторский текст.
9. Переозвучены многие реплики в фильме.
10. Кроме того, исключен целый ряд небольших эпизодов и сцен (цветочный магазин, тучники, бегающие по кругу, и т. д.).

На наш взгляд, исправления, сделанные в фильме «Жених с того света», полностью сняли претензии идейно-политического характера. Сейчас сюжет фильма сведен к анекдотической истории Петухова и Фикусова, запутавшихся в сетях собственного бюрократизма<sup>110</sup>.

После этого, по версии Райзмана, Главк картину принял, а министр культуры Михайлов – главный недруг «Мертвого дела» – «усомнился и передал на обсуждение сюда (в Союз кинематографистов. – Г. О.). Главк, узнав это, запретил картину и прекратил тиражирование»<sup>111</sup>. Положительное заключение кинематографистов и кинокритиков позволило Художественному совету «Мосфильма» в тот же день «рекомендовать к выпуску» картину Гайдая<sup>112</sup>. Однако даже в окончательном решении фильм не переставали резать<sup>113</sup> – настоятельно рекомендовали переозвучить начальную сцену и сократить вывески<sup>114</sup>.

### Присутствие режиссера

В стенограммах заседаний худсовета «Мосфильма», посвященных обсуждению комедии Гайдая, встречаются развернутые реплики редактора картины, сценаристов (чаще Дыховичного, чем Слободского) и художественного руководителя мастерской. Но сам режиссер высказывается редко и скупно. Говорит, что давно «мечтал работать в этом жанре» и, хоть это его «первая самостоятельная работа», он «глубоко уверен, что картина получится». Считает сценарий полноценным. Рассматривает будущую картину как «большое произведение», а не короткометражку. Видит в своих героях типы и категорически не согласен с обвинениями Главка в «хихиканье». «Отмечает политические ошибки, приписываемые картине», но считает, что могло бы получиться «лучше и смешнее». Резюмирует: «Сразу не попадешь в яблочко. Нужно делать больше таких фильмов». В этом разделе я буду ловить присутствие режиссера в деле фильма – где-то между буквой стенограммы, строкой киносценария, перспективой взыскания и экраном.

### Грех визуального обобщения

Пожалуй, самая резкая гайдаевская ремарка прозвучала на финальном худсовете. Как и заключение этого заседания, она была посвящена вывескам:

Я никогда не считал для себя возможным делать, что угодно, тратить государственные деньги... но есть какие-то творческие вещи, от которых нельзя сразу отказаться. Мне очень нравится этот сценарий. И я не считаю, что я сделал ошибку, что взялся его ставить, – он единственный в Советском

---

<sup>110</sup> Там же. Ед. хр. 426. Л. 11–12.

<sup>111</sup> РГАЛИ. Ф. 2900. Оп. 2. Ед. хр. 529. Л. 35.

<sup>112</sup> Попутно члены худсовета выяснили, что на этот раз Главк запретил фильм без объяснений: «Арнштам: „А какие мотивировки, чтобы не выпускать?“. Антонов: „Мотивировок нет“» (РГАЛИ. Ф. 2453. Оп. 3. Ед. хр. 424. Л. 1).

<sup>113</sup> Заседание вел и протокол подписывал Леонид Антонов, к этому моменту возглавивший «Мосфильм» и его худсовет. Годом ранее он представлял Главк на первых обсуждениях сценария, где позиции Министерства и студии разошлись. Это ему Иван Пырьев публично бросил в лицо: «А по комедии вы совсем не специалист, и тот анализ, который вы сделали, не соответствует званию редактора Главного управления кинематографии. Не соответствует просто» (Там же. Ед. хр. 421. Л. 66).

<sup>114</sup> Там же. Ед. хр. 226. Л. 2.

Союзе на эту тему и в этом жанре. Я не согласен, что нужно убрать вывески. Что это политически неверно. Я этого не понимаю. И не я один. Ромм тоже этого не понимает<sup>115</sup>.

Речь шла о нелепых вывесках на здании, где располагалось КУКУ. В декабре 1956 года Гайдай говорил, что ему нравится сценарий, но решительно не нравится КУКУ – «учреждение, которого не существует». Режиссер предложил его «заземлить, чтобы это было реально»<sup>116</sup>. В первом режиссерском сценарии для «заземления» было создано насыщенное окружение из вывесок других учреждений метров эдак на пять:

Таблички, таблички, таблички... Они сверкают стеклом и золотом. Тесно прижавшись друг к другу, перед входом висят десятки вывесок с причудливо скомбинированными названиями трестов, объединений, союзов, управлений: «Гипропиво», «Чуив», «Нежилотдел», «Облпиявка», «Гумито»...<sup>117</sup>

Чертова дюжина табличек появляется в кадре под канцелярскую польку Арно Бабаджаняна – inferнальную акустическую буффонаду цирковых литавр, печатных машинок, арифмометров и телефонов. К названиям из киносценария добавляются Горупрместпром ЗАГОТ-ЛЫКО, НИИГУГУ, ОБЛРЫБИЗДАТ и т. д. В финале вывески одна за другой исчезают вместе с учреждениями «и вовсе бесполезным», освобождая место для детского сада (в итоговой версии – для гостиницы «Чайка»). Все вместе должно было знаменовать победу жизни и здравого смысла над бюрократизмом, но произвело несколько иной эффект – растревожило киноначальство перспективой распространения визуального обобщения «на всю советскую систему».

Вывески неоднократно обсуждали и осуждали на худсоветах. В ноябре 1957 года за Гайдаю с его табличками вступился режиссер Захар Аграненко, как бы между прочим припомнив две публикации в «Правде» о передаче зданий 59 министерств под больницы и т. п. В те годы центральные учреждения упраздняли в порыве децентрализации, то есть без прямой связи с глубоко провинциальной историей Петухова. Однако, проведя параллели с идеологией хрущевской экономической реформы, Аграненко мог трактовать движение табличек как проявление идейной грамотности коллеги по цеху<sup>118</sup>. В мае эстафету принял композитор Бабаджанян. Необходимость сохранить в фильме эпизод с (исчезающими) табличками он обосновывал ссылкой на свежее постановление партии и правительства: «Весь сюжет сводится к тому, что учреждения правильно убираются»<sup>119</sup>. Ни один из аргументов не стал решающим, однако эпизод с вывесками выжил.

## Бумажная ткань фильма

В отказе сокращать число табличек просматривается забота режиссера о методе. Его способ препарировать бюрократические материи предполагал не только традиционное для комедии смещение, но и чуть ли не этнографически насыщенное сгущение – бережное собирание и связывание рассеянных артефактов, слов, жестов, позволяющее прорисовать практику. Ведь в отличие от КУКУ, придуманного сценаристами вне связи с узнаваемыми ведомственными аббревиатурами, гайдаевские «Культбытснабсбыт», «Гипропиво», Горздравотдел Райпиявка были в самом деле заземлены. Они не просто отсылали к советскому организационному бесптиарию, но вскрывали его устройство через разнообразие знакомых таксономических единиц

---

<sup>115</sup> РГАЛИ. Ф. 2453. Оп. 3. Ед. хр. 424. Л. 29.

<sup>116</sup> Там же. Ед. хр. 420. Л. 16.

<sup>117</sup> Там же. Ед. хр. 417. Л. 2.

<sup>118</sup> РГАЛИ. Ф. 2453. Оп. 3. Ед. хр. 423. Л. 23.

<sup>119</sup> Там же. Ед. хр. 424. Л. 28.

– проектных, снабженческих, научно-исследовательских, коммунальных, издательских и т. д. Типическим образам и характерам, к работе с которыми Гайдая подталкивали со всех сторон, он если не противопоставлял, то сопоставлял множества, между членами которых распределял характерные действия и атрибуты. Скажем, в сцене, где воскресший Петухов является своим сотрудникам, работа советской конторы собирается, как пазл, из фрагментов:

Машинистка перестала работать, подняла голову. Пожилой сотрудник оторвался от арифмометра. Знакомая нам сотрудница-поэт удивленно смотрит. Молодая сотрудница так и осталась со счетами в руках. Члены пришедшей делегации застыли у двери. Секретарша берет со стола бумагу<sup>120</sup>.

Критическая работа Гайдая, направленная на высвечивание и показ крупным планом материи советского бюрократизма, в чем-то сопоставима с работой Энн Столер, которая между *архивными волокнами* имперских документов обнаруживает присутствие колониальной власти<sup>121</sup>. Субстратом бюрократического господства в картине всякий раз выступает документ, в который вписаны и вокруг которого нарастают снежным комом канцеляризм, деформации административной деятельности, гримасы, аффекты и моральные порядки администраторов, игры власти и бессилия. Описание этих ансамблей и фигураций в режиссерском сценарии тоньше, богаче и разнообразнее, чем в сценарии литературном. Каждая последующая сцена – порой буквально – выстраивается вокруг новой бумажной формы – заявления, справки, фельетона, паспорта, протокола, приказа, некролога, стенгазеты, жалобной книги, конспекта траурной речи, копии, выписки, ордера, талончика, истории болезни и т. д.

Так, сцена в домоуправлении начинается с крупного плана домовой книги – документа, в литературном сценарии отсутствовавшего:

Рука Петухова раскрывает домовую книгу. Петухов изучает книгу.

– Выписан, – размышляет он.

Голос Зазубрина:

– В связи со смертью.

– Это что же, заново прописываться надо, чтобы ты мою личность заверить мог? – обращается он.

– Зачем такая волокита, – протестует Зазубрин. – Что же я не знаю, что ты – Петухов? Ты только принеси справочку, что ты – живой, а выписку я тебе заготовлю.

– Правильно! – радостно подхватывает Петухов. – Справку из поликлиники нужно?

И он направляется к выходу:

– Молодец, Зазубрин! Тоже растешь!

– Учимся, Семен Данилыч, учимся... – почтительно и с некоторым ехидством говорит Зазубрин<sup>122</sup>.

### Метапозиция подхихикивающих

Вырезание эпизодов и отдельных фраз не только обедняло и упрощало сюжет – скажем, после ликвидации сцены в домоуправлении и истории с вселением семьи в квартиру Петухова

<sup>120</sup> РГАЛИ. Ф. 2453. Оп. 3. Ед. хр. 417. Планы 188–210.

<sup>121</sup> Родоначальницу архивной этнографии интересует, каким образом колониальные отношения и порядки вплетаются – до неотделимости – в фактуру документов и практики имперского документооборота, подобно водяным знакам или маркам, придавая бумагам новое качество и форму (Stoler A. *Along the archival grain*. Princeton University Press, 2010. P. 8).

<sup>122</sup> РГАЛИ. Ф. 2453. Оп. 3. Ед. хр. 417. План 264.

главный герой сразу отправляется за справкой о жизни в поликлинику, – но и угрожало смеховой атмосфере фильма, сокращая дистанцию от картины Гайдая до безопасного госсмеха. Обращаясь к директору студии, режиссер вопрошал:

Вы говорили, Константин Петрович, что картина не антисоветская, но и не советская. Это все равно. Но никто кроме вас и Агеева не сказал, что картина антисоветская (*Фролов – покажите ее в первом варианте, сейчас вы многое изменили*). Чем больше мы ее вырезаем, тем она становится менее смешной. И картину надо или прикрывать... У нас была фраза: «Буду беспощадно понижать в должности или посылать на учебу». Мы вырезали «посылать на учебу». Стало не смешно. А почему это надо было вырезать?<sup>123</sup>

Вырезали потому, что киноначальство сочло эту и другие реплики неприемлемыми:

По поводу шляп прямо говорилось, что теперь все начальство в шляпах ходит. Показывался цветок невинности и говорилось, что нам это не годится. Дурака Фикусова за то, что он дурак, собирались посылать на учебу. В санатории какие-то толстопузые дураки (причем явно начальство) бегали по замкнутому кругу, как дрессированные животные<sup>124</sup>.

Каждый из элементов ряда смущал представителя Главка по-своему: шляпы – типизацией начальства, бег по кругу – негативным характером этого обобщения, цветок невинности – сексуальным подтекстом, а шутливая угроза в адрес Фикусова – недопустимой амбивалентностью и гетерогенностью. Приравнивание понижения в должности к отправке на учебу, смешное в своем различии масштабов и качеств, воспринималось как угроза, поскольку расшатывало фиксированные значения официального дискурса и требовало от смеющегося метапозиции.

Еще более плоско и осторожно свои претензии к неровностям сатирической киноречи сформулировал парторг – товарищ Агеев, упомянутый Гайдаем:

Эти толстяки, бегающие по кругу под бубен, или такие фразы: «Буду беспощадно понижать в должности», «Горе в масштабах всего Куку», «Последние резолюции покойного» <...> Я не понимаю этой манеры подхикивания. Вы можете мне бросить упреки, что я перестраховщик, Петухов. Я высказываю свои мысли, а не чужие, и мне за них не стыдно<sup>125</sup>.

Примечательно, что дискурсивные формулы негативного самоопределения, избранные парторгом, заимствованы из картины, которую он критикует. В финале литературного сценария отчаявшийся Петухов начинает свое обращение к торжествующим бюрократам, поставившим документ превыше жизни, с «перестраховщиков»: «Ну, перестраховщики, бумажные души! – все более распаясь, говорит он. – Добились своего? Списали живого человека! Отложили в долгий ящик, погубили и радуетесь?»<sup>126</sup>. Большой специалист по советской драматургии Вадим Фролов за несколько лет до истории с «Мертвым делом» высказался на страницах «Литературной газеты» о силе советской сатиры, определив подхикивание как эффект неправильных – оторванных от жизни, не позволяющих «как можно ярче передать характер», превращающихся в «грубую и мелкую карикатуру» – гипербола<sup>127</sup>. Судя по тому,

<sup>123</sup> Там же. Ед. хр. 423. Л. 45.

<sup>124</sup> Материал о съемках этого эпизода включен в сборник кинохроники за 1957 год: «На курортах Кавказских минеральных вод студия „Мосфильм“ снимает кинокомедию „Мертвое дело“. Вы видите известных актеров – Плятта и Вицина. Они участвуют в эпизоде „Гигиенический бег толстяков“». Новицкий добавляет: «Содержание данного эпизода осталось загадкой, поскольку в итоговой версии картины от него не сохранилось ни следа». См.: *Новицкий Е.* Указ. соч.

<sup>125</sup> РГАЛИ. Ф. 2453. Оп. 3. Ед. хр. 423. Л. 13.

<sup>126</sup> Там же. Ед. хр. 415. Л. 68.

<sup>127</sup> *Фролов В.* Сила слова // Литературная газета. 1954. № 137. 18 ноября.

что товарищ Агеев был готов идентифицировать себя и с перестраховщиками, и с Петуховым, и с перестраховщиком Петуховым, речь идет не об отрыве гипербола от жизни, а об эффекте прямо противоположном – жизнеутверждающей силе гайдаевской интерпелляции, куда более действенной, чем артикуляционный потенциал уплощенной партийной речи.

### Ни начала, ни конца

С чем Гайдай согласился немедленно, так это с критикой финала «Мертвого дела». В первом режиссерском сценарии мытарства Петухова оканчивались санкцией начальства на демонтаж бюрократического фантазма. За основу взят финал фельетона – голос из телефонной трубки приказывает покойному считать себя одновременно живым и уволенным<sup>128</sup>, – только без административного фиаско. Под давлением Петухова Фикусов звонит «самому» Ивану Антоновичу и по его указанию рвет приказ.

После чего «официально живой» герой освобождается от корыстной невесты и формализма. На вопрос секретарши, с какого числа считать его живым, и обнаружив на часах 17.59, он весело кричит, не обращая внимания на оставшуюся минуту: «С завтрашнего!»<sup>129</sup>. Представителю Главка здесь не понравилось, что предел бюрократизму кладет высокое начальство – «бог из машины» – без участия подчиненных и посетителей<sup>130</sup>. Гайдай признал, что финал получился запутанным – его приделали «буквально 4–6 дней тому назад», испуганные критическим министерским отзывом на литературный сценарий<sup>131</sup>.

Впрочем, именно литературный сценарий завершается на вполне популистской ноте. Не найдя решения своего вопроса у коллег-бюрократов, Петухов отправляется в народ – «на документальную хронику». Народу предстояло увидеть на экране историю о том, «как бюрократы живого человека хоронят!», посмеяться и решить, кем является Петухов: «отчасти живым или окончательно мертвым». Финальным аккордом должно было стать обнажение приема: «Петухов с венком на груди решительно идет на аппарат»<sup>132</sup>.

В конечном счете приключения управляющего КУКУ вошли в картину «Жених с того света» в виде ложной вставной новеллы, что позволило свести риски обобщения, и без того минимизированные многочисленными правками, к нулю. История, которую пытается, но так и не может рассказать экскурсантам бывший бюрократ, а теперь экскурсовод Петухов, завершается дважды. Сначала как пьеса «Воскресение в понедельник», где явление милиционера в белом расставляет точки над «i» – это он отдает документы Петухову, рвет ошибочный приказ и отчитывает Фикусова за путаницу. Затем – как фильм, с монтажным преобразованием материальности: вслед за статистами-служащими, конторскими столами и указателями со стены здания пропадают таблички.

Между тем до декабрьского разгрома 1957 года концовка фильма была еще более радикальной. В списке из десяти исправлений, внесенных в уже смонтированную ленту и представленных «Мосфильмом» в Главк весной 1958 года, седьмым пунктом значится: «В фильме остался один финал вместо трех в предыдущем варианте»<sup>133</sup>. И действительно, третий режиссерский сценарий предусматривал условно полифоническую концовку – счастливое разрешение противоречий, каким оно представляется с трех разных позиций. Благоприятным завершением истории для Фикусова, согласно закадровому дикторскому голосу, становится гибель

---

<sup>128</sup> Дыховичный Вл., Слободской М. Воскресение в понедельник // Огонек. 1953. № 42. С. 31.

<sup>129</sup> РГАЛИ. Ф. 2453. Оп. 3. Ед. хр. 415. Л. 69.

<sup>130</sup> Там же. Ед. хр. 421. Л. 61.

<sup>131</sup> Там же. Л. 89.

<sup>132</sup> Там же. Ед. хр. 415. Л. 69.

<sup>133</sup> Там же. Ед. хр. 426. Л. 11.

Петухова под колесами автомобиля. Влюбленный бюрократ бросается за Ниной Павловной, бегущей от бесперспективного жениха, и прямо у подъезда КУКУ уже по-настоящему попадает под машину, чем приводит в соответствие грубый факт своей жизни с буквой приказа, венками, печальной стенгазетой и гробом на балансе. Счастливым финалом для Петухова становится явление милиционера, освобождающего его от всего безжизненного и ненастоящего. Наконец, разрешение бюрократической коллизии в перспективе общественного блага дано в третьей – предпочтительной и окончательной, как дает понять Гайдай, – версии:

Из кабинета быстро исчезают венки, портрет, бумаги, папки, чернильницы, лампы, стулья, шкафы, сейф. В пустой комнате остаются Петухов и Фикусов. Но вот и они исчезают. Просторная светлая комната. Четко расставляются в ряд детские кроватки. На окнах появляются занавески.

Таблички, таблички, таблички. Они сверкают стеклом и золотом. Одна за другой исчезают вывески... На месте исчезнувших табличек одна новая вывеска: «Детский сад №28». Аппарат отъезжает. Из дверей выходят дети. За ними в белом халате выходит тетя Поля: «Такой конец всех устраивает?»<sup>134</sup>

Такой – немонолитный и эксцентрический – конец, в котором уже ощущается фирменный гайдаевский почерк и экспериментирование с фреймом картины, устраивал далеко не всех. Впрочем, как видно, при перемонтаже режиссер сохранил две версии финала из трех за счет переопределения отношений между ними. Теперь явление милиционера и исчезновение рассадника бюрократизма связаны не топологически как два разных исхода, а темпорально – как разные стадии завершения одной истории, о чем и сообщает закадровый голос: «Но это еще не конец! А самый конец у этой совершенно необыкновенной истории был совершенно обыкновенным».

Возможность, пусть и довольно условная, выбора исхода очень по-советски обернулась безальтернативной многослойностью – усложнением социальной реальности в ситуации, когда на жесткое давление власти отвечают нелинейным сопротивлением.

## Первый привод

Откликаясь на рассказ Михаила Ромма о мытарствах «Жениха с того света», советский кинодраматург, лауреат Сталинской премии и до 1955 года руководитель сценарной мастерской ВГИКа Николай Рожков определил административный жанр этого высказывания и поставил ребром вопрос о документе, которым должно завершиться обсуждение в Союзе кинематографистов:

Мне хочется вернуться к той справке, которую дал Ромм. Посудите сами. Эту картину, которую мы видели, принял и похвалил Художественный совет «Мосфильма» – самый авторитетный Художественный совет. Эту картину утвердил Главк – самый перестраховочный Главк во всей стране (*смех*). И после этого нужна стенограмма, где было бы записано наше мнение<sup>135</sup>.

Мнение кинокритиков, кинематографистов и преподавателей ВГИКа, записанное в стенограмме от 6 мая 1958 года, было прямым выражением поддержки. Автор биографии Гайдая в ЖЗЛ полагает, что привлечение экспертов имело решающее значение для спасения картины и произошло по инициативе Ивана Пырьева. Еще до превращения фильма в короткометражку поднимался вопрос об эксцентрической комедии, а финал и был по-настоящему эксцентри-

---

<sup>134</sup> РГАЛИ. Ф. 2453. Оп. 3. Ед. хр. 426. Л. 12.

<sup>135</sup> РГАЛИ. Ф. 2900. Оп. 2. Ед. хр. 529. Л. 33.

ческим. Будто бы Пырьев закрыл изнутри зал, вынудив «журналистов» принять необходимое решение и опубликовать отчеты о мероприятии»<sup>136</sup>.

В рассыпанном по РГАЛИ деле фильма мне встретились сведения только об одном внешнем обсуждении – том, что состоялось в мае 1958 года уже на финальной стадии злосчастной короткометражки «Жених с того света». Идею показать многострадальную картину кому-то со стороны в ситуации, когда взгляд у авторов, худсовета и Главка замылен («теряешь зоркость сделанного, теряешь ощущение вещи»), на ноябрьском заседании 1957 года высказал один из авторов сценария «Карнавальная ночь» Борис Ласкин. Его поддержал Дыховичный. Тогда речь шла о рецептивном эксперименте с непрофессиональным зрителем – просмотре с обсуждением в рабочем клубе человек на 200–300<sup>137</sup>. Полгода спустя по предписанию Главка фильм показали экспертам. Указаний на то, что встречу организовывал Пырьев, в документах нет (ее вел Юлий Райзман). Равно как нет и намек на какое-либо принуждение участников к высказыванию. Однако Иван Александрович с 1957 по 1960 годы возглавлял Союз кинематографистов, а значит, одна из двух стенограмм могла быть за его подписью. Что касается «журналистов», то по крайней мере одна статья о комедии была опубликована участником гайдаевского обсуждения вскоре после просмотра.

Статья Владимира Полякова – соавтора Ласкина по «Карнавальная ночь», драматурга и писателя-сатирика – появилась в «Советской культуре» через три недели после просмотра под стенограмму «Жениха с того света». Автор явно имеет в виду ситуацию, сложившуюся вокруг фильма, и когда настаивает на том, чтобы «дать возможность экспериментировать режиссерам, драматургам и актерам, начиная с постановки короткометражных картин»; и когда упоминает о рисках «хорошей сатирической комедии»; и когда мягко журит «любого режиссера», который, впервые берясь за постановку комедии, «сразу хочет создать нечто выдающееся»<sup>138</sup>.

И все же у этого высказывания более сложные событийность и локализация во времени: оно продолжает полемику, начатую Поляковым с трибуны Всесоюзной творческой конференции работников кино<sup>139</sup>. В преддверии конференции видный сценарист Евгений Помещиков заявил, что хорошую комедию может снять любой хороший режиссер<sup>140</sup>. Категорически возражая лауреату Сталинской премии первой степени, Поляков доказывал, что «любой не может. Не может человек, лишенный чувства юмора и комедийности»<sup>141</sup>. Он ни разу не упомянул Гайдая. Однако профессиональные разговоры советских кинематографистов об эксперименте с комедией в кино, эксцентрике, сатире, риске, осложнениях, редком чувстве комедийного и таланте комедиографа в те месяцы сходились в одной точке. А стенограммы из воображаемого дела гайдаевского фильма документировали это схождение.

Если в феврале 1957 года обсуждение режиссерского сценария на худсовете «Мосфильма» было защитой права режиссера и студии, берущейся за новую комедию, на эксперимент<sup>142</sup>, то финальный разговор с экспертами в мае 1958 года стал выражением профес-

<sup>136</sup> Новицкий Е. Указ. соч.

<sup>137</sup> РГАЛИ. Ф. 2453. Оп. 3. Ед. хр. 423. Л. 55.

<sup>138</sup> Поляков В. О кинокомедии // Советская культура. 1958. № 64. 27 мая.

<sup>139</sup> См. Советская культура. 1958. № 28. 6 марта.

<sup>140</sup> Помещиков Е. Дело не только в специфике // Советская культура. 1958. № 19. 13 февраля.

<sup>141</sup> Поляков В. О кинокомедии // Советская культура. 1958. № 64. 27 мая.

<sup>142</sup> Тогда с пламенной и дерзкой речью о необходимости «дать людям свободу, пусть экспериментируют в этом трудном жанре» выступил Иван Пырьев. От лица возглавляемого им «Мосфильма» мэтр выражал готовность к рискованному эксперименту, устанавливал тесную связь между смехом и свободой, поддерживал экспериментатора («надо давать жару этой смелости, поддерживать»), требовал профессионального подхода к комедии и отказывал представителям Главка в праве на компетентное высказывание: «Надо, чтобы о комедии говорили люди, которые понимают юмор, знают юмор, специалисты. Иначе ничего нельзя будет делать». Михаил Ромм сделал развернутый экскурс в историю становления госсмеха, сосредоточившись на сокращении числа комедий и преобладании среди них таких, которые «попросту несмешные». А Владимир Дыховичный, пришедший на студию под обещание самостоятельной работы, обвинил представителя Главка в нарушении договора и порче своими правами короткометражки «Фонтан», которая после вмешательства Министерства стала несмешной (РГАЛИ. Ф.

сиональной солидарности и попыткой сообщества защитить комедиографа от министерского произвола. Герман Кремлев был далеко не единственным участником «особого» обсуждения, в порядке защиты «специальности комедиографа» припомнившим драматическую историю Константина Юдина, который отказался работать в беспокойном и беззащитном жанре. Однако именно известный кинокритик актуализировал двойное – на этот раз профессионально-репрессивное – прочтение «дела» комедиографа:

Однажды я очень долго упрашивал покойного К. К. Юдина написать статью о комедии. Он упорно отказывался. Я говорил: «Ну кто же может писать о комедии, как не вы, мастер этого дела?». Тогда он мрачно сказал: «Да, у меня было несколько приводов по этому делу» (*смех*). Для товарища Гайдая это первый «привод»<sup>143</sup>.

Несмотря на общую неблагоприятную для съемочной группы и студии атмосферу, сложившуюся «вокруг фильма», и «тяжелое чувство обиды за авторов, которые работали в тяжелейшем сатирическом жанре», собравшиеся были относительно спокойны за Дыховичного и Слободского – людей талантливых, способных быстро, как это бывает у сатириков-фельетонистов, реализоваться в других жанрах. Но их по-настоящему волновала судьба режиссера – «человека с органическим чувством смешного», столкнувшегося с начальством, лишенным чувства юмора<sup>144</sup>. Это напряжение лучше других выразил Захар Аграненко: «А среди нас ходит наш товарищ Гайдай, издерганный, но не сдающийся боец»<sup>145</sup>. В тот раз Михаил Ромм, оставивший за собой право на выступление, этим правом воспользовался «только по одной причине»:

Мне бы хотелось поддержать тех товарищей, которые пытались сегодня воздействовать на Гайдая в смысле продолжения работы над комедией. Я совершенно убежден, что это очень одаренный комедийный режиссер. Вы видите, что режиссер понимает природу смеха. Это редкий дар<sup>146</sup>.

### **Р. S. Археологические заметки на полях повестки**

Завершая свой дрейф по делу одного фильма, я возвращаюсь к повестке, выписанной в июне 1958 года Ростиславу Плятту, и к своему обещанию прояснить странности в ее оформлении. В реквизиты, доставшиеся советской бюрократии от дореволюционной канцелярии, были встроены и рабочие операции, и административные иерархии<sup>147</sup>. Это там в крупных учреждениях документ начали удостоверять трижды: «подписал», «скрепил», «верно». Начальник, подписывая, брал на себя ответственность за решение и его властную силу. Столоначальник, скрепляя, подтверждал содержание текста и его сохранность. А писарь или копиист, заверяя, брал на себя ответственность за грамотное исполнение. В небольших учреждениях различие между второй и третьей линиями удостоверения стиралось, но разделение ответственности администратора и делопроизводителя-канцеляриста, как правило, сохранялось. Вот и повестку в «Арагви» подписывает начальник КУКУ Петухов, а удостоверяет управделами Фикусов. Необычно то, что рядом с фамилией Фикусова есть еще одна надпись: «Утверждаю». Резолюция – а это она – в любом случае остается прерогативой начальства. Еще одно нарушение суб-

---

2453. Оп. 3. Ед. хр. 421. Л. 67–69, 71–75, 83–84).

<sup>143</sup> РГАЛИ. Ф. 2900. Оп. 2. Ед. хр. 529. Л. 33.

<sup>144</sup> Там же. Л. 2, 2а, 9, 22.

<sup>145</sup> РГАЛИ. Ф. 2900. Оп. 2. Ед. хр. 529. Л. 23.

<sup>146</sup> Там же. Л. 47.

<sup>147</sup> Орлова Г. Указ. соч.



ординации просвечивает в порядке инициалов. Вместе с формой написания адресата и расположением даты инициалы поддерживали административную иерархию: начальник ставил их перед фамилией, а подчиненный – после<sup>148</sup>. В мосфильмовской повестке все наоборот – рядом с Петуховым С. Д. и Пляттом Р. Я. соседствует П. П. Фикусов<sup>149</sup>.

Судя по реплике Дыховичного, сдвиг в реквизитах мог быть значимым жестом. На первом худсовете автор сценария разъяснял, кто отвечает за бюрократическую деформацию реальности: «Виноват Фикусов. У нас был вариант с милиционером. Нам хотелось показать, что Фикусов отпетый человек, а Петухов, может быть, и не отпетый»<sup>150</sup>. Петухов, случается, ведет себя по-человечески – влюбляется, переживает, мечтает, впадает в гнев и отчаянье, выходит за пределы документальной нормы. Чего не скажешь о Фикусове. Не удивительно, что власть формуляра сосредотачивается в руках бесперебойно функционирующего «столоначальника».

Но разве в этой истории с повесткой сам порядок оформления реквизитов не превращается из тонкой критики канцелярской идеологии в признание торжества фикусовых? Трижды нет! Во-первых, картина, которую Главк постановил исключить из плана еще на стадии литературного сценария, пробилась на экран, а ее защита от министерских бюрократов обернулась не только разрастанием дела фильма, но и консолидацией профессионального сообщества. Во-вторых, пародийное использование документальной формы не по назначению, утверждающее карнавальное переворачивание мира и ситуативную экспроприацию бюрократической власти, производилось с метапозиции, недоступной канцеляристам без чувства юмора. Все вместе было разрушительно для условий бюрократического счастья документа<sup>151</sup>. Наконец, история Гайдая-комедиографа, к счастью, не закончилась летом 1958 года в «Арагви». Лобовое столкновение с перестраховщиками и петуховыми-фикусовыми, как показало время, не только не убило в режиссере комедиографа, но и, если угодно, способствовало его превращению в критического археолога советского дискурса.

Как известно, сатира на бюрократов, всякий раз легитимируемая ссылками на Ленина и Маяковского, была единственно возможной – то есть санкционированной – формой критики отдельных несовершенств в деятельности отдельных представителей советской власти. В этих обстоятельствах сохранение баланса общего и частного приобретало исключительное значение. Не удивительно, что полнометражный фильм, главным героем которого становится заматерелый бюрократ, безальтернативно связанный документной сетью с носителями бюрократизма, растревожил советских чиновников масштабом обобщения и его идеологическими рисками.

Удивительны выводы, сделанные Гайдаем из разбора идейных и художественных полетов, завершившегося демонтажом картины. Он больше никогда не снимал фильмы, главными героями которых были бы отрицательные персонажи на должности, и никогда явно не обращался к теме бюрократизма. Однако вселенную Гайдая населили персонажи второго плана – охранители и трикстеры (описанные в следующей статье), резонеры и номенклатурные работники, общественники и нетрудовые элементы – из фрагментов речи которых, рассеянных по разным фильмам, собирается карта официального советского дискурса и архив нецелевых

<sup>148</sup> Толмачев Я. Военное красноречие. СПб., 1829. С. 47.

<sup>149</sup> Делопроизводственный ГОСТ Р 6.30–2003, действовавший до 2018 года, согласно которому инициалы должностных лиц следовало писать перед фамилией, а физических – после, дает еще одну – пусть и полную анахронизмов – перспективу для наделения значениями этого сдвига в реквизитах.

<sup>150</sup> РГАЛИ. Ф. 2453. Оп. 3. Ед. хр. 421. Л. 83.

<sup>151</sup> В теории речевых актов Джона Остина одним из ключевых понятий стало «условия счастья» (conditions of happiness) – набор коммуникативных и контекстуально специфичных правил, соблюдение которых делает действия, совершаемые при помощи слов, успешными. См.: Austin J. L. How to do things with words. Oxford University Press, 1975. Нецелевое использование повестки вместо приглашения, перемешивание актеров с героями фильма, сдвиг в реквизитах и смехотворные практики использования, как отмечалось выше, разрушительно сказываются на условиях (бюрократического) счастья отдельно взятого протокола и порядка документности, отличающегося звериной серьезностью, в целом.

способов его использования. Не будет преувеличением сказать, что ожидаемая капитуляция обернулась радикализацией сопротивления и усложнением критической оптики. Но это – уже совсем другая история.

## Марк Липовецкий Трикстеры у Гайдая

В 1920–1930-е годы герой-трикстер становится подлинной звездой советской культуры. Эта характеристика в полной мере относится не только к Остапу Бендеру, но и к Бене Крику и Хулио Хуренито, как и ко многим киноперсонажам (достаточно вспомнить героев Леонида Утесова или Петра Алейникова), а также таким культовым фигурам, как Фаина Раневская или Никита Богословский. Вокруг них формируется советская *массовая контркультура*, вырабатывается ее язык, а главное – стиль. Это именно критический стиль, который предполагает подрыв советской нормативности с помощью иронии и пародии (прото-стеб). Не случайно многие из этих персонажей окружены мифологическим ореолом, и каждый из них претендует на роль иронического мессии – мессии нового (бес)порядка, за которым мерцает образ модерности, альтернативной советской<sup>152</sup>.

Ситуация меняется в 1940–1950-е годы. С одной стороны, предпринимаются попытки «укрощения» трикстера, превращающие его в нормативного, хотя и неортодоксального, советского героя. В результате возникает целая галерея ярких соцреалистических персонажей в диапазоне от Мустафы из «Путевки в жизнь» (Николай Эрк, 1931) и Кости Капитана из «Аристократов» Николая Погодина (фильм Евгения Червякова «Заклученные», 1936) до Аркаши Дзюбина (Марк Бернес) из «Двух бойцов» (Леонид Луков, 1943), Василия Теркина из поэм Александра Твардовского, а также Сергея Тюленина вместе с Любкой Шевцовой из «Молодой гвардии» Александра Фадеева (первая редакция романа – 1946; фильм Сергея Герасимова – 1948).

С другой стороны, трикстер радикально демонизируется, и его образ широко используется для изображения «врага». Показательно, например, как широко утилизируются трикстерские тропы во время антисемитской кампании конца 1940-х годов<sup>153</sup>. Отголоски этой демонизации сохраняются и в 1960-е годы (см., например, изображение спекулянтки «Королевы Марго» (Фаина Раневская) в фильме Вениамина Дормана «Легкая жизнь», 1964). Показательно, что в разгар антисемитской кампании в 1949 году выходит специальное постановление, осуждающее романы Ильи Ильфа и Евгения Петрова об Остапе Бендере. В результате «Двенадцать стульев» и «Золотой теленок» изымаются из библиотек и запрещены для переизданий до 1956 года.

Как правило, всякий трикстер в той или иной форме воплощает трансгрессивность, амбивалентность, лиминальность и перформативность (особого комедийного толка). Конкретными «наполнителями» этих категорий могут быть самые разные характеристики, но вместе взятые они делают трикстера воплощением хаоса и свободы одновременно. Советские «обработки» трикстера, как правило, вели к тому, что амбивалентность минимизировалась, и персонаж становился либо однозначно «позитивным», либо однозначно «злодейским». Трансгрессивность в случае героизации постепенно вытеснялась служением государству или же (как в случае Тюленина и Шевцовой) направлялась на борьбу с врагами. Напротив, в «злодеях» даже самые невин-

---

<sup>152</sup> Подробнее об этом см. в моих работах: *Lipovetsky M. Charms of Cynical Reason: The Trickster Trope in Soviet and Post-Soviet Culture*. Boston: Academic Studies Press, 2011; *The Trickster and Soviet Subjectivity: Narratives and Counter-Narratives of Soviet Modernity* // *Ab Imperio*. 2020. № 4. P. 62–87. См. также: Трикстер vs. трикстер: «Учителя» и «ученики» у Эренбурга, Олеси, Булгакова и Бабея // *A/Z: Essays in Honor of Alexander Zholkovsky* / Ed. by D. Ioffe, M. Levitt, J. Peschio, I. Pilshchikov. Boston: Academic Studies Press, 2018. P. 327–349; *Метаморфозы Мюнхгаузена* // *Новое литературное обозрение*. 2017. № 143 (1); Два трикстера: Абрам Терц vs Д. А. П. // *Энергия кризиса: Сборник в честь И. П. Смирнова* / Под ред. И. Калинина и К. Ичин. М.: Новое литературное обозрение, 2019.

<sup>153</sup> См. об этом: *Fitzpatrick S. Tear Off the Masks! Identity and Imposture in Twentieth-Century Russia*. Princeton and Oxford: Princeton University Press, 2005. P. 282–300.

ные жесты приобретали трансгрессивное значение. Однако лиминальность и перформативность не исчезали ни в том, ни в другом случае. Эти категории, хоть и в редуцированном виде, сохраняли семантику свободы.

Культура 1960–1970-х постепенно возвращается к амбивалентному трикстеру, чем нарушает ригидность советского нарратива. Начинается этот процесс с реабилитации Остапа Бендера, ознаменованной публикацией собрания сочинений Ильфа и Петрова. Как писали Петр Вайль и Александр Генис:

Воскрешенные романы конца 20-х – начала 30-х годов – «Двенадцать стульев» и «Золотой теленок» не воспринимались как цельное повествование, а «с легкостью разменивалось на десятки и сотни афоризмов...» Поднаторевший в Ильфе и Петрове человек мог практически на любую тему объяснить с помощью цитат из этих книг<sup>154</sup>.

При этом, как отмечали критики, остроты Бендера смешивались в языке эпохи с шутками из кинокомедий того же времени, среди которых фильмы Гайдая занимали первое место по «индексу цитирования».

Во второй половине 1960-х рядом с Ильфом и Петровым встал роман Михаила Булгакова «Мастер и Маргарита», также разошедшийся на цитаты и также сосредоточенный на еще более амбивалентном (коллективном) трикстере, явленном ансамблем демонов во главе с Воландом. Параллельно именно амбивалентный и трансгрессивный трикстер становится любимым героем литературы андеграунда от Венички и Гуревича у Венедикта Ерофеева до Николая Николаевича у Юза Алешковского, Сандро из полузапрещенного романа Фазиля Искандера и авторских амплуа Абрама Терца, хеленуктов и Дмитрия Пригова. Дальнейшую реабилитацию амбивалентного трикстера осуществляют и новые киногерои – в первую очередь такие, как бескорыстный вор Деточкин из «Берегись автомобиля!» (1966) Эльдара Рязанова, обаятельный мерзавец Афоня из одноименной комедии Георгия Данелии 1975 года и его же честный плут Андрей Бузыкин из «Осеннего марафона» (1979), а также криминальный коллектив трикстеров в «Джентльменах удачи» (1971, Александр Серый, по сценарию Данелии и Виктории Токаревой).

Напротив, «классический» Гайдай сохраняет вполне советские интерпретации трикстерства, предпочитая, разумеется, «злодейскую» версию. В «Операции „Ы“», «Кавказской пленнице» и «Бриллиантовой руке» четко очерчен конфликт между злонамеренными трикстерами и идеалистом (Шурик) либо простаком (Горбунков), которые вынуждены действовать трикстерскими методами, так сказать, в порядке самообороны. Гайдаевская экранизация «Двенадцати стульев» (1971) с явно амбивалентным Остапом знаменует, по общему мнению, начало упадка гайдаевского киностилия. Ему не даются амбивалентные персонажи Зоценко и Гоголя, а попытка вернуться к киноязыку 1960-х выглядит как самопародия в «Спортлото-82» или комедиях перестроечной поры. Правда, есть замечательное исключение – «Иван Васильевич меняет профессию», фильм 1973 года с самым что ни на есть амбивалентным трикстером – Жоржем Милославским (Леонид Куравлев) в центре сюжета.

Каким же образом удастся Гайдаю сделать современной для 1960-х кондовую советскую редукцию трикстера? И чем «Иван Васильевич» так радикально отличается от позднейших неудач Гайдая, несмотря на то, что, подобно «12 стульям», «Не может быть!» и «Инкогнито из Петербурга», представляет собой экранизацию литературной классики?

---

<sup>154</sup> Вайль П., Генис А. 60-е. Мир советского человека // Вайль П., Генис А. Собр. соч.: В 2 т. Екатеринбург: У-Фактория, 2003. С. 673–674.

### «Граждане алкоголики, хулиганы, тунеядцы»

Немало написано о легендарных короткометражках Гайдая «Пес Барбос и необычный кросс» (1961) и «Самогонщики» (1962), где появляется трио Трус – Балбес – Бывалый (Георгий Визин – Юрий Никулин – Евгений Моргунов). Эта тройка засияет с новой силой в последней, давшей название всему фильму новелле «Операции „Ы“» и фактически выйдет на первый план в «Кавказской пленнице». Несмотря на невероятную иконическую популярность этих персонажей (они даже практически без изменений проникают в мультфильм «Бременские музыканты»), Гайдай явно тяготился ВиНикМором, и сценаристы Яков Костюковский и Морис Слободской прибегали к различным ухищрениям, чтобы «протащить» тройку в очередной фильм.

Программный акцент на физическом действии, гэгге, слэпстике и других чертах комедийного языка немого кино, восстанавливаемых Гайдаем, делал какую бы то ни было попытку интерпретации этих персонажей излишней. Они воспринимались как легко узнаваемые фигуры, специально предназначенные для комедийных приключений. Их «прозвища» сбивали оптику, переводя внимание на карикатурно преувеличенные черты характера.



Ил. 1. Визин, Моргунов и Никулин. Кадр из фильма «Пес Барбос и необычный кросс» («Мосфильм», 1961, режиссер и сценарист Леонид Гайдай, композитор Никита Богословский, оператор Константин Бровин). YouTube.com

Однако костюм и стиль поведения этих персонажей подчеркивает их социокультурные различия<sup>155</sup>. В «Псе Барбосе» сложился образ Труса, который сохраняется почти без изменений вплоть до «Кавказской пленницы», – он носит шляпу, галстук и парусиновый костюм,

<sup>155</sup> Американские комики Three Stooges (снявшие 190 короткометражек за свою долгую карьеру), с которыми часто сравнивают ВиНикМора, как правило, были одеты в однотипные костюмы, различаясь только тем, что один из них был кудряв, другой стрижен под горшок, а третий аккуратно причесан.

что однозначно интерпретируется как наряд опустившегося интеллигента, причем довоенной складки (о чем свидетельствует парусиновая пара). Герой Никулина одет в стандартную курточку на молнии (ее называли «москвичкой» или «хулиганкой»), которую носили старшеклассники и студенты в 1940–1950-е годы. Инфантильность этого наряда подчеркивается тюбетейкой, характерной для образа до- и послевоенного подростка. Страннее всех одет Бывалый – Евгений Моргунов: под пиджаком он носит рубашку на выпуск, подпоясанную ремнем – стиль 1920–1930-х годов, а на голове – надетую набекрень кепку-восьмиклинку – бандитский шик послевоенного десятилетия. Его усы щеточкой также отсылают скорее к довоенной, чем к послевоенной эпохе.





Ил. 2 и 3. Гротескные маски советских граждан. Кадры из фильма «Операция „Б“ и другие приключения Шурика» («Мосфильм», 1965, режиссер Леонид Гайдай, сценаристы Яков Костюковский, Морис Слободской, Леонид Гайдай, композитор Александр Зацепин, оператор Константин Бровин). YouTube.com

В «Самогонщиках» уже нет «исторического» разнообразия в костюмах персонажей, но зато акцентированы социальные различия. Шапка-пирожок у Вицина развивает образ интеллигента. Экстравагантность этому образу придает рыжая шуба, а кашне, надетое наподобие женского платка, окрашивает его чертами квира. У героя Моргунова круглая каракулевая шапка в комбинации с жилетом на меху и бурками (часть зимней униформы высшего командного состава в Красной Армии) подчеркивает его начальственные черты. А лыжная шапка с помпоном, да еще перекошенная, плюс свитер без пальто или иной верхней одежды, акцентируют деклассированность персонажа Никулина.

В «Операции „Б“» костюмы героев остаются почти такими же, как в «Самогонщиках». Только у Бывалого каракулевая шапка дополняется двубортным пальто с каракулевым же воротником, а Балбес надевает поверх свитера (правда, другого) клетчатую куртку на молнии. Начальственные бурки Бывалого «рифмуются» с инвалидной машиной, на которой ездит вся команда, – получение такой машины и для реальных инвалидов требовало связей, а для такого здоровяка, как Бывалый, она предполагала блат невероятного уровня. В «Кавказской пленнице» остаются только самоцитатные отсылки к уже сложившимся образам героев – шляпа с галстуком и парусиновый костюм у Труса, тубетейка у Балбеса, старая, но когда-то роскошная машина у Бывалого.

Обратим также внимание на то, что, как положено советским трикстерам-злодеям, эти персонажи постоянно балансируют на грани закона – чем демонстрируют такие трикстерские качества, как трансгрессивность и лиминальность. Последняя, впрочем, также усугубляется их склонностью к алкоголю. В «Псе Барбосе» они используют динамит для ловли рыбы, то есть занимаются браконьерством. В «Самогонщиках» они, само собой, варят самогон, чем подрывают государственную монополию на производство и продажу алкоголя. В «Операции „Б“»

их локусом становится колхозный рынок – своеобразная зона исключенности из официальной экономики (достаточно вспомнить знаменитую сцену с редактором партийной газеты, попавшим на барахолку, в «Чонкине» Войновича). Здесь герои торгуют «живописью» на клеенке, кошками-копилками и петушками на палочках; здесь же их нанимает для псевдоналета проворовавшийся директор базы. В «Кавказской пленнице» они также зарабатывают деньги вне государственных организаций, организуя сверхпопулярную школу твиста. Тут их нанимателем становится куда более высокий начальник – хозяин целого кавказского района, товарищ Саахов (Владимир Этуш).

О чем говорят все эти детали, которые тогдашний зритель принимал как естественные? В первую очередь – о гибридности этого коллективного персонажа. В нем не только сплетаются отсылки к разным историческим периодам, но, что более важно, три героя воспринимаются как лица разных социальных групп – интеллигенции, «начальства» и деклассированной молодежи. Где и каким образом могли встретиться и сплотиться в единый «коллектив» эти три персонажа? «Блатная» песня «Постой, паровоз», которую поет Балбес в «Операции „Ы“», и обращение «придурок» к Трису в «Кавказской пленнице» и другие детали, как отмечалось критиками<sup>156</sup>, вводят в обрисовку этих персонажей тюремный колорит. С известной долей условности – вполне, впрочем, совместимой с мерой условности, принятой в комедиях Гайдая, – можно предположить, что они встретились и познакомились в тюрьме или лагере. Более того, за каждым из них угадывается соответствующая статья – «бытовая» (то есть экономическая) у Бывалого, мелкий криминал у Балбеса и политическая у интеллигента Труса. Разной в их костюмах также соотносим с временем посадки – начало 1930-х у Бывалого, вторая половина того же десятилетия у Труса, 1950-е у Балбеса. Иными словами, в этом гибридном персонаже можно увидеть *сидельца, выходца из ГУЛАГа*. Так реализуется у Гайдая трикстерская *лиминальность* – ей придается не акцентированное, но отчетливо социальное значение.

Гулаговское прошлое объясняет «свободные промыслы» персонажей не только социологически (сломанные жизни), но и социокультурно. Если трикстер воплощает сценарии самореализации, альтернативные советской модели, то не удивительно, что герои, пытавшиеся их реализовать, оказываются в ГУЛАГе. Однако возможна и иная интерпретация: ГУЛАГ, связавший проворовавшегося начальника (Бывалый), мелкого хулигана либо воришку (Балбес) и интеллигента (Трус), сам является источником альтернативной социальности, и именно эта общая почва подталкивает героев к бегству от государства в область «серой» экономики, полузапретного частного предпринимательства и самодельного капитализма. Лиминальное положение всей этой области по отношению к официальной власти, являющееся предметом многих современных исследований<sup>157</sup>, выявлено Гайдаем с комической прямоотой – именно к этим персонажам прибегает власть, когда пытается *скрыть свои собственные преступления* («все уже украдено»).

Но для нашей темы важнее, вероятно, другое: *гибридность и является той почвой, на которой заново рождается советский трикстер*. Юрий Щеглов, говоря о дилогии Ильфа и Петрова, отмечал «курьезные гибриды, в которых старые формы и модели наскоро переделаны в соответствующие советские и проглядывают из-под них»<sup>158</sup>. Это наблюдение относится и к

<sup>156</sup> «Среди трех советских „студжиз“ Моргунов выделяется как запоминающийся профессиональный преступник, тогда как Никулин и Вицин играют его напарников. Отношения Вицина с Моргуновым содержат сильный сексуальный подтекст. Моргунов относится к Вицину не только как к своей помощнице, но и как к своей стерве, а в последующих фильмах Гайдая Вицин отвечает покорным, стереотипно „женским“ голосом» (Prokhorov A. Cinema of Attractions versus Narrative Cinema: Leonid Gaidai's Comedies and El'dar Riazanov's Satires of the 1960s // Slavic Review. Autumn, 2003. Vol. 62. № 3. P. 462). «Исполненная знаменитым актером Юрием Никулиным песня „Постой, паровоз“ немедленно идентифицирует советских „студжиз“ как эзков, а не как обычных хулиганов» (Prokhorova E. The Man Who Made Them Laugh: Leonid Gaidai, the King of Soviet Comedy // Companion to Russian Cinema / Ed. B. Beumers. Oxford/Malden, MA: Wiley-Blackwell, 2016. P. 529).

<sup>157</sup> См.: Ledeneva A. Russia's Economy of Favours. Cambridge; London: Cambridge University Press, 1998.

<sup>158</sup> Щеглов Ю. К. О романах И. Ильфа и Е. Петрова «Двенадцать стульев» и «Золотой теленок» // Ильф И., Петров Е.



классическим фильмам Гайдая, только вместо «советские» надо читать «сталинские». Елена Прохорова справедливо отмечает сфокусированность трех классических фильмов Гайдая на фигурах власти:

... три лучших фильма выдвигают на передний план и развивают тирана как символическую фигуру русской культуры. Товарищ Саахов в «Кавказской пленнице», управдом в «Бриллиантовой руке» и два Ивана (царь и управдом) в «Иване Васильевиче» – большой вклад Гайдая в раскрытие природы русской/советской власти, ее произвола, жестокости и пренебрежения как верховенством закона, так и личной жизнью<sup>159</sup>.

Однако важно заметить, что тираны и тирания, само собой, предполагающие Сталина и сталинизм в качестве «означаемых», у Гайдая неизменно отмечены печатью гибридности. В «Кавказской пленнице» товарищ Саахов хоть и щеголяет в светлом френче сталинского покроя, но совсем не по-сталински игриво засучивает рукав на три четверти, а когда надевает шляпу, то выглядит в точности как Хрущев.



---

Двенадцать стульев; Ю. К. Щеглов. Комментарий к роману «Двенадцать стульев». М.: Панорама, 1995. С. 25.

<sup>159</sup> Prokhorova E. The Man Who Made Them Laugh: Leonid Gaidai, the King of Soviet Comedy // Companion to Russian Cinema / Ed. B. Beumers. Oxford/Malden, MA: Wiley-Blackwell, 2016. P. 529–530 (перев. – Ян Левченко).



Ил. 4 и 5. Товарищ Саахов с засученными рукавами и в хрущевской шляпе. Кадры из фильма «Кавказская пленница, или Новые приключения Шурика» («Мосфильм», 1967, режиссер Леонид Гайдай, сценаристы Леонид Гайдай, Яков Костюковский, Морис Слободской, композитор Александр Зацепин, оператор Константин Бровин). YouTube.com

В «Бриллиантовой руке» параноидальный сюжет сталинской эпохи о ловле шпионов и вредителей замаскирован под пародию на западную бондиану (неизвестную советскому зрителю) и украшен яркими деталями идеального оттепельного стиля. В «Иване Васильевиче» гибридизация современности и сталинского наследия – прозрачно замещенного Иваном Грозным из фильма Эйзенштейна – вообще вынесена на передний план и сюжетно мотивирована.

Наиболее органично в гибридной реальности чувствует себя трикстер, естественно сочетающий в себе несовместимые характеристики и легко перестраивающийся в зависимости от ситуации. В этом и состоит значение троицы «злодеев», которые, подобно Остапу Бендеру (да и любому трикстеру), неизменно терпят поражение и неизменно возвращаются в новой итерации. На суде, завершающем «Кавказскую пленницу», товарищ Саахов, получивший заряд соли в задницу, вынужден стоять, а троица весело над ним смеется. Им все нипочем. Парадоксальным образом именно их поражения лучше всего подтверждают их неуязвимость.

### **Трикстеры поневоле**

Известна фраза Ахматовой, сказанная ею после секретного доклада Хрущева в 1956 году: «Теперь арестанты вернутся, и две России взглянут друг другу в глаза – та, что сидела, и та, что сажала»<sup>160</sup>. Перефразируя Ахматову, можно сказать, что у Гайдая встречаются Россия сидевшая и Россия не сидевшая, но только вместо того, чтобы смотреть друг другу в глаза, они

---

<sup>160</sup> Чуковская Л. К. Записки об Анне Ахматовой. Запись от 4 марта 1956 г.

вступают в комическое соперничество, наподобие того, что разворачивается между Шуриком и троицей в «Операции „Б1“» и «Кавказской пленнице» или же Шуриком и Федей в «Напарнике»<sup>161</sup>.

Если это действительно так, то в чем смысл такого – почти кощунственного – переакцентирования?

Разумеется, можно увидеть в кинематографе Гайдая *антиправматический* ответ на травму сталинизма, а еще больше – на травму оттепельного знания о сталинизме. Превращая встречу наивных или идеалистических героев с «другой Россией» в серию комических гэгов, Гайдай невольно воспроизводит логику статьи Зигмунда Фрейда о юморе (1927):

В юморе есть не только нечто освобождающее, как в остроумии и в комизме, но и нечто грандиозное и воодушевляющее... Грандиозное явно состоит в торжестве нарциссизма, в котором победоносно утвердилась неприкосновенность личности. Я отказывается нести урон под влиянием реальности, принуждающей к страданию, при этом оно настаивает, что потрясения внешнего мира не в состоянии затронуть его, более того, демонстрирует, что они – всего лишь повод получить удовольствие...<sup>162</sup>

С этой точки зрения, триумфы Шурика, как и настойчивый поиск Гайдаем ситуаций и реплик, которые были бы смешны всем зрителям без исключения, несут на себе отпечаток этой грандиозности.

Но возможен и другой ответ – более скептический, что ли. Его существо состоит в том, что за пределами университета (в фильмах о Шурике) и дома-крепости (в «Бриллиантовой руке») социальное пространство подчинено законам зоны, где «кто не работает – тот ест!» («Учись, студент!»), где «чтоб ты жил на одну зарплату» – это самое страшное из проклятий, где, кроме обычных жуликов, процветают только жулики с партбилетами, вроде товарища Саахова или управдома из «Бриллиантовой руки», и где милиции принадлежит полный контроль над частной жизнью обывателя.

Можно возразить – а как же «жених», жульничающий на университетском экзамене? Действительно, Виктор Павлов играет великолепно трикстера с техническими средствами и артистическим пафосом. Но в том-то и дело, что в университете трикстера моментально разоблачают: «Профессор, конечно, лопух, но аппаратура при нем, при нем! Как слышно?». В отличие от стройки, где трикстера Федю носят на руках и ублажают лекциями, и от рынка, где не-трикстерам делать вообще нечего – недаром Алексей Смирнов, играющий Федю, появляется в последней новелле «Операции „Б1“» в качестве покупателя, приценивающегося к живописным клеенкам («Срамота! – Заверните!»).

Университет рисуется Гайдаем как «неотмирное», почти утопическое пространство. Притом что университетская «неотмирность» может выходить за его пределы – как это происходит в новелле «Наваждение» или в туристическом лагере, где проводит лето Нина из «Кавказской пленницы». Университет – это концентрация России, которая «не сидела», и здесь Гайдай ищет источник новой этики. Учитывая, что Шурик в «Операции „Б1“» учится на техническом факультете, а в «Кавказской пленнице» собирает фольклор, то есть является филологом, получается, что в университете учат не специальностям, а навыкам борьбы с трикстерами. Что это за борьба? Разумеется, трикстерскими методами.

Шурик как персонаж представляет собой удивительный гибрид идеалиста и трикстера – правда, в отличие от рязановского Деточкина, в нем нет амбивалентности. Он становится

<sup>161</sup> Тот факт, что пребывание в тюрьме в «Напарнике» изображается как санаторный отдых с трехразовым питанием из трех блюд, включая шашлык и компот, представляется типичным гайдаевским гэгом – смешным именно в силу своей фантастичности.

<sup>162</sup> Фрейд З. Юмор (1927) // Фрейд З. Художник и фантазирование. М.: Республика, 1995. С. 283.

трикстером, когда это необходимо, а как только необходимость отпадает, возвращается в свое идеалистическое состояние. Так в начале «Операции „Ы“» Шурик притворяется слепым, чтобы согнать с места верзилу Федю (Алексей Смирнов), и немедленно снимает маску, когда тот освобождает место для беременной женщины. Аналогичным образом поединок с Федей, в котором оба проявляют чудеса изворотливости и изобретательности, заканчивается тем, что Шурик снимает маску трикстера и сечет Федю розгами со всей комсомольской серьезностью. В «Кавказской пленнице» он, напиваясь, ведет себя как трикстер поневоле. Когда Шурик узнает о том, как его обманули и использовали для умыкания Нины, он опять «включает трикстера», чтобы сбежать из сумасшедшего дома, проникнуть на дачу, где держат Нину, и наказать Саахова. После этого он немедленно возвращается к ослику, с которого начинался фильм: пребывание в роли трикстера не оставляет на герое никаких следов.

Заметим, однако, что хотя по логике сюжета Шурик вынужденно перевоплощается в алкоголика, санитаря или в ходульно-пародийного мстителя («по закону гор!»), но именно пластичность его трансформаций и остроумие его «перформансов» делают этого героя таким обаятельным. Вместе с тем, несмотря на органичность его превращений, Шурик все же лишь *следует примеру* Джабраила и «кунаков» (все та же троица), в импровизационном режиме пародирующих советские ориенталистские стереотипы и даже изобретающих свой собственный язык («Бамбарбия! Киргуду!»)

Шуриковский «метод», впрочем, не подходит Семену Семеновичу Горбункову из «Бриллиантовой руки». Ведь с этим характером Гайдая возвращается к классическому типу простака, а вернее дурака. Горбунков в принципе не способен вести себя как трикстер – все его попытки хитрить и притворяться выглядят, как пистолет в авоське. Но дело в том, что дурак – это тем не менее парадоксальный трикстер. Сказочный дурак отличается и от карнавального клоуна, и от придворного шута тем, что он свои трансгрессии, как правило, совершает нехотя – либо по глупости (как дурак из бытовой сказки, следующий ошибочной или абсурдной логике), либо из лени (как Иван-дурак или Емеля в волшебной сказке). Противоречие между желанием героя и эффектом, которого он достигает, становится важнейшим источником смеха.

Вот этот принцип в полной мере подходит Семену Семеновичу, который исключительно по глупости или неуклюжести срывает планы хитроумных (хотя, конечно, и глуповатых тоже) профессиональных трикстеров. Таким образом он, хотя и иным путем, чем Шурик, но тоже выступает как трикстер поневоле. По логике фильмов Гайдая «трикстеризация» равняется успешной – и, в основном, позитивно маркированной – социализации, и это несмотря на то, что именно трикстерам отведена роль злодеев. Как же разрешается это противоречие?

### **«Артисты больших и малых академических театров»**

Песни и танцы в фильмах Гайдая всегда несут важную смысловую нагрузку. Дело не только в том, что режиссер всегда стремился создать шлягер, который непременно полюбят миллионы. Дело скорее в том, что именно музыкальные номера образуют стержень его фильмов, создавая неявные, но осязаемые внутренние связи. Эти связи аффективно акцентированы и поэтому с ними связано «аффективное знание» (в терминах Брайана Массуми), не сводимое к фактам или концепциям.

Так, например, в «Бриллиантовой руке» песня об острове невезения предваряется разговором между героями, в котором упоминается любимая песня Горбункова – о зайцах. Когда во второй части фильма Горбунков запоет «А нам все равно», в восприятии зрителя этот номер уже связан с песней Геши об острове невезения. По сути дела, эти песни образуют внутренний диалог о советской реальности и отношении к ней. Грубо его логику можно передать таким образом: вы думаете, что мы живем на острове невезения, что нам никак не удастся жить по-человечески («крокодил не ловится, не растет кокос»), а главное, что из этого

тупика в принципе нет выхода, потому что мы выброшены из истории («на проклятом острове нет календаря») и обречены на безвременное существование «в день какой неведомо, в никаком году»? А мы вам на это ответим юмористическим «торжеством нарциссизма, в котором победоносно утвердилась неприкосновенность личности»: «А нам все равно! А нам все равно! / Пусть боимся мы волка и сову! / Дело есть у нас: в самый трудный час / Мы волшебную косим трын-траву»!<sup>163</sup> И хотя этот ответ кажется глупым и беспечным, он, по логике фильма, предпочтительнее глобальной скорби и отчаяния, потому что помогает успешно переживать безнадежные ситуации.

Иначе выстроены связи между музыкальными номерами в «Кавказской пленнице». В начале Бывалый открывает школу танцев, демонстрируя азы твиста: «Правой ногой вы давите один окурочок... Левой ногой вы давите другой... А теперь оба окурочка вы давите вместе! Оп-оп-оп-оп!» Затем героиня Наталья Варлей поет «Песню о медведях» и танцует знаменитый твист на камне. Но на этом «твистовая линия» не заканчивается. Провернув блестящую операцию по вербовке Шурика для умыкания Нины, счастливый дядя Джабраил (Фрунзик Мкртчян) примыкает к танцующим в ресторане и с неожиданным изяществом танцует модный танец, несмотря на то что его наряд – галифе с сапогами в сочетании со строгим пиджаком и белой рубашкой – никак не согласуется со стилем эпохи.

«Твистовая» линия, таким образом, объединяет злодейских трикстеров с романтической героиней – они буквально танцуют один танец, как, собственно, и происходит в следующем музыкальном номере – песне «Если б я был султан...» (В скобках отметим комический диалог между двумя песнями: северный полюс в «Песне о медведях» и предполагаемый юг в «Султане»; «Кто-то сказал кому-то важные слова» и «Если б я был султан, был бы холостой!»). Как видим, конвенция комедийного жанра с обязательными музыкальными номерами у Гайдая приобретает самостоятельное значение. Трикстеры с их повышенной перформативностью как бы «заражают» и буквально втягивают в свой круг и других персонажей.

---

<sup>163</sup> Когда Никулин захотел исполнить эту песню в цирке, ему запретили петь «эту антисоветчину». См.: *Путиева М., Иванов В., Цукерман В.* Гайдай Советского Союза. М.: Эксмо, 2002. С. 250–251.



Ил. 6 и 7. «Второй окурок, пожалуйста» и «Если б я был султан». Кадры из фильма «Кавказская пленница, или Новые приключения Шурика» («Мосфильм», 1967, режиссер Леонид Гайдай, сценаристы Леонид Гайдай, Яков Костюковский, Морис Слободской, композитор Александр Зацепин, оператор Константин Бровин). YouTube.com

Надо заметить, что трикстерская перформативность в фильмах Гайдая практически всегда строится на основании пародии. Особенно показательна в этом отношении «Бриллиантовая рука». Известно, например, что Гайдай загорелся идеей снимать Папанова, увидев его в роли генерала Серпилина в фильме Алексея Столпера «Живые и мертвые» (1964) по роману Константина Симонова. В первой же сцене «Бриллиантовой руки» герой Папанова, Лелик, провожает в зарубежное путешествие Гешу (Андрей Миронов), и вся сцена построена как пародия на кульминационную сцену «Живых и мертвых», в которой Серпилин прощается с Синцовым. Аналогичным образом в сцене подготовки к операции «Дичь» пародируется «Чапаев»<sup>164</sup>.

Кроме того, дуэт Лелика и Гешы отсылает к паре изящного прохиндея Димы Семицветова (Андрей Миронов) и его тестя, отставного военного и вдохновенного солдафона Семена Васильевича (Анатолий Папанов) из фильма Эльдара Рязанова «Берегись автомобиля» (1966). То, что у Рязанова изображено как конфликт между разными поколениями «расхитителей» (грубым и примитивным тестем и изысканным, но избалованным зятем), Гайдай преобразует в противоречивые, но явно нежные (несмотря на присутствие насилия) отношения между героями, окрашенные в отчетливо квирные тона. Неизвестно, делал ли он это сознательно, или эта тональность появилась в результате актерских импровизаций, но она органично вписывается в характеры трикстеров. Ведь трикстер покусается на *все* социальные конвенции, в том числе и патриархально-гендерные, что делает квир и кэмп характерными модальностями для современного трикстера.

Пародийность как комический вариант перформативности приобретает первостепенное значение и в «Иване Васильевиче» (1973). Именно поэтому фигура трикстера – вора Жоржа Милославского в исполнении Куравлева – здесь впервые изображена, хотя и амбивалентно, но с явной симпатией. Такая обрисовка характера идет от пьесы Булгакова «Иван Васильевич» (1936). Но уже вне зависимости от булгаковского текста, Гайдай изображает Жоржа Милославского постоянно играющим и обращающимся напрямую к зрителям – как в эпизоде, пародирующем убогую советскую рекламу: «Граждане, храните деньги в сберегательных кассах! Если, конечно, они у вас есть!»

Именно этот герой успешно связывает эпоху Ивана Грозного с современной Москвой, и только благодаря его трюкам управдом Бунша избегает разоблачения и успешно выдает себя за Ивана Грозного. Музыкальный номер, исполняемый Жоржем Милославским вместе с хором, как справедливо замечают критики<sup>165</sup>, представляет собой пародийную инверсию эйзенштейновских плясок опричников. Жуткую оргию насилия у Эйзенштейна у Гайдая заменяет милый и оптимистичный эстрадный номер: «все на свете было не зря, не напрасно было» – а не песня про топоры, прославляющая террор! Конечно, трагическое напряжение при этом заменяется попсой, однако не является ли эта подмена трансформацией гайдаевской версии знаменитой максимы Бродского про вору и кровопийцу («Письма римскому другу», где появляется эта фраза, были написаны за год до выхода «Ивана Васильевича» – в 1972-м)?

С трикстерством связана и центральная тема фильма – самозванство. Она, конечно, идет от пьесы Булгакова<sup>166</sup>, но характерным образом резонирует и с текущим моментом. У Булгакова самозванство включает в себя и «превращение» князя Бунши в сына кучера Пантелея, – мотив, который Гайдай исключает из сценария; он явно неактуален. Зато он сохраняет и усили-

<sup>164</sup> См. об этом: *Новицкий Е.* Леонид Гайдай. М.: Молодая гвардия, 2017. С. 262.

<sup>165</sup> «И куда деть сцену застолья из „Ивана Васильевича...“, всенародно любимую за исполненную Куравлевым песенку о счастье, но мало кем идентифицированную как гомерическую пародию на пир опричников из „Ивана Грозного“» (*Добро-творский С.* И задача при нем... (1996) // Сеанс. 2008. 30 января. <http://seance.ru/blog/gayday/>; первая публикация: Искусство кино. 1996. № 9). См. также: *Gelfenboym I.* Iosif Vissarionovich Changes Profession: Time Travel Contra Teleology in Late Soviet Film // *SEEL*. 2018. Vol. 62. № 3. P. 533 [523–548].

<sup>166</sup> Самозванство в «Иване Васильевиче» резонирует с широким кругом текстов 1930–1940-х годов, от «Золотого теленка» (1931/33) Ильфа и Петрова, «Тени» (1939) и «Дракона» (1943) Е. Шварца до «Двух капитанов» (1938–1944) В. Каверина и «Тушинского лагеря» И. Сельвинского (1939, опубл. 2000).

вает мотив царя-самозванца, а устойчивые отсылки к «Ивану Грозному» Эйзенштейна, понимаемому как метафора Сталина, придают этому мотиву отчетливо политический смысл<sup>167</sup>. Правда, смысл этот какой-то мелковатый, из него не выжмешь ничего, кроме умеренного сталинизма в духе афоризма Шолохова: «Был культ. Но была и личность!»<sup>168</sup>



Ил. 8. «Граждане, храните деньги в сберегательной кассе!» Кадр из фильма «Иван Васильевич меняет профессию» («Мосфильм», 1972, режиссер Леонид Гайдай, сценаристы Владлен Бахнов, Леонид Гайдай, композитор Александр Зацепин, операторы Сергей Полуянов, Виталий Абрамов). YouTube.com

Однако перспектива меняется, если взглянуть на «Ивана Васильевича» с точки зрения трансформаций самозванства как традиционной формы репрезентации трикстера.

Самозванец так же амбивалентен и трансгрессивен, как и другие потомки мифологического трикстера. По выражению Александра Строева: «Авантюрист играет роль, самозванец живет ею»<sup>169</sup>. Иначе говоря, самозванец лишен той игровой метапозиции, в которой находится авантюрист. Добавим, что у него нет и социальной метапозиции, которую занимает плут, лишенный устойчивой идентичности и вооруженный преувеличенной перформативностью. Присваивая роль властителя, самозванец тем самым встраивает себя в социальную иерархию. Эффект самозванства поэтому отличается от свойств авантюризма или плутовства.

Как показал Илья Калинин:

---

<sup>167</sup> «As Ivan the Terrible was central to the Stalin-era effort to construct a new all-consuming historical narrative, he was also a potent means by which to undermine it» (*Gelfenboym I. Iossif Vissarionovich Changes Profession: Time Travel Contra Teleology in Late Soviet Film // Slavic and East European Journal. Vol. 62. № 3 (Fall 2018). P. 526*).

<sup>168</sup> Инесса Гелфенбойм видит смысл гайдаевской пародии сталинизма, опосредованного фильмом Эйзенштейна, именно в его «нейтрализации»: «Though Gaidai reminds us of the temporal link between late Soviet society and Stalinism, he enables his heroes to defuse dangerous situations with hyper-normalized language and to avoid them by escaping into private space» (*Gelfenboym I. Op. cit. P. 544*).

<sup>169</sup> Строев А. «Те, кто поправляет фортуна»: Авантюристы Просвещения. М.: Новое литературное обозрение, 1998. С. 246.



...самозванчество и самодержавие не противостоят друг другу как ложная и истинная власть (это противопоставление есть лишь часть самолегитимирующего языка победителя), самозванчество лишь обнажает пустоту оснований, на которую опирается «истинная» власть. Тогда самозванчество есть не антиповедение, противостоящее норме (как это утверждает Б. А. Успенский), но *поведение, вскрывающее пустоту и условность самой нормы, поведение, указывающее на незаконность закона, на человеческую произвольность сакральной ауры, продолжающей распространяться на фигуру монарха* даже после того, как отошла в прошлое средневековая магическая, чудотворная... и литургическая... сакральность монархической власти<sup>170</sup>.

Самозванец, безусловно, являет гипертрофированную функцию *имитации* бога или царя, свойственную и другим трикстерам (шут, юродивый, авантюрист). Однако эта имитация *подрывает* бинарную оппозицию между властью и безвластием, проблематизируя в первую очередь само *представление о власти*. Таким образом, трикстер в роли самозванца порождает социокультурные амплуа, «роли и положения», служащие органической деконструкции позиции власти и обнажающие иллюзорность фундирующих ее оппозиций. Семантика мифологического хаоса, как видим, вновь возрождается в связи с амплуа политического самозванства, но окрашивается при этом не только социально (как, например, в плутовском романе), но и политически (смута!).

Если посмотреть с этой точки зрения на главных персонажей «Ивана Васильевича», то обнаружится интересная закономерность. Иван Грозный и Бунша, то есть настоящий царь и самозванец, в равной степени изображаются как персонажи, *сочетающие в себе власть и безвластие* и, в конечном счете, указывающие на «пустоту и условность» позиции власти. Так, безвольный и трусливый управдом Бунша, оказавшись в «палатах» Ивана Грозного, под руководством Жоржа Милославского быстро проходит курс стремительных метаморфоз – из управдома в демона, из демона в скульптурного двойника Иисуса и только после этого – в царя. В сцене пира – она же музыкальный номер трикстера, исполняющего песню «Вдруг, как в сказке, скрипнула дверь», – Бунша наконец входит в роль самодержца, которая для него максимально деполитизирована, поскольку выражается прежде всего в возможности флиртовать с собственной женой – вернее, женой Ивана Грозного. Во всех остальных проявлениях он остается марионеткой в руках Милославского.

С другой стороны, Иван Грозный, оказавшийся в советской многоэтажке, чувствует свое бессилие и безвластие («замуровали, демоны!»), хотя то и дело ведет себя как классический тиран (например, в разговоре с Якиным и Шпаком). В финальной части фильма он максимально сближается с уголовным авторитетом, моментально усваивая криминальную «феню»: «В милицию замели. Дело шьют». В этом смысле Иван Грозный ближе всего подходит к Жоржу Милославскому – профессиональному вору (и трикстеру) – который фактически приобретает верховную власть в палатах Ивана Грозного, управляя Буншей, а через него и всей Москвией. Превращение монарха в криминального авторитета предполагает интуицию, близкую фуколдианской концепции власти как основанной на систематических преступлениях против собственных законов<sup>171</sup>.

<sup>170</sup> Калишин И. А. «Он грань хотел стереть меж тем, чем был и чем казался»: рабы, самодержцы и самозванцы (диалектика власти) // Новое литературное обозрение. 2016. № 5. С. 447–448. Курсив мой. – М. Л.

<sup>171</sup> «Тюрьма способствует установлению видимой, открытой, заметной противозаконности, неустранимой на определенном уровне и втайне полезной, одновременно строптивой и послушной. Она обрисовывает, изолирует и выявляет одну форму противозаконности <...>, позволяя оставить в тени те, которые общество хочет – или вынуждено – терпеть» (Фуко М. Надзирать и наказывать: Рождение тюрьмы / Пер. с франц. В. Наумова. Под ред. И. Борисовой. М.: Ad Marginem, 1999. С. 406).

Финальным аккордом этой деконструкции власти становится сцена, в которой два «царя» в смиренных рубашках, обвиняющие друг друга в самозванстве: «Самозванец!» – «От самозванца слышу!», – являются перед женой Бунши Ульяной Андреевной (Наталья Крачковская), еще одной властной фигурой в фильме – во всяком случае, по отношению к Бунше. Здесь все три «претендента на престол» предстают равными в их безумии, вернее в невозможности доказать обратное. Недаром героиня Крачковской, снимая парик и открывая короткую (тюремную? больничную?) стрижку, присоединяется к «царям», приговаривая: «Тебя вылечат. И тебя тоже вылечат... И меня вылечат!» Очевидно, что позиция власти оказывается лиминальной прежде всего по отношению к границе между разумным поведением и сумасшествием.

Во всех этих ситуациях к героям «Ивана Васильевича» применимо наблюдение Ильи Калинина, высказанное им по отношению к историческим самозванцам:

Внутренняя раздвоенность фигуры самозванца открывает возможность снять и еще ряд оппозиций – власти и социума, государства и общества, самодержавия и рабства, адресанта и адресата (в семиотических терминах описания культуры), поскольку самозванец совмещает в себе оба эти начала, являясь попыткой тех, кто не имеет власти, предъявить себя как обладающих ею. ...Самозванец являет собой относительность обеих позиций, сохраняющуюся, пока его попытка поставить под сомнение существующие разделения не приходит к тому или иному финалу<sup>172</sup>.

Таким образом, «Иван Васильевич» оказывается фильмом о кризисе власти: о том, что место власти всегда пусто и что всякий, занимающий его, самозванец. Характерно, что наиболее цельной фигурой из всех «претендентов на престол» оказывается именно профессиональный трикстер – Жорж Милославский, недаром он, как и Иван Грозный, успешно избегает милиции.

Почему этот фильм оказывается более удачным, чем предшествующая ему экранизация «Двенадцати стульев» (1971) и следующая за ним гайдаевская версия «Ревизора» – «Инкогнито из Петербурга» (1978)? Ведь и в том, и в другом случае в центре внимания также находятся фигуры классических трикстеров и самозванцев? «Двенадцать стульев», опираясь на читательские ожидания, лишают Остапа Бендера какой бы то ни было динамики – с первой и до последней сцены он предстает советским суперменом, возвышающимся над окружающими его глупцами. Хлестаков в исполнении Сергея Мигицко оказывается «Бендером наоборот» – он со своим самозванством выглядит инопланетянином среди «элиты» уездного города, его отличает «поразительная телесная разболтанность, как будто это кукла, у которой не все шарниры и суставы закручены как следует»<sup>173</sup>. А в «Не может быть!» буквально все персонажи в той или иной степени являются трикстерами, и их однородность, несмотря на обилие действия, лишает фильм внутреннего конфликта. По-видимому, именно позиция трикстера не как исключительного персонажа, а как «первого среди равных» – равных в самозванстве, но отличного от жалких имитаторов, – отличает Жоржа Милославского от Остапа, Хлестакова и гайдаевских персонажей Зоценко. Именно благодаря фигуре трикстера композиция «Ивана Васильевича» обретает целостность и открывается для интерпретаций – не как экранизация классики, а как живой фильм о современности.

В сущности, именно Жорж Милославский завершает «реабилитацию трикстера», происходящую в комедиях Гайдая – и послесталинской культуре в целом. Траекторию этой реабилитации можно описать как постепенное преодоление оппозиции между властью и маргиналами, между нормой и трансгрессивностью. Оппозиция подрывается нарастающей амбивалентно-

---

<sup>172</sup> Калинин И. Указ. соч. С. 448.

<sup>173</sup> Новицкий Е. Указ. соч. С. 344.

стью фигуры трикстера, который, к тому же, проходит путь от «выходца из ГУЛАГа» до двойника власти. Самые успешные гайдаевские комедии рождаются из наблюдений за этой динамикой, из парадоксов этих трансформаций. В последних фильмах Гайдая трикстер окончательно закрепляется в роли двойника – а вернее, заместителя – власти: с наибольшей очевидностью в фильме «На Дерибасовской хорошая погода...» (1992), в котором злодейский трикстер Артист (Андрей Мягков) то и дело появляется в обличье тех иных вождей. Но эта «фиксация» трикстера лишает его социальной динамики, и потому уже не порождает того фейерверка шуток и гэгов, которыми славился Гайдай.

## **Илья Кукулин**

# **Деконструкция образов «дружбы народов» в фильме «Кавказская пленница»**

*Во имя зрителя Гайдай шел на компромисс...*  
**Я. Костюковский**

*Если доисторические глуповцы живут в царстве перевернутой  
логики, то цивилизация принесла им логику извращенную.*  
**П. Вайль, А. Генис**

### 1

16 октября 1941 года сотни тысяч горожан пытались вырваться из Москвы, покинутой руководством страны. Большинство из них шли пешком с минимумом вещей, но некоторые имели возможность ехать на собственных или служебных автомобилях. Одним из таких «избранных» был успешный писатель Аркадий Первенцев. В конце 1930-х он выпустил в два романа о Гражданской войне, высоко оцененных официальной критикой. То, что Первенцев увидел на одном из восточных выездов из Москвы, он описал в своем дневнике – с такой шокирующей откровенностью, что этот текст был опубликован только в 2001 году.

..Несколько человек бросились на подножки [машины], на крышу, застучали кулаками по стеклам. <...> Я слышал, как под ударами кулаков звездчато треснуло стекло возле Верочки (жены писателя. – *И. К.*), как рассыпалось и вылетело стекло возле шофера. Потом машину схватили десятки рук и сволокли на обочину, какой-то человек в пальто деми (*sic!*) поднял капот и начал рвать электропроводку. Десятки рук потянулись в машину и вытащили Верочку. <...> Армия, защищавшая шоссе, была беспомощна. Милиция умыла руки. Я видел, как били и грабили машины... <...> Но главарь мятежников сказал, что меня надо отпустить. <...> Я и Верочка еще говорили с ними, и они решили отпустить нас. Да. Только нас. Писателя и его жену. <...> Мимо меня прошел мрачный гражданин в кепке и сказал, не поднимая глаз:

– Товарищ Первенцев, мы ищем и бьем жидов.

Он сказал это тоном заговорщика-вербовщика<sup>174</sup>.

Озадаченный писатель расценил человека в кепке как представителя «воскресшей „черной сотни“» (удивительно, что это высказал автор, которого в 1950–1960-е годы регулярно называли черносотенцем – и не без оснований<sup>175</sup>). Такое объяснение было формой самоуспокоения: о распространенности антисемитских настроений среди советского населения в 1930–1940-е годы хорошо известно историкам.

Всего за четыре дня до описываемых Первенцевым событий, 12 октября 1941 года, художественный совет киностудии «Мосфильм» принял к показу кинокомедию Ивана Пыррева

---

<sup>174</sup> Первенцев А. Москва опаленная: Дневник войны / Публ. и примеч. В. А. Первенцева // Москва. 2001. № 6.

<sup>175</sup> Возможно, именно после этого дня Первенцева преследовал страх перед взбунтовавшейся толпой и этим и объясняются его сталинистские настроения в период оттепели – но обсуждение этого предположения вывело бы меня далеко за рамки этой статьи.

по сценарию Виктора Гусева «Свинарка и пастух» – бравурный водевиль о дружбе советских народов. Герои фильма – живущая на севере России колхозница Глафира Новикова и дагестанский пастух-овцевод Мусаиб Гатуев – впервые встречаются на ВДНХ в Москве, потом расстаются и вновь соединяются через год, несмотря на интриги влюбленного в Глафиру колхозного конюха Кузьмы Петрова. Немедленно после худсовета, 14 октября, съемочную группу фильма эвакуировали в Казахстан.

Соседство этих эпизодов в пространстве и во времени можно интерпретировать по-разному. Можно считать, что Сталин требовал от Пырьева завершить съемки фильма о мирной жизни, несмотря на начавшуюся войну, потому что, прочитав сценарий Гусева, оценил его мобилизационный потенциал – в частности, способность пропагандировать «дружбу народов» как черту «советского образа жизни». Но можно взглянуть и иначе – как совмещение несовместимого. Сам тип социальных противоречий, которые открылись Первенцеву в поведении толпы беженцев, не мог быть представлен в искусстве сталинского времени ни под каким видом.

Антисемитизм и вообще национальная нетерпимость не обсуждались в юмористическом или сатирическом произведении как проблемы *советской* жизни. Одна из самых трогательных сцен, изображающих «дружбу народов» в кино, содержится в фильме Григория Александрова «Цирк» (1936), когда представители разных народов СССР, включая евреев, поют колыбельную чернокожему малышу. Однако еще до этой сцены того же малыша как свидетельство позора главной героини («Черный ребенок!») показывает советской публике американец-расист. В советском произведении такой постыдный предрассудок, как расизм, мог быть свойственен только иностранцу или «нетипичному» для советской жизни изгою – вредителю или шпиону.

Евгений Добренко и Наталья Джонссон-Скрадоль вводят термин «госсмех» для обозначения особой смеховой культуры, насаждавшейся в сталинское время. Эта смеховая культура объединяла столь разные явления, как кинокомедии, специально сочиненные для сцены частушки и басни Сергея Михалкова. По мнению Добренко и Джонссон-Скрадоль, госсмех был рассчитан на установление норм в искусственно архаизированном обществе, чьей ведущей социальной группой стали вчерашние крестьяне, переселившиеся в города и потерявшие навыки деревенской общинной жизни, но еще не привыкшие к сложной городской культуре:

В <...> *госсмехе* смешное было не только лишено какой-либо рафинированности, но и по необходимости апеллировало к конкретной образности, свойственной инфантильному мышлению, вульгарному языку полугородской среды, примитивному тематическому регистру (грубые насмешки, пошлые шутки, эксплуатация гендерных и национальных стереотипов и т. п.), неразвитому вкусу и т. д.<sup>176</sup>

Тонкость, однако, состоит в том, что «госсмех» эксплуатировал гендерные и национальные стереотипы совершенно по-разному. Стереотипы гендерно маркированного поведения могли воспроизводиться в соответствии с моделями, заложенными в искусстве еще XIX века – от оперы до водевиля. Если убрать из «Свинарки и пастуха» идеологическое обоснование сюжета, получившаяся схема будет выглядеть очень традиционно именно с точки зрения гендерно маркированных амплуа: самоуверенный и фатоватый деревенский парень Кузьма с неперменной гармонью, влюбчивая, простодушная и доверчивая Глафира, честный, горячий и мужественный Мусаиб, мудрая наставница – бабушка Глаши Аграфена Власовна... Однако этнические стереотипы в советском кино – да и в литературе – использовались часто, но максимально приглушенно. Почти неперменной чертой героев – выходцев с Кавказа и Средней

---

<sup>176</sup> Добренко Е., Джонссон-Скрадоль Н. Госсмех: сталинизм и комическое. М.: Новое литературное обозрение, 2022. С. 548.

Азии была цветистая, украшенная метафорами речь<sup>177</sup>. Улыбку зрителя должна была вызывать вспыльчивость и горячность кавказцев<sup>178</sup>.

Этническое понималось в этом случае как набор внешних признаков, в соответствии с формулой Сталина «национальная по форме, пролетарская по содержанию» (в последующем цитировании – «социалистическая по содержанию»)<sup>179</sup>. Поэтому идеальным местом знакомства и общения Глафиры и Мусаиба стало театрализованное пространство ВДНХ, где советские «союзные республики» были представлены в виде павильонов, условно воспроизводивших национальные орнаменты и черты местной архитектуры.

*Реальные* этнические стереотипы, существовавшие в обществе, могли возникать в искусстве сталинского времени лишь на секунду, намеком. Такой намек в «Свинарке и пастухе» возникает почти в финале, когда Мусаиб с двумя товарищами приезжает в северный колхоз к Глафире. Кузьма, пытающийся хоть как-нибудь помешать разоблачению его интриг, прибегает к председателю колхоза с криком «Невесту увозят!» (в то время как Мусаиб еще только начал беседовать с Глафирой один на один) – несомненно, апеллируя к клишированному представлению о поведении северокавказских мужчин.

Межнациональные напряжения в СССР сводились далеко не только к антисемитизму, о котором пишет Первенцев. Однако, если говорить о послевоенных десятилетиях<sup>180</sup>, реконструировать эти напряжения очень сложно – особенно их проявления в рутинной повседневной жизни, а не в ситуациях прямых межэтнических конфликтов, от которых свидетельства все-таки оставались<sup>181</sup>.

Работу по такой реконструкции начал в своих исследованиях Николай Митрохин<sup>182</sup>, который проанализировал каталог «58–10. Надзорные производства прокуратуры СССР по делам об антисоветской агитации и пропаганде» с кратким изложением дел, возбужденных в 1953–1991 годах по ст. 58, и с 1961 г. – по ст. 70 УК РСФСР, и аналогичным статьям в других республиках СССР; часть этих политических дел были связаны с распространением радикально-националистических листовок, писем и т. п. Как показывает Митрохин, первое место среди врагов в этих текстах предсказуемо занимают евреи, а второе – что менее очевидно – гру-

<sup>177</sup> Отцу Мусаиба, Абдусаламу (его играет Григорий Алексеев), в фильме Пырьева придано почти портретное сходство со знаменитым дагестанским ашугом Сулейманом Стальским (Гасанбековым). По ходу действия он импровизирует цветистую восточную песню, повествующую о любви своего сына к далекой северной колхознице.

<sup>178</sup> Этот клишированный подход надолго сохранился в советской фантастике – даже у весьма образованных и либеральных по советским меркам авторов. Так, герой-повествователь рассказа Михаила Емцева и Еремея Парнова «Снежок» так описывает защиту своей кандидатской диссертации: «Член-корреспондент Гогоцеридзе влетел на кафедру, точно джигит на коня. Свирепо оглядел зал и, никого не испугав – Самсон Иванович был добрейшим человеком, – дал пулеметную очередь: – Тщательный и кропотливый анализ, проделанный нашим уважаемым профессором Сергеем Александровичем Просохиным, избавляет меня от необходимости детального обзора диссертации уважаемого Виктора Аркадьевича (благосклонный кивок в мою сторону). Поэтому я остановлюсь лишь на некоторых недостатках работы. Их немного, и они тонут в море положительного материала, который налило» (Библиотека современной фантастики. Т. 14. Антология советской фантастики. М.: Молодая гвардия, 1963. [http://books.rusf.ru/unzip/add-on/xussr\\_gk/emtpar36.htm?1/3c](http://books.rusf.ru/unzip/add-on/xussr_gk/emtpar36.htm?1/3c)).

<sup>179</sup> «Пролетарская по своему содержанию, национальная по форме, – такова та общечеловеческая культура, к которой идет социализм. Пролетарская культура не отменяет национальной культуры, а дает ей содержание. И наоборот, национальная культура не отменяет пролетарской культуры, а дает ей форму» (Сталин И. В. О политических задачах Университета народов Востока: Речь на собрании студентов КУТВ. 18 мая 1925 г. // Сталин И. В. Соч. М.: Госполитиздат, 1952. Т. 7. С. 138).

<sup>180</sup> От более раннего времени осталось, насколько можно судить, несколько больше свидетельств – например, частных писем, которые цитирует Терри Мартин: *Мартин Т.* Империя «положительной деятельности»: Нации и национализм в СССР, 1923–1939 / Пер. с англ. О. Р. Щелоковой. М.: РОССПЭН, 2011.

<sup>181</sup> Наподобие письма с анализом межэтнического напряжения в восстановленной Чечено-Ингушской АССР, которое отправил Н. С. Хрущеву в 1957 году писатель, впоследствии видный диссидент Алексей Евграфович Костерин. Публикацию письма см.: Северный Кавказ: Этнополитические и этнокультурные процессы в XX в. / Отв. ред. В. А. Тишков, С. В. Чешко. М.: РАН. Ин-т этнологии и антропологии им. Н. Н. Миклухо-Маклая, 1996.

<sup>182</sup> *Митрохин Н.* Этнонационалистическая мифология в советском партийно-государственном аппарате // Отечественные записки. 2002. № 3 (4) (<https://strana-oz.ru/2002/3/etnonacionalisticheskaya-mifologiya-v-sovetskom-partiyno-gosudarstvennom-apparate>); *Митрохин Н.* Евреи, грузины, кулаки и золото Страны Советов: Книга В. Д. Иванова «Желтый металл» – неизвестный источник информации о позднесталинском обществе // Новое литературное обозрение. 2006. № 80.

зины. Кроме того, Митрохин проанализировал националистический роман-детектив Валентина Иванова «Желтый металл» (1957), официально запрещенный и изъятый из продажи через несколько месяцев после публикации за «хулиганские выпады в адрес грузин и других советских народов» (конкретно – евреев и татар). Митрохин полагает, что ксенофобские взгляды Иванова были не его личными предрассудками – они были характерны для социальной группы, с которой соотносил себя писатель:

Произведение В. Иванова было чудом прорвавшимся в советскую печать голосом другой России, сохранявшейся в довоенный и медленно угасавшей в послевоенный период: России кулаческой и частнособственнической, не имевшей с конца 1920-х годов защитников на «литературном фронте»; России «хозяев», ненавидевшей коммунистов и евреев и искренне желавшей работать на себя...<sup>183</sup>

Впрочем, ксенофобское отношение к народам Кавказа было свойственно далеко не только «бывшим». Через много лет после выхода «Желтого металла» условные «либералы» из числа советских писателей были шокированы не только антисемитскими, но и антигрузинскими выпадами в рассказе Виктора Астафьева «Ловля пескарей в Грузии» (1984).

Однако в подцензурном искусстве о существовании ксенофобии в СССР можно было говорить, только применяя сложные стратегии намеков, умолчаний, эзопова языка – и не только из-за цензуры, но и потому, что сама эта тема была травматической, а языка для ее анализа у советских писателей, драматургов и кинематографистов не было. Намекнуть на проблему могли авторы, писавшие о детях и/или для детей – так как проявление ксенофобии в этом случае могло быть объяснено детской несознательностью (как это делала Фрида Вигдорова)<sup>184</sup>, или авторы, писавшие о дореволюционной жизни – в этом случае они пользовались эзоповым языком, намекая, что ситуация в современной России мало отличается от имперской. Напомню о длинной инвективе против ксенофобии в главе 12 поэмы Евгения Евтушенко «Казанский университет» (1970).

*Даже дворничиха Парашика  
армянину кричит:  
«Эй, армяшка!»  
Даже драная шлюха визжит  
на седого еврея:  
«Жид!»  
Даже вишневый мужичишка  
на поляка бурчит:  
«Полячишка!»  
Даже пьяница,  
падая в грязь,  
на татарина:  
«Эй ты, князь!»  
Бедняков,  
доведенных до скотства,  
научают и власть  
и кабак*

<sup>183</sup> Митрохин Н. Евреи, грузины, кулаки...

<sup>184</sup> Дудаков С. Этюды любви и ненависти: Очерки. М.: РГГУ, 2003. С. 117–200; Maiotis M. Un «traumatisme complexe»: la politique de la mémoire de la Shoah en URSS dans les années 1940–1950 et l'intelligentsia «libérale». 2015 (<https://www.fabula.org/colloques/document2744.php>).

*чувству собственного превосходства:*  
*«Я босяк,*  
*ну а все же русак!»*

Критика ксенофобии в романах и фильмах периода оттепели, таким образом, могла быть высказана – пусть и с трудом. Но *эксплуатировать* реально существовавшие (а не выдуманные соцреалистами) этнические стереотипы в послесталинском советском искусстве – по крайней мере, до начала 1970-х годов – было немногим проще, чем их критиковать.

Предмет изучения в этой статье – как Леонид Гайдай и его сценаристы Яков Костюковский и Морис Слободской работают с этническими стереотипами в фильме «Кавказская пленница, или Новые приключения Шурика» (1966) и – на мой взгляд, совершенно сознательно – подрывают привычные сталинские репрезентации «дружбы народов». Одним из главных создателей таких репрезентаций был учитель Гайдая Иван Пырьев, автор фильма «Свинарка и пастух».

О советском концепте «дружбы народов» и об ее изображении в кино опубликовано очень полезное эссе киноведа, кинокритика и поэтессы Ассы Новиковой<sup>185</sup>. Однако Новикова не пишет о фильме Гайдая и не говорит о той тихой революции, которую, на мой взгляд, совершил режиссер в изображении Кавказа и в целом «Востока» в советском кино.

## 2

Важнейшую черту социального самосознания Гайдая можно описать как популизм: источником смеха в его комедиях были не только нелепые положения, в которые попадают его герои (как показывают Е. Добренко и Н. Джонсон-Скрадоль, юмор «комедии положений» был очень характерен для смеховой культуры периода «позднего сталинизма»), но и намеки на приватный социальный опыт зрителей, о котором было известно «всем», но считалось невозможным говорить публично. Способность обращаться к зрителю «через голову» советских цензурных условностей была одной из причин фантастической популярности комедий Гайдая.

Конфликт Шурика и Верзилы в «Операции „БГ“...» (1965), точнее в новелле «Напарник», демонстрировал в смешном и смягченном виде конфликт между молодой интеллигенцией 1960-х («студентами») и люмпен-криминализованной средой. Песня «про зайцев» на стихи Леонида Дербенева и музыку Александра Зацепина (фильм «Бриллиантовая рука», 1969) стала едва ли не первым громко прозвучавшим высказыванием о позднесоветском цинизме как о мощном механизме защиты от давления властей и общества – но модальностью высказывания стало не обвинение, а добродушная насмешка (песню исполняет пьяный Семен Семенович), поэтому сделанное в песне пугающее признание оказалось тоже «подслащенным» и в этом виде относительно приемлемым для цензуры.

Само осуществленное Гайдаем в «Псе Барбосе...» и «Самогонщиках» воскрешение жанра немой комедии-слэпстика было не только эстетической революцией, перечеркивавшей стилистику сталинского кино (как об этом пишет Александр Прохоров), но и знаком нетривиального доверия к вкусу такого зрителя, который ценил немые американские и западноевропейские комедии 1920-х выше, чем «Кубанских казаков».

Как уже неоднократно писали мемуаристы и биографы Гайдая, перед вступительными титрами фильма «Кавказская пленница» первоначально находилась сцена, изъятая цензурой. На экране появлялись Балбес, Трус и Бывалый. Балбес рисовал на заборе «Х», Бывалый – «У», а Трус торопливо дописывал «дожественный фильм». Эта шутка была адресована зри-

---

<sup>185</sup> Новикова А. «За столом у нас никто не лишний...»: Дружба народов и национальные стереотипы в советском кино // Нож. 2018. 3 июля (<https://knife.media/druzhiba-narodov/>).



телю, который помнил, что именно в России обычно пишут на заборах. Серьезные критические оттепельные фильмы говорили о социальных конфликтах, а Гайдай обращался к «низкому» повседневному опыту, который в советском искусстве был так же табуирован, как и упоминание трудноразрешимых социальных проблем.

В предисловии к публикации сценария «Кавказской пленницы» Гайдай объяснял, явно оправдываясь перед своими обвинителями в среде коллег и кинокритиков, что стереотипы обобщенного «Востока» он использовал в фильме как канву для социальной сатиры:

Конечно, восточный сладострастник [Саахов] – всего лишь персонаж из кавказского анекдота. Акцент, сальная улыбочка, гипертрофия мелких страстей – привычный и безотказный набор. Хотелось сделать фильм о другом. О ханжестве и демагогии, о красивых словах и грязных делах, о приспособленцах и карьеристах, действующих ловко и тайно. <...> Ловкая интрига, восточная (в данном случае это хорошо) хитрость и бесцеремонность от ощущения собственной безнаказанности – таково его [Саахова] оружие<sup>186</sup>.

Объяснение задач фильма в тексте Гайдая выглядит крайне обобщенно и туманно – и не могло быть другим по цензурным условиям. Фильм намекает на всевластие местных политических элит в «союзных» и «автономных» республиках Кавказа и на их связи с криминалом. Правда, криминал в картине изображает комический ансамбль в составе Труса, Балбеса и Бывалого, но в том и проявлялся популизм Гайдая, что он изобразил в виде смешной и в целом безобидной истории серьезную проблему: *de facto* перезаключенный в 1950-е годы «пакт о взаимопонимании» между Хрущевым и локальными политическими элитами, которым было разрешено в обмен на лояльность – в случае «союзных республик» – «кормиться» всеми доступными способами с подчиненных территорий. (Этот пакт был расторгнут, тоже «явочным порядком», в 1982–1983 годах в результате дел о коррупции в Средней Азии, возбужденных во время правления Андропова<sup>187</sup>.)

Впрочем, горизонты ожидания (в терминологии рецептивной эстетики), к которым обращался в своей картине Гайдай, были весьма различными. Помимо уже описанного выше, существовало еще минимум одно социально-политическое напряжение, которому Гайдай, Слободской и Костюковский дали в своем фильме смеховую разрядку<sup>188</sup>, – «народный» антисталинизм, связывавший диктатуру Сталина с его кавказским происхождением, объяснявший Сталина как «восточного деспота». Николай Митрохин пишет:

С 1920-х и до середины 1950-х годов, когда несколько выходцев из Грузии и Армении входили в Политбюро, кавказцев обвиняли (как правило, вместе с евреями) в захвате политической власти в стране и эксплуатации русского народа. <...> На период с 1953-го до середины 1954 года – когда, как сказано выше, у власти в стране находились выходцы с Кавказа (И. Сталин, Л. Берия, А. Микоян), – приходится поровну антисемитских и антигрузинских выступлений – по 12 дел. Причем для антигрузинских дел это количество составляет львиную долю – три четверти всех акций<sup>189</sup>.

В первоначальном варианте «Кавказской пленницы» Саахов ассоциировался со Сталиным напрямую. Постоянный композитор картин Гайдая Александр Зацепин вспоминал:

<sup>186</sup> Цит. по: *Новицкий Е.* Леонид Гайдай. М.: Молодая гвардия, 2017. С. 227.

<sup>187</sup> Благодарю за эту мысль Георгия Сатарова.

<sup>188</sup> Здесь я основываюсь на концепции, изложенной в книге Зигмунда Фрейда «Остроумие и его отношение к бессознательному»: Фрейд объясняет юмор как разрядку психологического напряжения, которое может быть разным по происхождению. На мой взгляд, представление Е. Добренко и Н. Джонссон-Скрадоль о «нормативизирующей» функции смеха в сталинской культуре не противоречит концепции Фрейда.

<sup>189</sup> *Митрохин Н.* Евреи, грузины, кулаки...

Помню, что в «Кавказской пленнице» была чудесная панорама товарища Саахова снизу вверх: сапоги, военные брюки, китель, рука, засунутая за китель, – точно Сталин. Доходим до головы – товарищ Саахов. В просмотровом зале стоял гомерический смех, но в Госкино этот кадр беспощадно вырезали и смыли негатив<sup>190</sup>.

Кроме того, в 1960-е годы, когда был снят фильм, выходцы с Кавказа все больше занимались в России легальным или нелегальным бизнесом – торговали на рынках и организовывали подпольные мелкие промышленные предприятия – «цеха»<sup>191</sup>. Не только грузин, но и других кавказцев все чаще воспринимали в эгалитаристски настроенной российской обывательской среде как «слишком богатых» и/или «слишком благополучных».

Гайдай и другие авторы фильма настаивали на том, что в фильме изображена обобщенная кавказская республика. Однако косвенные признаки указывают на то, что это общество – мусульманское (хотя фамилия Саахов явно напоминает армянскую фамилию Сааков или Саакянц<sup>192</sup>): дядю Нины зовут Джабраил, это исламское имя, а Трус, Балбес и Бывалый, как известно, поют песню о многоженстве – «Если б я был султан...». Замечу на полях, что в фильме множество шуток «для своих», описанных киноведами (например, ворон, влетающий в кабинет Саахова в сцене мести, – цитата из Альфреда Хичкока; на этот источник Слободской и Костюковский указали прямо в тексте сценария), но есть одна, кажется, никем не отмеченная и сугубо литературная. Песня про трех жен – вариация стихотворения Михаила Светлова «Письмо» (1929), известного тогдашним любителям поэзии, но все-таки совсем не хрестоматийного. В нем персонаж объясняет русской девушке: его недостаточное знание русского языка связано с тем, что он родом из черты оседлости.

*Будь я не еврей, а падишах,  
Мне б, наверно, делать было нечего,  
Я бы упражнялся в надеждах  
Целый день —  
С утра до вечера.*

Почему важно, что за показанным в фильме обществом угадывается исламское? Для ответа на этот вопрос уместно вспомнить еще об одном произведении, снятом через восемь лет после «Кавказской пленницы», – сатирическом монологе «Дефицит», который герой Аркадия Райкина произносит в телефильме «Люди и манекены» (1974; автором этого монолога был один из сценаристов картины – Михаил Жванецкий<sup>193</sup>). Герой монолога – кавказец, он носит папаху и говорит с кавказским акцентом. Но есть еще едва заметная, но важная деталь: в самом начале монолога камера буквально на секунду задерживается на мусульманских четках – тасбихе – который держит в руках герой Райкина. Насколько можно подсчитать, от одной большой бусины до другой – 11 бусин, по числу частей мусульманской молитвы. Возможно, авторы фильма имели в виду, что это азербайджанец.

<sup>190</sup> Цит. по: Новицкий Е. Леонид Гайдай. С. 234.

<sup>191</sup> О формировании теневой экономики в СССР и смене культурно-психологических типов предпринимателей в 1930–1950-е гг. см.: Шейхетов С. В. Частные предприниматели // Маргиналы в советском социуме. 1930-е – середина 1950-х гг. / Отв. ред. С. А. Красильников. 2-е изд. М.: Полит. энциклопедия, 2017. С. 510–539. (Сер. «История сталинизма»)

<sup>192</sup> Фамилию Сааков носил руководитель парторганизации «Мосфильма»; руководство киностудии было возмущено шуткой Гайдая, но он сумел отстоять фамилию героя – по собственному утверждению режиссера, при поддержке тогдашнего министра культуры СССР Екатерины Фурцевой.

<sup>193</sup> Впоследствии М. М. Жванецкий публиковал текст монолога в сборниках своих прозаических миниатюр.

При этом антураж, в котором произносится монолог, подчеркивает состоятельность персонажа – он летит в самолете, ест красную икру, одет в модный в начале 1970-х и труднодоступный в СССР пиджак в крупную клетку.

Существенно, что сам по себе текст монолога Жванецкого совершенно не предполагает, что произносящий его – кавказец и уж тем более – мусульманин. По-видимому, Райкин совершил здесь сознательный выбор, привязав текст с сатирическим анализом теневой экономики в СССР именно к такому типу.

«Исламский» антураж подчеркивает культурную чуждость персонажей по отношению к подразумеваемой «европейской» норме и усиливает их «ориентальный» колорит. В «Кавказской пленнице» с этим обобщенным антуражем и кавказским хронотопом связывалась идея неконтролируемой политической власти, в «Людах и манекенах» – тоже неконтролируемой, но экономической («торговой мафии»). Иначе говоря, помимо выражения «народного антисталинизма», Гайдай едва ли не первым создал возможности для смеховой разрядки не обсуждаемой публично эмоции – отчужденной неприязни российских обывателей к кавказцам, особенно принадлежавшим к мусульманским культурам.

Хотя Нина по сюжету – племянница Джабраила, то есть из кавказской семьи, но в фильме она показана как современная городская девушка, раскованная и танцующая твист. Она принадлежит к той же культуре, что и Шурик, – а не к той, к которой принадлежат Джабраил и товарищ Саахов. Характерно, что художественный совет «Мосфильма» требовал от Гайдая, чтобы Нина (ее играла Наталья Варлей, но озвучивала Надежда Румянцева) говорила в фильме с кавказским акцентом, но Гайдай настоял на первоначальном варианте – без акцента<sup>194</sup>.

Смеховую разрядку и «пастеризацию» ксенофобских страхов Гайдай, Слободской и Костюковский осуществили с помощью иронического использования штампов ориенталистского искусства – в том смысле, в котором использует слово «ориентализм» Эдвард Саид<sup>195</sup>. Самый простой пример – похищенная Нина в роскошном дворце товарища Саахова совершенно отчетливо «цитирует» поведение Людмилы в опере Михаила Глинки «Руслан и Людмила», а сама обстановка, соответственно, аллюзивно отсылает к оперным декорациям пещеры Черномора. Опера Глинки с ее стилизованными восточными мелодиями (персидский хор, турецкие, арабские, кавказские танцы) стала важным этапом на пути выработки «ориентальной» образности в русской культуре<sup>196</sup>. В музыке к той же сцене заточения Нины Александр Зацепин к тому же цитирует балет Николая Римского-Корсакова «Шехерезада» – пример зрелого ориентализма в русской культуре. Товарищ Саахов, Джабраил, гостиничный портье, произносящий тосты (его играет Михаил Глузский), выглядят забавными в силу именно своей «ориентальной» экзотичности.

На примере портье хорошо заметна трансформация этнических клише искусства сталинского времени. Как и подобает кавказскому горцу в советском фильме, герой Глузского произносит цветистые тосты, но модальность смеха в изображении этих тостов – не юмор, а сатира. Перешедший в фольклор, как и многие другие фразы из фильма, тост «про птичку» – это пародия на коллективистскую мораль, требующую от патрона сохранять связь с клиентелой: «Так выпьем же за то, чтобы никто из нас, как бы высоко он ни летал, никогда не отрывался бы от коллектива!» Конечно, это шутка, но, по-видимому, имеющая реальный социальный референт и смешная именно из-за того, что может быть соотнесена с этим референтом

---

<sup>194</sup> Новицкий Е. Указ. соч.

<sup>195</sup> Said E. W. *Orientalism*. 25th edition. Penguin Books, 2003. Кроме того, «извинением» за обыгрывание ориенталистских штампов в фильме стала откровенная эксцентрика в духе братьев Маркс – вроде сцены с предоставлением Шурику «тоста в трех экземплярах»: к отпечатанному в трех экземплярах тексту тоста прилагаются три бутылки водки и три рюмки.

<sup>196</sup> Schimmelpenninck van der Oye D. *Russian Orientalism: Asia in the Russian Mind from Peter the Great to the Emigration*. Yale University Press, 2010. P. 202.

(как и вырезанная цензурой сцена с надписью на заборе) – в отличие от большинства шуток в кинокомедиях сталинского времени.

По-видимому, в «ориентальной» экзотизации Гайдай продолжил путь, который он нащупывал в фильме «Пес Барбос и необычный кросс» (1961) в сотрудничестве с композитором Никитой Богословским. Этот фильм основан на самоэкзотизации русских, в первую очередь осуществляемой с помощью аудиальных средств. Фильм немой, практически вся его звуковая дорожка (кроме разве что шума лодочного мотора и звука взрыва динамитной пашки) состоит из музыки Богословского, имитирующей импровизацию тапера в немом кино. С собственными мелодиями композитора в фильме соединены русские романсы и обработки русских народных песен. В соединении с нелепым поведением героев фильм, снятый, кстати, по стихотворному фельетону не русского, а украинского поэта Степана Олейника, становится изображением «типично русских» комических персонажей, тем самым предвосхищая комедию Александра Рогожкина «Особенности национальной охоты» (1995) – также занятой экзотизацией своего, а не чужого.

### 3

Как уже было сказано, Гайдай, Слободской и Костюковский произвели тихую революцию в изображении межэтнических отношений в советском кино. Фильм Гайдая стал переломным пунктом, после которого в кино стало возможным связывать этнические стереотипы с реальными социальными напряжениями в обществе – пусть и в шуточном, очень облегченном виде. Однако эта революция имела парадоксальный статус: она была одновременно освобождением и «игрой на понижение». Освобождением в том смысле, что она позволила зрителям смеяться над тем, что входило в круг их повседневных эмоций, а не над условными объектами осмеяния, как в «госсмехе». «Игрой на понижение» потому, что Гайдай и его сценаристы эксплуатировали предрассудки «широкого советского зрителя».

Эксплуатация стереотипов в «Кавказской пленнице» не была следствием ксенофобии Гайдая – насколько можно судить, режиссеру подобные взгляды были чужды. Скорее поэтика «Кавказской пленницы» стала следствием гайдаевского прагматизма: он последовательно выявлял в обществе те «слепые пятна» и зоны напряжения, которые могли вызвать смех. В «Бриллиантовой руке», следующей в фильмографии Гайдая за «Кавказской пленницей», режиссер сделал предметом иронии многочисленные запреты и табу, связанные с путешествиями советских людей за границу (фраза героя Андрея Миронова (Геши Козлодоева) «Руссо туристо – облик морале»), а также принятую в СССР эгалитаристскую демагогию (фраза героини Нонны Мордюковой «Наши люди в булочную на такси не ездят»). В «Иване Васильевиче...» Гайдай сделал источником смешного увлечение древней Русью, которое все больше распространялось в советской научно-популярной литературе и отчасти даже в массовой культуре начала 1970-х годов, – следствие подспудного распространения русского национализма, приходящего на смену терявшей легитимность большевистской идеологии<sup>197</sup>. Однако, выявляя эти зоны напряжения, Гайдай не давал зрителю языка для моральной рефлексии, а только давал этому напряжению смеховую разрядку.

Фильмы Гайдая, Слободского и Костюковского имеют множество адресатов: на уровне сюжета и диалогов они обращены к максимально демократическому зрителю, но в каждом фильме были заложены многочисленные цитаты, обращенные к образованной, чаще всего довольно узкой аудитории; например, в «Иване Васильевиче...» важен слой пародийных аллюзий на фильм Сергея Эйзенштейна «Иван Грозный». Однако и этот «юмор для своих» у Гай-

---

<sup>197</sup> Материал на эту тему см., например, в книге: *Митрохин Н.* Русская партия: Движение русских националистов в СССР. 1953–1985 годы. М.: Новое литературное обозрение, 2003.

дая не предполагает социальной или моральной рефлексии – скорее он устроен по принципу капуста, только интеллектуального.

Такая социальная стратегия очень хорошо вписывалась в общие тренды «брежневского» времени: она была основана на компромиссе, при котором можно было доставлять аудитории удовольствие, но не стоило проблематизировать существующий порядок вещей. В этом смысле фильм Эльдара Рязанова «Гараж» (1979), который осуществлял такую рефлексию, имел гораздо больший эмансипаторный потенциал, чем фильмы Гайдая, при том, что по киноязыку – тут я согласен с Александром Прохоровым – был намного более консервативным, чем «Иван Васильевич...» и даже чем «Кавказская пленница» с ее гэгами и скрытыми цитатами.

На смену «сталинской» репрезентации «дружбы народов» в 1960–1970-е годы не пришла рефлексия *проблем* межнациональных отношений, хотя бы и ироническая. В СССР не было фильмов, открыто говорящих про антисемитские или антигрузинские настроения. Если не говорить о самиздате, критика ксенофобии была возможна, например, в бардовской песне (ср. песни Владимира Высоцкого «на еврейскую тему» – например, «Хирург-еврей»), которая существовала на границе советского публичного пространства. Однако и откровенные антисемитские и другие ксенофобские высказывания, если они были сделаны публично, вызывали неприятие у литературного истеблишмента и партийного руководства (как и в случае Валентина Иванова в 1957 году) – но не столько из-за собственно ксенофобии, сколько из-за нарушения принятых «правил игры». Это хорошо видно по тому, какой скандал – в том числе и с участием партийных чиновников – возник после публикации в 1979 году в журнале «Наш современник» откровенно антисемитского (лишь с минимальными дежурными оговорками) романа Валентина Пикуля «Нечистая сила» («У последней черты») <sup>198</sup>.

В 1970-е годы важнейшим хронотопом «дружбы народов» становится Вторая мировая война (примеры – фильмы Станислава Ростоцкого «А зори здесь тихие...» (1972), где две из пяти девушек – очевидные еврейки, и Леонида Быкова «В бой идут одни „старики“» (1974)). Образ войны на экране становится *ретроспективной утопией*, содержание которой можно описать приблизительно так: «мы тогда все делали общее дело». Косвенно эта ретроспективная утопия была формой завуалированной критики советской бытовой ксенофобии 1970-х. Однако сам выбор такого хронотопа способствовал сакрализации памяти о тяжелейших испытаниях 1941–1945 годов. В постсоветское время этот идеализированный образ войны стал основой для светского культа, созданного и поддерживаемого политическими элитами современной России.

Фильм «Кавказская пленница» остался исключением и в творчестве Гайдая, и в позднесоветском кино: нигде больше не было столь откровенного остранения ориенталистских штампов (режиссер «Белого солнца пустыни» Владимир Мотыль работает с ними гораздо более осторожно) в сочетании с шутками «на национальную тему». Синтезом этих двух, казалось бы, несоединимых начал становится финал фильма: после суда над товарищем Сааховым и его подручными Нина уезжает обратно в Ленинград, а Шурик одиноко удаляется верхом на ослике на фоне легко узнаваемых (по крайней мере, советскими интеллигентами 1960-х) Крымских гор. Подобно герою Чарли Чаплина, совершив благородный поступок, Шурик остается ни с чем. Столкновение с товарищем Сааховым и окружающими его патрон-клиентскими практиками оказывается просто одним из приключений в жизни неунывающего, но одинокого советского интеллигента. Таким образом, и туманные аллюзии на этнополитические проблемы Кавказа, и пародия на ориенталистские штампы, и обыгрывание этнических стереотипов – все это

<sup>198</sup> Матусевич В. Записки советского редактора // Новое литературное обозрение. 1998. № 29. С. 337–338. См. также: Разувалова А. Писатели-«деревенщики»: литература и консервативная идеология 1970-х годов. М.: Новое литературное обозрение, 2015. С. 441.

в контексте «Кавказской пленницы» приобретало характер *гэггов*, так же, как и погоня по горному серпантину или выстрел в ягодицы товарища Саахова в сцене мести.

Тем не менее своим фильмом Гайдай, Слободской и Костюковский запустили своего рода социокультурный «снежный ком». Фильм «Кавказская пленница» стал феноменально популярным, в том числе – благодаря смеховой разрядке ксенофобских эмоций (в первую очередь, конечно, благодаря первоклассному юмору и отличной игре актеров – но не только). А повторение этнических стереотипов в ходе бесконечных показов фильма способствовало их укреплению в обществе. Картина Гайдая давала этим стереотипам культурную легитимацию – как и прозорливый в своем экономическом анализе монолог Райкина – Жванецкого про дефицит.

## **Елена Прохорова, Александр Прохоров** **«Лепота»: постутопические комедии Гайдая**

Комедии Гайдая опираются на знание зрителями фундаментальных повествовательных моделей советской культуры, как официальной, так и неофициальной. Среди официальных нарративов главными являются основной сюжет соцреалистической литературы и кино<sup>199</sup> и эпос войны<sup>200</sup>. Кроме чисто советских нарративов, комедии Гайдая используют модели, уходящие корнями в имперское прошлое, а также предмодерные (pre-modern) повествовательные модели. Среди них, например, отношения между центром и периферией империи и ориентализм как способ репрезентации имперских амбиций.

Так, герои Гайдая путешествуют на окраины империи или обсуждают в центре судьбу колониальных окраин: Кемская волость, Изюмский шлях, Казань, Финляндия и даже Америка, которая в ипостаси Брайтон-Бич выступает периферией российско-советской империи. Другой повествовательной моделью, уходящей корнями в досоветское прошлое, является народность, которая существовала как в дореволюционном романтическом, так и в советском изводах. Среди неофициальных моделей: блатная культура, неофициальные экономические практики (Леденева<sup>201</sup>), алкогольная культура (Ерофеев<sup>202</sup>), фольклорные и другие архаичные практики русской культуры, такие, как, например, феномен самозванчества, связанный с идеей сакральности политической власти в России<sup>203</sup>.

В этой статье мы рассматриваем использование Гайдаем различных нарративных моделей для своих комедий. Для нашего анализа мы определяем фильмы Гайдая как метанарративные комедии. Под метанарративностью мы понимаем использование Гайдаем повествовательных моделей не как сюжетообразующих структур, а как материала для бриколажа, пастиша, визуальных гэгов<sup>204</sup> и каламбуров, то есть визуальной и вербальной игры<sup>205</sup>. Иными словами, в комедиях присутствует зазор между режиссерским взглядом и репрезентируемой реальностью. В этот комедийный зазор и приглашается зритель, который, с одной стороны, досконально знает повествовательные модели, с другой стороны, чувствует дистанцию от них. Черные кошки, часто пробегающие через кадр, намекают на существование этого зазора. В шестидесятые и семидесятые годы двадцатого века советская культура вступила в период разложения единого утопического нарратива, процесс которого Гайдаем и зафиксировал в своих метанарративных комедиях.

<sup>199</sup> Clark K. *The Soviet Novel: History as Ritual*. Bloomington: Indiana UP, 2000.

<sup>200</sup> Tumarkin N. *The Living and the Dead: The Rise and Fall of the Cult of WW2 in Russia*. NY: Basic Books, 1994.

<sup>201</sup> Ledeneva A. D. *How Russia Really Works. The Informal Practices That Shaped Post-Soviet Politics and Business*. Ithaca: Cornell UP, 2006.

<sup>202</sup> Erofeev V. *The Russian God* // *The New Yorker*. 2002. 16 December. <https://www.newyorker.com/magazine/2002/12/16/the-russian-god>.

<sup>203</sup> Успенский Б. Царь и самозванец: самозванчество в России как культурно-исторический феномен // Успенский Б. *Избранные труды*. Т. 1: Семиотика истории, семиотика культуры. 2-е изд. М.: Языки русской культуры, 1996. С. 142–183. [https://www.gumer.info/bibliotek\\_Buks/Culture/Ysp/05.php](https://www.gumer.info/bibliotek_Buks/Culture/Ysp/05.php); Калинин И. «Он грань хотел стереть меж тем, чем был и чем казался»: Рабы, самодержцы и самозванцы (диалектика власти) // *Новое литературное обозрение*. 2016. № 142. [https://www.nlobooks.ru/magazines/novoe\\_literaturnoe\\_obozrenie/142\\_nlo\\_6\\_2016\\_spetsialnyy\\_vypusk\\_t\\_2\\_rabstvo/article/12343/](https://www.nlobooks.ru/magazines/novoe_literaturnoe_obozrenie/142_nlo_6_2016_spetsialnyy_vypusk_t_2_rabstvo/article/12343/).

<sup>204</sup> См. об этом: Carroll N. *Notes on the Sight Gag* // *Comedy/Cinema/Theory* / Ed. A. Horton. Berkeley: University of California Press, 1991. P. 25–42.

<sup>205</sup> Наверное, ближайшим аналогом Гайдая в голливудском кино является Мел Брукс. Неслучайно оба почти одновременно обратились к экранизации «Двенадцати стульев».

## Антигерои Гайдая

Остраненный взгляд режиссера на нарративные модели параллелен образованию зазора между героем и нарративами. Важным повествовательным приемом в фильмах Гайдая является герой, который живет не своей жизнью. Нужно заметить, что в советском кино и литературе сталинского, да и оттепельного периодов трансформация героя в советского человека была главной движущей силой повествования. Соцреалистический нарратив брал человека в состоянии стихийности, как сырую руду, и в конце перековки и «закаливания стали» герой становился частью коллектива и большого идеологического сюжета<sup>206</sup>. Этот нарратив был единственно правильным и доминировал над всеми формами культурной продукции.

Вплоть до поздних шестидесятых между героем и судьбой не было зазора, то есть не было возможности стороннего взгляда на его/ее судьбу в этом нарративе. В шестидесятые многие режиссеры начали разрабатывать прием «не своей жизни» как социального осложнения. Например, Лариса Шепитько в «Крыльях» (1966) дает прекрасную визуальную метафору начавшегося процесса отслоения идеологических нарративов от героя. В начале фильма Надежда Петрухина – героиня Майи Булгаковой – примеряет костюм, который явно ей не подходит. Так же плохо она вписывается в свои социальные роли матери и директора школы.

Этот прием героя, живущего не своей жизнью, где нарратив правит героем, но отчужден от него, является центральным для многих фильмов Гайдая, особенно для «Кавказской пленницы» (1967), «Бриллиантовой руки» (1968) и «Ивана Васильевича...» (1973). Важно, что нарративов, которые правят и соревнуются между собой, становится много благодаря тому, что появляются вариации на тему советской жизни – студенческая культура, общество потребления, формы отдыха (туризм, альпинизм) и т. д. Более того, момент, когда нарратив овладевает героем, трактуется Гайдаем в рамках жанровых моделей, главным образом комедии, слэпстика, но иногда и с точки зрения фильма ужасов, жанра глубоко несоветского. В «Бриллиантовой руке» этот прием заявлен с первых кадров – главный герой отправляется в круиз за границу не по своей воле; так решила жена и, видимо, страна тоже. Последующие события только подтверждают этот паттерн. Горбунков отдается истории поездки за границу с энтузиазмом. Но к нему прикреплен трикстер-контрабандист Геша Козодоев, который меняет оптику на соцреалистический нарратив поездки в «проклятый зарубеж». Геша дистанцирует и деконструирует нарратив, например, спрашивая Семена, везет ли он в качестве сувенира водку, и емко переводя на «несоветский» макаронический язык сексуальные нормы советского человека: «Руссо туристо, облик морале»<sup>207</sup>.

Встреча с работницей рынка сексуальных услуг в зарубежной стране также говорит об идеологических нарративах, в которые вписано тело Горбункова. С одной стороны, Горбунков-соцреалистический интерпретирует приставания как просьбу женщины с рабочей окраины о помощи от честного советского человека. «Женщина с рабочей окраины» в это время пытается вписать тело Горбункова в свой бизнес-план на этот день. Трикстер Козодоев обнажает механизмы обоих нарративов, понимая, что если Горбунков последует за секс-работницей, то высокий нарратив о помощи эксплуатируемым женщинам зарубежья превратится в международный скандал из-за неоплаченных секс-услуг.

Вариацией на тему героя, живущего не совсем своей жизнью, является ситуация, в которой герой полагает, что он следует своим решениям, например изучает фольклор в «Кавказ-

---

<sup>206</sup> См. об этом: *Clark K. Op. cit.; Dobrenko E. The Making of the State Writer: Social and Aesthetic Origins of Soviet Literary Culture. Stanford University Press, 2001.*

<sup>207</sup> Интересно, что здесь высказывает «руссо» вместо «советико туристо», чтобы избежать насмешки над советским лицемерием.



ской пленнице», в то время как злодеи его вписывают в свой бандитский бизнес-план: «Тот, кто нам мешает, тот нам и поможет». Зритель же наслаждается драматической иронией, потому что ему понятны обе сюжетные модели. Более того, особое садистское удовольствие зритель получает от идентификации с антигероем, которому, как и зрителю, понятен весь злодейский замысел. Наивный же герой действует в полном неведении. Шурик похищает Нину, думая, что он участвует в исторической реконструкции старинного горского обычая.

В какой-то момент это отсутствие понимания, в чем ты участвуешь, начинает граничить со зловецим. Так, когда, наконец, Шурик осознает, что он соучастник преступления, он оказывается запертым в сумасшедшем доме, где его заставляют в лучших традициях советской карательной психиатрии своего времени жить в нарративе, в который его вставили. Когда же он перепрыгивает через забор и вырывается за пределы психиатрической тюрьмы, он оказывается в кузове машины, которая едет обратно в ту же психбольницу.

Коллективный герой, унаследованный от соцреалистического канона, тоже присутствует у Гайдая. Таким воплощением идеи советского коллективизма является ВиНиМор (Вицин, Никулин, Моргунов как комические маски: Трус, Балбес и Бывалый). Можно даже сказать, что это микрокосм новой исторической общности представителей разных социальных слоев и периодов советской истории<sup>208</sup>. В отличие от советского коллектива этих героев объединяют, главным образом, частное предпринимательство и алкоголь. Вместе с тропом коллективизма как бандитского сообщества в фильмы Гайдая приходят и пародийные цитаты из соцреалистической классики. Например, в «Бриллиантовой руке» бандиты Лелик и Козодоев колдуют над картой под невеселую песню, планируя свою операцию. Это цитата сцены из «Чапаева» братьев Васильевых (1934), когда Василий Иванович и Петька хором поют «Черный ворон», планируя сражение с белой армией. В свою очередь, Лелик и Геша вразной поют песню «Летят утки», планируя ограбление Горбункова возле общественного туалета.



Ил. 1. Планирование операции «Дичь» у туалета типа «сортир». Кадр из фильма «Бриллиантовая рука» («Мосфильм», 1968, режиссер Леонид Гайдай, сценаристы Леонид Гайдай, Яков Костюковский, Морис Слободской, композитор Александр Зацепин, оператор Игорь Черных). YouTube.com

Альтернативой коллективному герою ВиНиМора и их варианту в «Бриллиантовой руке» – троице Козодоев, Лелик и Босс – является доблестная советская милиция. В отличие от бан-

<sup>208</sup> См. об этом статью Марка Липовецкого в настоящем сборнике.

дитов, комизм которых основан на разных типах тел и социальных типажей, милиционеры похожи друг на друга, как однойцевые близнецы. Семен Семенович с трудом отличает одного от другого, тем более что их всех зовут похоже. Когда же Семен Семенович спрашивает, почему они все на одно лицо, он получает исчерпывающий ответ: «Так надо!»<sup>209</sup>. Коллективность заменяется двойничеством с элементами деградации. Например, Иван Грозный и Иван Бунша похожи, но, как замечает Милославский, «Ой, не похож! Ой, халтура! Понимаешь, у того (читай у Грозного. – А. П., Е. П.) лицо умнее!» Здесь у Гайдая опять цитата из соцреалистического канона, в данном случае из сакральной киноленинианы<sup>210</sup>. У Михаила Ромма в фильме «Ленин в Октябре» (1937) настоящего вождя революции маскируют повязкой для больных зубов, чтобы его не узнали враги. У Гайдая жулик маскирует повязкой фальшивого царя, чтобы не так выпирала подделка<sup>211</sup>.



---

<sup>209</sup> Трудноотличимые друг от друга милиционеры как некий комок человеческих тел, которые порождают хаос, а не порядок, это, конечно, также отсылка к немым комедиям Мака Сеннегга о Keystone Cops. См., например, концовку «Бриллиантовой руки».

<sup>210</sup> Боязнь контакта между смешными и сакральными смыслами всегда присутствовала в советской цензуре. Шурик Гайдая сначала был Владиком. Но его переименовали, потому что Владик может читаться как производное имени Владлен, т. е. «Владимир Ленин».

<sup>211</sup> О двойничестве в позднесоветском кино см.: Prokhorov A., Prokhorova E. Character doubles as a symptom in late Soviet cinema // Soviet Films of the 1970s and early 1980s / Eds. M. Rojavin, T. Harte. Conformity and Non-conformity amidst Stagnation Decay. London: Routledge, 2021. P. 15–33.



Ил. 2 и 3. Мужчины с повязками. Кадры из фильмов «Ленин в Октябре» («Мосфильм», 1937, Режиссер Михаил Ромм, сценарист Алексей Каплер, композитор Анатолий Александров, оператор Борис Волчек) и «Иван Васильевич меняет профессию» («Мосфильм», 1973, режиссер Леонид Гайдай, сценаристы Владлен Бахнов, Леонид Гайдай, композитор Александр Зацепин, операторы Сергей Полуянов, Виталий Абрамов). YouTube.com

Двойники также существуют у Гайдая как отражения в зеркале: Джабраил из «Кавказской пленницы» чокается со своим собственным отражением. Двойничество с комическим снижением перекидывается с отдельных персонажей на отдельные части тела. Вторая часть «Бриллиантовой руки», которая называется «Костяная нога», заменяет героев-двойников фрагментами тел героев – загипсованную руку на костяную ногу – в той же двойнической функции. Одновременно подчеркивается, что не только загипсованные конечности Горбункова, но и он сам как индивидуальный герой являются лишь Макгаффинами, двигающими вперед сюжет приключенческого слэпстика.

### Метакомедии

Для главного комического приема Гайдая – визуального гэга – важна прежде всего метанарративность. Примером визуального гэга, который работает за счет его соотнесения с двумя повествовательными моделями, является эпизод в «Бриллиантовой руке», когда Горбунков, весь на нервах от важности порученного ему задания, идет ночью за хлебом. Как только он заворачивает за угол, слышен страшный крик. Зрители ожидают увидеть Горбункова жертвой нападения. И действительно, мы видим бездыханное тело и склонившихся над ним милиционеров. И только потом камера показывает живого Горбункова, стоящего рядом. Обмен репликами сталкивает две параллельные интерпретации, как и положено в гэге. Горбунков предлагает героико-военную: «Ребята, на его месте должен был быть я». Горбунков ощущает себя бойцом, скорбящим над павшим товарищем, которого сразила вражеская пуля. Однако милиционеры предлагают свою версию происшествия – столь же фундаментальную для российской культуры: «Напьешься – будешь». Визуальная двусмысленность бездыханного тела, таким образом, возникает на пересечении (некоем «коротком замыкании») двух повествовательных

моделей: одна – героико-официальная, другая алкогольная субкультура. Оба нарратива близко знакомы каждому зрителю. Гайдай, таким образом, создает метанарративный гэг, лаконичный и понятный каждому жителю советской цивилизации, а потому смешной.

Далее мы хотели бы остановиться более подробно на использовании двух фундаментальных тропов/идеологием русско-советской культуры: народности и культура войны. Гайдай откликается на народность как один из фундаментальных тропов соцреалистического канона, с его новинами, псевдофольклорными песнями «о двух соколах, Ленине и Сталине» и кинобылинами и сказками 1930-х, 1940-х и даже 1950-х. Если в новинах Марфы Крюковой<sup>212</sup> и песнях о батырах Джамбула Джабаева<sup>213</sup> эпос транслировал масштаб сталинских проектов, включая эпический террор «Батыра Ежова» и так называемую единодушную поддержку народом этого террора, то у Гайдая эпос разрушается через карнавал. Например, когда Шурик в «Кавказской пленнице» объявляет, что он собирает фольклор («старинные сказки, легенды, тосты»), администратор гостиницы немедленно приносит два гигантских бокала и огромную бутылку и начинает эпический запой, который в какой-то момент заканчивается *delirium tremens* для незадачливого фольклориста. Эпос у Гайдая превращается в раблезианское количество выпитого.

Интересна в контексте фейковой фольклорности «Песенка о медведях» Александра Зацепина на слова Леонида Дербенева. Это импровизация на тему новины Марфы Крюковой «Сказание про полюс» (1939)<sup>214</sup>. Новина повествует о покорении природы советскими полярниками. В новине фигурируют медведи, которые живут по бинарной идеологической модели. Когда западный человек с подозрительной трубой вторгается в их царство, медведи «разорвали его на части на мелкие». После чего трубу обнаруживают советские полярники: «В кишках нашли трубочку подозрительную». Когда же на полюс приходят советские исследователи и «ставят знамя славное советское», «медведи-белые» им поклоняются и становятся их домашними животными, точнее, следуя новине, «товарищами». Все это действие происходит «у столба стоячего, у славного ерба советского». Этот сюжет переигрывается в песне Дербенева и Зацепина. Советский столб с «ербом» трансформируется в земную ось, а людей заменяют менее агрессивные медведи, которые крутят ось лишь затем, «чтобы влюбленным раньше встретиться пришлось».

Сюжет сбора фольклора на Кавказе ставит вопрос о том, можно ли отделить в чистой бинарной оппозиции советскую народность от российско-имперской. Само путешествие на Кавказ за экзотикой – это, конечно, ориентализм в чистом виде. Важно также, что в ответ на упоминание этнографической экспедиции администратор гостиницы, незнакомый с термином «этнография», спрашивает о традиционном колониальном товаре: «Нефть ищите?» Гуманитарий Шурик объясняет, что его интересует местная культура, а участвовать в каком-нибудь обряде было бы еще лучше. Там самым он транслирует точку зрения метрополии, которая видит окраины как архаичную периферию. Люди этой окраины такой же колониальный товар, нуждающийся в переработке, как и нефть. Или, выражаясь словами бывшего министра обороны, затем члена Совбеза и председателя совета директоров компании «Ростелеком» Сергея Иванова, «люди – вторая нефть».

Советская народность и российский империализм сочетаются с патриархальными идеями гендера. Джабраил – шофер местного партийного царька Саахова – продает свою племянницу в обмен на двадцать пять баранов и финский холодильник. Комический эффект основан, в основном, на обнажении мизогинии, когда советская риторика выполнения колхозом плана по шерсти и мясу сочетается с традиционной торговлей женщинами. Сам того не осознавая,

<sup>212</sup> Марфа Крюкова (1876–1954) – исполнительница былин и фейклорных новин сталинской эпохи. Член Союза писателей СССР. За свои новины, в том числе и о советских лидерах, награждена орденами Ленина и Трудового Красного Знамени. См. об этом: *Ziolkowski M. Soviet Heroic Poetry in Context: Folklore or Fakelore*. Rowman & Littlefield, 2013.

<sup>213</sup> Джамбул Джабаев (1846–1945). Советский поэт-акын из Казахстана, автор фейклорных песен о сталинских вождях, лауреат Сталинской премии.

<sup>214</sup> Сказание про полюс (1939) // Русские былины. <https://www.byliny.ru/content/text/pro-polus>.

Гайдай делает радикальную вещь. С одной стороны, он обнажает расизм Шурика, который приехал к туземцам собирать их фольклор, причем кинотуземцы подтверждают в ходе развития повествования колониальные фантазии исследователя<sup>215</sup>. С другой стороны, диалог о продаже племянницы за баранов разоблачает суть власти – то есть патриархию как контроль над женщинами и обмен женщинами как основной механизм власти<sup>216</sup>.

Мир комедийной народности тесно связан с неформальными экономическими практиками и отношениями, о которых так точно написала Алена Леденева в своей трилогии<sup>217</sup>. Леденева пишет, что параллельно с официальной плановой экономикой всегда существовали экономические практики, которые помогали советским людям и их постсоветским потомкам выживать. В центре этих отношений, начиная с «Пса Барбоса» (1961) и «Самогонщиков» (1961), конечно, стоит троица «ВиНиМора», занимающаяся браконьерством, самогонварением и другими частными промыслами. В последней новелле «Операции „Ы“ и других приключений Шурика» троица трикстеров<sup>218</sup> занимает центральное место на местном, так называемом колхозном рынке, торгуя товарами своего частного производства под видом народных промыслов – например, Трус продает клеенки с русалками, адаптирующие технику лубка под софт-порно. У Балбеса на прилавке – леденцы-петушки и коты-копилки. При этом звучит саундтрек, стилизованный под народную песню «Коробейники». Если в «Операции „Ы“» (1965) герои – этнические русские, то в других фильмах Гайдая народность смешивается с ориенталистскими фантазиями об этносах, проживающих на окраинах СССР или же на окраинах Российской империи (например, Финляндия – это царская провинция с пасторальными поселянами и поселянками в копродукции «За спичками» (1980)).

В тоталитарной культуре война и культ агрессии являются не темами, а образом жизни и важнейшим идеологическим нарративом. Гайдай не мог обойти эту тему, хотя шутить по этому поводу было и остается опасным для жизни занятием. Впервые военная тема возникает в «Бриллиантовой руке», когда милиционер выдает Горбункову пистолет Макарова, заряженный холостыми патронами, и Горбунков говорит на полном серьезе, как бы готовясь к бою: «С войны не держал боевого оружия». Милиционер снижает пафос, говоря, что это только психологическое оружие без боевых патронов. Горбунков требует один боевой патрон на всякий случай, но получает резкий отказ. Военно-героический сюжет в исполнении Горбункова начинает расслаиваться, попав в ситуацию детективного фарса мирного времени и комедийного сюжета. Гайдай заканчивает сцену визуальным снижением: Горбунков неудачно «прячет» пистолет в авоське с овощами. Вскоре пистолет находит жена: «Откуда у тебя пистолет и деньги?». Она принимает объяснение Горбункова, что он участвует в спецоперации и его могут даже наградить посмертно. В дальнейшем пистолетом, как и всеми остальными фаллическими предметами в фильме, распоряжается жена Горбункова. Отправляя мужа на задание, она достает пистолет из банки с сахаром, вытирает его о фартук и выдает на время поносить мужу.

В «Иване Васильевиче» современные герои, попавшие в средневековую Москву, оказываются волею случая на верху властной лестницы. Милославский быстро соображает, что управлять таким государством можно только через войну. Когда войско начинает бунтовать от

<sup>215</sup> В контексте советского расизма, нужно отметить, что Гайдай видел своего Шурика только в виде блондина. Выбрав брютета Александра Демьяненко на роль Шурика, он заставил его перекраситься. Хотя Гайдай первый раз его перекрасил для съемок «Операции „Ы“», в «Кавказской пленнице» его светлые волосы особенно выделяются на фоне темных волос местных жителей. Тем самым оппозиция центр – периферия обретает расовый оттенок.

<sup>216</sup> См. об этом: *Irigaray L. This Sex Which Is Not One*. Ithaca: Cornell UP, 1995. (Особенно глава 8: Women on the Market, p. 170–190.)

<sup>217</sup> См. об этом: *Ledeneva A. Russia's Economy of Favours: Blat, Networking, and Informal Exchange*. Cambridge University Press, 1998; *How Russia Really Works: Informal Practices in the 1990s*. Cornell University Press, 2006; *Can Russia Modernize? Sistema, Power Networks and Informal Governance*. Cambridge University Press, 2013.

<sup>218</sup> См. об этом: статью Марка Липовецкого в настоящем сборнике.

бездействия, он ищет, на какую бы войну отвлечь армию, и по совету дьяка посылает войско «выбить крымского хана с Изюмского шляха», ныне вызывающего далеко не смешные ассоциации. Пытаясь держать армию подальше от Москвы, Милославский вспоминает из учебников истории, что Грозный тоже брал Казань, и предлагает с Изюма сразу отправить армию в Казань. Но оказывается, что Казань уже «наша». Война, таким образом, нормализована как для героев XVI века, так и для героев века XX-го.



Ил. 4. «Маруся!» Кадр из фильма «Иван Васильевич меняет профессию» («Мосфильм», 1973, режиссер Леонид Гайдай, сценаристы Владлен Бахнов, Леонид Гайдай, композитор Александр Зацепин, операторы Сергей Полуянов, Виталий Абрамов). YouTube.com

Наверное, опять же случайно, Гайдай точно улавливает главную составляющую патриархата – безмерный восторг мужского коллектива, отъезжающего на массовое смертоубийство, то есть на войну. Получив приказ и выезжая из Москвы, средневековая русская армия исполняет веселую песню, слова которой о расставании с любимой контрастируют с бравурной мелодией и счастливыми лицами солдат и мордами поющих (спасибо Гайдаю) лошадей.

Бездумный энтузиазм объединяет мужчин и животных. На заднем плане мизансцены маячит миролюбивая православная церковь. Скорее всего сам того не понимая, Гайдай ухватывает природу милитаристского сознания и имперского государства, но помещает их в рамки комического сюжета. Как говорит Милославский после отправки армии на войну: «Ну все, пошли дела».

Тема вечной войны как абсурдной нормы жизни появляется и в последнем, уже постсоветском фильме «На Дерибасовской хорошая погода, или На Брайтон-Бич опять идут дожди» (1992). В свете реальности 2022 года сцена радиста-шифровальщика, живущего в Нью-Йорке на Брайтон-Бич, но ментально застрявшего в Великой Отечественной войне, звучит почти пророчески. Герой дядя Миша эмигрировал из СССР в США, но и в своей нью-йоркской квартире продолжает принимать шифровки из разведцентра фронтовой поры. Посреди гостиной он установил полевую палатку военного времени, где принимает радиogramмы перед портретом генералиссимуса Сталина и ест тушенку из котелка времен Великой Отечественной. Его семилетний внук работает ассистентом и знает, что сразу после прочтения шифровки

надо уничтожать. На глазах изумленных зрителей ребенок быстро поедает присланные шифровки, иногда даже до их прочтения. Следуя приему комического снижения, непрочитанные, но съеденные шифровки приходится извлекать из ребенка с помощью слабительного.

Другим важным аспектом тоталитарного тропа войны является нарратив женской верности перед лицом смерти, ставший формулой в знаменитом стихотворении Константина Симонова «Жди меня». Мелодраматическое расставание и надежда на новую встречу придает военному сюжету человеческое измерение. Гайдаю глубоко чужда сентиментальность, и он остраниет сюжет, используя его в качестве комической фразы. В «Иване Васильевиче», после того как жена Шурика уходит от мужа к любовнику кинорежиссеру Якину и вскоре, уличив того в неверности, возвращается к мужу, она по ошибке берет чемодан Якина. Ловелас Якин со своей новой пассией едут за чемоданом и, выходя из машины, Якин, не способный хранить верность ни одной женщине, говорит сакраментальную строчку из стихотворения: «Жди меня, и я вернусь». Нетрудно догадаться, что после такой клятвы похотливый Якин уже не вернется обратно. Впрочем, для женщин верность фронтовому товарищу тоже не является приоритетом. Они тоже не готовы никого «ждать» и используют Якина для продвижения своих карьер.

### **Ни сатира, ни ромком**

Мир Гайдая не знает ромкома и мелодрамы, он в корне несентиментален. Столь же чужда Гайдаю и модель госсмеха – дидактической сатиры на службе у государства<sup>219</sup>. Со времен «Необычайных приключений Мистера Веста в стране большевиков» (Лев Кулешов, 1924) советская комедия, за небольшими исключениями, следовала модели подчинения слэпстика дидактической сатире. Концовка «Мистера Веста» тому подтверждение: начавшись как слэпстик, фильм заканчивается на суперсерьезной, даже устрашающей ноте – путешествии с милиционером в кожанке и посещении военного парада.

Гайдай вводит в советское кино новую модель комедии без сатиры, а также без романтической линии. В литературе ближе всего к нему Гоголь: визуальная и вербальная игра подчиняет себе все остальные элементы, в том числе и нарратив. Сатира, когда она присутствует, выступает только как материал для репрезентации, узнаваемый, но не структурообразующий. Например, в «Бриллиантовой руке» Управдом Плющ появляется как объект сатирического высмеивания в стиле сатиры на бюрократов из сталинских комедий Григория Александрова, но немедленно становится частью анархических гэгов и вербального юмора. Плющ проникает из реальности в эротические кошмарные сны Горбункова, где становится двойником бандитки-проститутки. В сатире все инструментально и телеологично. Последнее же появление Плющ в кошмарном сне Семен Семеныча скорей абсурдно и следует логике сновидений и подсознания, как, впрочем, и реплики Плющ: «Не знаю, как там за границей. Может, там и собака друг человека, а у нас управдом друг человека». Таким образом, не отменяя сатиру, Гайдай растворяет ее в гэгах и вербальном недидактическом юморе.

Горбунков привозит управдому подарок из загранпоездки. Вроде бы мы должны посмеяться над жадностью управдома, принимающей небольшую взятку от жильца. Плющ жадно нюхает коробку, переводя сцену в чисто телесную. Вместо ожидаемых духов в красивой упаковке из коробки выскакивает черт на пружине, переводя гэг из мира логических связей в мир абсурдного. Зритель в этой сцене идентифицируется с управдомом: он тоже хочет такую заграничную коробочку и с вожделием ждет, когда она откроется и мы наконец увидим, что же внутри. Таким образом, обозначается позиция как вне, так и внутри сатирического нарратива, превращая его в артефакт, который мы наблюдаем извне, остраниая его. Анархическое

---

<sup>219</sup> См. об этом: Добренко Е. *Джонссон-Скрадоль Н.* Госсмех: Сталинизм и комическое. М.: Новое литературное обозрение, 2022.

«Оно» (Id по Фрейд) более важен для Гайдая в этой сцене, чем любой дидактический, да и повествовательный момент.

Уход от предсказуемых советских комедийных сюжетов хорошо виден во фразе Саахова в «Кавказской пленнице»: «Теперь у меня только два пути: или я ее веду в ЗАГС, или она меня ведет к прокурору». В ЗАГС предполагает ромком, к прокурору – вариант сатиры. Гайдай остается на третьем пути, через пародию на фильм ужасов к слэпстику. В финале «Кавказской пленницы» в комнате, освещенной в духе *film noir*, осуществляется кровная месть Саахову фейковых братьев Нины. «Некрасивый обычай» вышел из того же нарратива о так называемом красивом обычае, который предложили Шурику бандиты-кунаки. Заканчивается же сцена классическим приемом слэпстика – карнавальным выстрелом солью в задницу злодея. За выстрелом ниже пояса следует как бы серьезная концовка – сцена суда над преступниками, в которой государство должно наконец навести порядок в анархическом мире комедии. Судья сначала говорит: «Встать, суд идет!» и потом предлагает всем сесть. Но Саахов не садится, а главный клоун страны Юрий Никулин, практически выходя из роли, снижает пафос, вновь переворачивая серьезную концовку, буквально завершая действие задницей, на которую не может сесть «подсудимый Саахов». Важно отметить, что Никулин не говорит, а указывает судье жестами на самую карнавальную часть тела Саахова. Открытый мир анархии слэпстика важнее для режиссера, чем любая повествовательная концовка.

Репрезентации власти у Гайдая также подчиняются законам слэпстика, а не сатиры. Сложившаяся в сталинскую эпоху советская сатирическая комедия даже в эпоху оттепели не имела права высмеивать власть как таковую. Как пишет Евгений Добренко о культовой оттепельной комедии «Карнавальная ночь» (1956), Эльдар Рязанов высмеивает старую сталинскую маску власти, на смену которой приходит ее, власти, новое положительное лицо<sup>220</sup>. Рязанов в некотором роде здесь работает в жанре классицистической комедии: «Служить бы рад – прислуживаться тошно». Гайдай же анархичен по своей природе, он проблематизирует власть как таковую в лучших традициях немой комедии Чарли Чаплина или Бастера Китона. В его комедиях мы встречаем главные иконы российского самодержавия в обратной проекции – от Сталина до Ивана Грозного. Саахов в сталинском френче с характерно заложенной за борт френча рукой появляется в «Кавказской пленнице», а Иван Грозный – в «Иване Васильевиче». И наконец, все советские вожди как маски главного бандита проходят перед зрителем в последней картине – «На Дерибасовской»<sup>221</sup>. При этом Гайдай не интересуется сорта этой власти; власть карнавализируется без разбора, просто потому, что она сакральна вне комедии. В случае со сталинским френчем Саахова это может выглядеть как сатира на устаревшую маску власти, но Гайдай не предлагает новой маски, поэтому после сцены суда в «Кавказской пленнице» власть исчезает как таковая, уступая место Шурику и ослику, которые ни на власть, ни даже на принцессу не претендуют. В самом финале «Кавказской пленницы» Шурик и ослик оказываются на дороге одни. Хронотоп дороги предполагает открытое повествование без определенного идеологического заключения.

## Небинарный мир Гайдая

Мерцание разных повествовательных моделей делает зыбкими границы между идеологическими системами – по крайней мере, согласно советской идеологии. Например, размывается оппозиция между правоохранительными органами и преступниками. В «Бриллиантовой

---

<sup>220</sup> См. об этом: *Dobrenko E. Soviet Comedy Film; or, the Carnival of Authority // Discourse. Vol. 17. № 3. Views from the Post-Future/Soviet & Eastern European Cinema (Spring 1995). P. 49–57.*

<sup>221</sup> Показательно, что в этом пантеоне отсутствует один из, так сказать, положительных царей сталинского киноканона – Петр Первый. Лишь Михаил Шемякин после развала советской империи замахнулся на этого самодержца в своих скульптурных работах в Петербурге.



руке» милиционер носит такие татуировки, что бдительная управдом принимает его за бандита и переходит на феню, которой, как оказывается, она тоже владеет: «Иди отсюда, Миша. Как у вас там говорят, топай до хазы!»



Ил. 5. Семиотика советской татуировки. Кадр из фильма «Бриллиантовая рука» («Мосфильм», 1968, режиссер Леонид Гайдай, сценаристы Леонид Гайдай, Яков Костюковский, Морис Слободской, композитор Александр Зацепин, оператор Игорь Черных). YouTube.com

В «Кавказской пленнице» милиционер пьет вместе с задержанным Шуриком и своим непосредственным начальством. Вся эта сцена сопровождается советской риторикой об алкоголизме как форме несчастного случая на производстве (ведь сбор фольклора – производство для этнографа). Мир фильмов Гайдая стирает грань между миром животных и миром людей, а также между миром одушевленным и неодушевленным. Например, в начале «Кавказской пленницы» за Ниной следуют осел, автомобиль без водителя, Шурик и его друг. В их отношениях отсутствует какая-либо иерархия. Точнее, осел и машина соображают быстрее Шурика и его друга. Этот мир наследует кинематографу аттракционов, в котором переход от статики к движению был главным трюком, а повествовательность была в лучшем случае вторичной<sup>222</sup>.

В «Псе Барбосе» и «Самогонщиках» собака стоит намного выше в умственном развитии, чем люди. Коты, конечно, черные, и они знают что-то о мире, в котором живут герои, и знают что-то, о чем герои даже не догадываются. В каком-то смысле они alter ego режиссера-трикстера, который властвует над всем миром фильма. Свинья в экранизации «За спичками» вовсе не глупее своих хозяев. Прямохождение отменено, герои становятся копытными. Разве что свинья – более успешный игрок на этом поле.

---

<sup>222</sup> См об этом: Prokhorov A. Cinema of Attractions versus Narrative Cinema: Leonid Gaidai's Comedies and El'dar Riazanov's Satires of the 1960s // Slavic Review. Vol. 62. № 3 (Autumn, 2003). P. 455–472.



Ил. 6. В погоню за Ниной. Кадр из фильма «Кавказская пленница, или Новые приключения Шурика» («Мосфильм», 1967, режиссер Леонид Гайдай, сценаристы Леонид Гайдай, Яков Костюковский, Морис Слободской, композитор Александр Зацепин, оператор Константин Бровин). YouTube.com



Ил. 7. Прямохождение отменено. Кадр из фильма «За спичками» («Мосфильм», 1980, режиссер Леонид Гайдай, сценаристы Леонид Гайдай, Тапио Вилпонен, Владлен Бахнов, Ристо Орко, композитор Александр Зацепин, оператор Сергей Полуянов). YouTube.com

В момент комического карнавала комедия нарушает бинарность таких ключевых оппозиций, как, например, гетеронормативность. Гайдай, разумеется, был глубоко советским режиссером, для которого бинарная гетеронормативность была единственно возможной системой

отношений, которую он изображал в кино. Однако в силу особенностей жанра эта гетеронормативность приобретает карнавальный оттенок. Герои Гайдая не способны к романтическим отношениям. Гетеронормативная любовь – только повод для слэпстика.

В «Кавказской пленнице» намечающийся роман между Шуриком и Ниной растворяется в воздухе. Шурик остается со своим осликом, с которым и был в начале фильма. А женщины представлены как соблазнительные, но опасные существа, чуждые миру мужчин. Единственно положительная роль для женщины – это жена. Однако в большинстве фильмов Гайдая жену играет жена самого Гайдая – Нина Гребешкова. В этой гипертрофированной нормативности режиссер выходит за пределы нормы<sup>223</sup>. Гротеск состоит в том, что Нина Гребешкова играет жену, представляющую на уровне семьи и милиционера (что обнаруживает ее замена очередным «Михаилом Ивановичем» на кухне Горбункова, когда она уходит) и ОВИР (поскольку она решает, кому ехать за границу), и карательную психиатрию в одном флаконе.

Отдельным гомосоциальным сообществом существует мир мужчин<sup>224</sup>. Разумеется, лишь в комических целях, мужчины Гайдая занимаются пенетрацией друг друга. В «Кавказской пленнице» Шурик и его друг санитар притворяются врачами, чтобы спасти Нину и усыпить ее похитителей. Они говорят, что делают им прививку от ящура (нарушение оппозиции животное/человек), и вкалывают им снотворное – причем, например, Бывалый получает свою дозу с помощью комически гигантского шприца, что только усиливает визуальный эффект анальной пенетрации.

Периодически мужчины в фильмах Гайдая носят женскую одежду (ил. 9), демонстрируют новинки моды, замещая традиционный объект мужского взгляда. Происходит перенастройка на квир-волну, которая в случае «Бриллиантовой руки» не спадает на протяжении всего фильма. В начале Лелик провожает Гешу в путешествие так же нежно, как жена провожает Горбункова. К концу фильма Геша появляется в женской одежде с фальшивым младенцем в руках. В этом случае мы имеем дело с чистой трансгрессией гендерных норм для достижения комического эффекта, которая абсолютно не мотивирована повествованием.

---

<sup>223</sup> Нормой в советском кино было, когда жена режиссера играла романтические роли – например, Любовь Орлова у Григория Александрова. При этом мы здесь не углубляемся в сложную идентичность Александрова. Или же Ада Войцек, Марина Ладынина и Лионелла Пырьева у Ивана Пырьева.

<sup>224</sup> См. об этом: *Kosofsky Sedgwick E. Between Men: English Literature and Male Homosocial Desire*. NY: Columbia UP, 2015.



Ил. 8. Укол Бывалому. Кадр из фильма «Кавказская пленница, или Новые приключения Шурика» («Мосфильм», 1967, режиссер Леонид Гайдай, сценаристы Леонид Гайдай, Яков Костюковский, Морис Слободской, композитор Александр Зацепин, оператор Константин Бровин). YouTube.com

Гайдай в то же время делает сексуальность как таковую видимой. В его фильмах сексуальное желание и комическое высвобождение энергии не отягощены традиционными советскими идеологическими нарративами. Более того, сама фрагментарность мира Гайдая делает подобные эпизоды немотивированными повествовательно и в этом смысле субверсивными. Возникает больше вопросов с самыми непредсказуемыми ответами. Например, непонятно, почему Геша Козодоев в «Бриллиантовой руке» работает моделью. К центральному нарративу это не имеет никакого отношения, но дает возможность остановить повествование для демонстрации тел, чтобы полюбоваться как на коллекцию «Мини Бикини – 69» на женских моделях, так и на Гешу в его неудачно превратившихся брюках.

### **Вместо заключения: «другие пространства» в комедиях Гайдая**

Комедии Гайдая появились в шестидесятые, когда успехи советской науки, космические достижения и обещание построения коммунизма к точной дате сложились в позитивистскую идеологическую модель триумфа рационального знания. К концу десятилетия эта модель начала давать сбои, а фильмы Гайдая – приносить неслыханные в советском кино кассовые сборы. С одной стороны, герои комедий Гайдая живут в утопическом «дивном новом мире», где «космические корабли бороздят просторы Большого театра», а с другой – мир фильмов Гайдая полон знаками глубокой иррациональности, указывающими на ограниченность человеческого разума и его способности что-либо контролировать. Таковы герои «Пса Барбоса», где животное в конечном счете контролирует действия людей, и фильм заканчивается кадром безумного взгляда Юрия Никулина, которого его подельники везут – не исключено, что в психиатрическую больницу.

Тема сумасшедшего дома и помутнения рассудка красной нитью проходит через многие фильмы Гайдая. В наркологической психбольнице оказывается студент-этнограф Шурик.

Иван Грозный, Иван Бунша и его жена отправляются в сумасшедший дом в конце сна Шурика, после чего, проснувшись, ученый обращается к реальному Бунше и его супруге с вопросом: «Вас уже выпустили из сумасшедшего дома?» Между сумасшедшим домом из сна и реальным безумием нет четкой границы. А когда жена Шурика возвращается из магазина, он допрашивает ее о режиссере, которого он видел во сне, на что Зина вполне логично отвечает Шурику, что машина времени, другими словами – научный прогресс, сведет его с ума.

Среди других гетеротопических пространств кризиса, обозначенных Гайдаем и расширивших диапазон возможного в советском кино, выделяется также и мир сновидений, с которым соотносятся миры алкогольного бреда, религиозных озарений и сексуальных фантазий и фобий. Кстати, о фобиях: религия как запретное знание была в зоне запрещенного цензурой. Но если цензура позволила герою Миронова пройти под православную молитву по воде, то упоминание синагоги цензоры «Бриллиантовой руки» потребовали вырезать. Управдом подозревает, что, приехав из-за границы, Горбунков изменился и стал посещать синагогу. Цензоры потребовали заменить синагогу на «тайный дом свиданий». Гайдай резонно заметил, что он знает о существовании синагог в Советском Союзе, но ему ничего неизвестно о домах свиданий. «Синагогу» переозвучили на «любовницу»<sup>225</sup>. Видимо, по количеству слогов.



Ил. 9. «Babooshka» в лесу. Кадр из фильма «Бриллиантовая рука» («Мосфильм», 1968, режиссер Леонид Гайдай, сценаристы Леонид Гайдай, Яков Костюковский, Морис Слободской, композитор Александр Зацепин, оператор Игорь Черных). YouTube.com

---

<sup>225</sup> См. об этом: «Синагога или любовница» <https://bigpicture.ru/sinagoga-ili-lyubovnica-kakim-by-la-i-mogla-by-byt-upravdom-iz-brilliantovoj-ruki/>. Худсовет также сделал Гайдаю замечание: «Вы подняли еврейский вопрос... но никак его не разрешили!» См.: *Путиева М., Иванов В., Цукерман В.* Гайдай Советского Союза. М.: Эксмо, 2002. С. 241.



Ил. 10. Жертва взрыва. Кадр из фильма «Пес Барбос и необычный кросс» («Мосфильм», 1961, режиссер и сценарист Леонид Гайдай, композитор Никита Богословский, оператор Константин Бровин). YouTube.com

Особняком стоит мир сверхпроводимости мысли, яркими представителями которого у Гайдая являются советские милиционеры и работники спецслужб. Эти люди в фильмах Гайдая идеальны и доведены в этом до абсурда – так же, как жена является гипертрофированной положительной женщиной идеального советского мужчины в идеальном гетеронормативном союзе. Мы не можем с уверенностью утверждать, но Дмитрий Александрович Пригов мог вдохновиться экстрасенсорными способностями милиционеров Гайдая при создании образа своего Милицанера<sup>226</sup>. Так, в «Бриллиантовой руке» старший и младший милиционеры общаются только начальными словами предложений, потому что они могут читать мысли друг друга на расстоянии. При этом, как и положено по уставу, старший по званию читает мысли лучше, чем младший по званию. Милиционеры знают и мысли Горбункова. Когда к нему приближаются злоумышленники или его начинают соблазнять злоумышленницы, в его ушах раздается предупредительное гудение (видимо, сигнал, посылаемый высшими сферами советских органов). Эти милиционеры в каком-то смысле являются также и носителями сверхрационального знания – люди из светлого будущего, которое растворилось в постутопическом слэпстике.

Гайдай открыл для позднесоветского общества постутопическое и даже постгуманистическое видение мира<sup>227</sup>. Например, животные в фильмах Гайдая равны людям. А люди, главным образом, существуют в мире телесного и ведут себя часто, как не очень разумные животные. Тема модернистского прогресса, навеянная социальными сдвигами и научными революциями, сменилась постутопической иронией. Примечательно, что у Булгакова в «Иване Васильевиче» инженер Тимофеев говорит о своей машине времени: «[Я] могу проникнуть во

<sup>226</sup> *Литовецкий М.* Как честный человек // Знамя. 1999. № 3. <https://znamlit.ru/publication.php?id=739>

<sup>227</sup> См.: *The Human Reimagined. Posthumanism in Russia* / Eds. C. McQuillen, J. Vaingurt. Brighton, MA: Academic Studies Press, 2018.

время! Вы понимаете, я могу двинуться на двести, триста лет назад или вперед!»<sup>228</sup>. В фильме Гайдай убрал только одно слово: «вперед!» Утопия мутировала в архаизацию культуры и общества. Фильм и сейчас смотрится как актуальный комментарий к России XXI века. Точнее, века XVI-го, который никак не кончится.

---

<sup>228</sup> Булгаков М. Иван Васильевич // <http://www.world-art.ru/lyric/lyric.php?id=2732>.

## **Стивен М. Норрис**

### **Машина времени Гайдая**

### **История, память и смех советских 1970-х<sup>229</sup>**

13 декабря 1973 года Александр Караганов проводил официальное собрание Союза кинематографистов СССР. На нем обсуждали три недавно вышедшие комедии: «Дачу» Константина Воинова, «Нейлон 100%» Владимира Басова и фильм Леонида Гайдая «Иван Васильевич меняет профессию». Караганов, признанный кинокритик, напомнил коллегам о том, что их комитет собирается время от времени, чтобы критически оценивать новые тенденции в кино и его жанрах. В этот раз они встретились, чтобы обсудить положение кинокомедий. Анализировать комедии – серьезная работа, но члены комитета были к ней готовы<sup>230</sup>.

В ходе дискуссии стало очевидно, что именно комедия Гайдая, вышедшая на советские экраны в сентябре и ставшая одним из лидеров этого года по просмотрам, приковала к себе все внимание комитета. Один из участников собрания даже признался, что он не смотрел «Дачу», поэтому ничего не мог сказать об этой картине<sup>231</sup>. «Иван Васильевич» стал пятым в череде невероятно успешных фильмов режиссера, вышедших за последние семь лет. На каждый из них (за исключением одного) продали более 60 миллионов билетов. Члены комитета понимали, что Гайдай был не просто лидером кинопроката, но ранее не виданным в истории советского кино феноменом.

Вместе с тем комитет не считал комедии Гайдая, включая «Ивана Васильевича», лишеными проблем. Фильм 1973 года основывался на пьесе Михаила Булгакова 1934 года, которую лично запретил Сталин. «Иван Васильевич» – это, конечно же, царь Иван IV Грозный, который в киноадаптации Гайдая переносится в современную Москву, в то время как надоедливый советский управдом совершает путешествие в XVI век. Во время обсуждения фильма члены карагановского комитета задались вопросами, которые уже поступали и от советских критиков, и от чиновников: что именно безобидный, на первый взгляд, гайдаевский фарс намеревался сообщить о связях между эпохой Ивана Грозного и 1970-ми годами? И была ли популярность комедии проблемой?

Таким образом, «Иван Васильевич» включает несколько слоев, и все они свидетельствуют об отношениях между историей, памятью и юмором в 1970-е годы. Проблема фильма для Караганова и его товарищей заключалась в том, что, размывая дистанцию между временем Ивана Грозного и временем Брежнева, комедия Гайдая предполагала, что поведенческие паттерны и взгляды в домодерновой Московской Руси и в обществе развитого социализма были чрезвычайно схожи. Другими словами, вроде бы глупый фильм мог исподтишка транслировать подрывные идеи.

### **Перенос Ивана Васильевича в эпоху развитого социализма**

В фильме «Иван Васильевич меняет профессию» зрители встречают своего старого знакомого Шурика (Александр Демьяненко), приятного, неуклюжего протагониста «Операции „Ы“» (1965) и «Кавказской пленницы» (1967). Шурик больше не студент (и носит имя главного героя булгаковского текста – Александр Тимофеев), к 1973 году он стал изобретателем. Неотъемлемые составляющие его характера сохранились – это наивность в сочетании с друже-

---

<sup>229</sup> Автор выражает благодарность Ивану Греку, Дарье Херман и другим исследователям из «The Bridge Research Network».

<sup>230</sup> РГАЛИ. Ф. 2936. Оп. 4. Ед. хр. 444. Л. 1–85.

<sup>231</sup> Там же. Л. 18.



любием и умом. Наш герой соорудил машину времени и хочет отправиться в прошлое на 200 или даже 300 лет назад, чтобы посмотреть на Москву в ее прежнем облике. Шурик также переживает трудности в семейной жизни: его жена актриса Зина (Наталья Селезнева), для которой это четвертый брак, влюбляется в режиссера Якина, скользкого бабника. Когда Шурик тестирует свою машину времени, Зина приезжает домой со съемок и объявляет ему, что уходит. В это же время вор-рецидивист Жорж Милославский (Леонид Куравлев) вламывается в соседнюю с Шуриком роскошную холостяцкую квартиру состоятельного стоматолога Шпака (Владимир Этуш). К этой мешанине добавляется Иван Васильевич Бунша (Юрий Яковлев), управдом, очень похожий внешне на московского царя Ивана Васильевича (вошедшего в историю как Иван Грозный).

Зина собирается ехать в Гагры, но узнает, что Якин уже нашел себе новую пассию – актрису помоложе. Бунша пристаёт к Шурику из-за того, что у него нет официального разрешения использовать машину времени в квартире, и угрожает пожаловаться на него в вышестоящие органы. Шурик включает машину времени, чтобы проверить, разлагает ли она пространство. В результате одна из стен квартиры исчезает, и Шурик с Буншей видят Милославского в квартире Шпака. Вор сразу же видит в машине средство совершения еще более масштабных ограблений. Пока все трое спорят, Шурик включает машину времени на полную мощность, что приводит к разрушению и времени, и пространства: вторая стена его квартиры превращается в портал между современной Москвой и Москвой Ивана Грозного. Бунша и Милославский забегают в прошлое (Жорж поступает так, потому что замечает сокровища, которые может украсть), а настоящий Иван Грозный оказывается в 1973 году. Тут и начинаются веселые проделки.

Фильм «Иван Васильевич меняет профессию» показывает, как два Ивана Васильевича адаптируются к новым обстоятельствам. Настоящий царь открывает для себя чудеса электричества, унитаза (которые его пугают), холодильники, водку «Столичная» (которая ему очень нравится), консервированную кильку, а также катушки с песнями Владимира Высоцкого (которые трогают его до слез). Кроме того, он обнаруживает, что его дарованная свыше власть довольно неплохо действует и в современной Москве, однако от сопряженных с этой властью трудностей он также не избавлен. Царь выходит на балкон Шурика, чтобы полюбоваться городской панорамой (состоящей из сталинских высоток и мощенных бульваров). В этот момент его начинают отчитывать соседи: жена Бунши (которая принимает его за мужа и недоумевает, что он делает не у себя дома) и стоматолог Шпак, который интересуется, почему его управдом глазеет на город, вместо того чтобы предпринять что-то по поводу ограбления его квартиры. Нелегкое это дело, оказывается, быть советским управдомом.

Тем временем Бунша и Милославский достаточно ловко воплощают роли царя и боярина соответственно, оказавшись в далеких 1670-х годах. Умение Милославского обманывать людей помогает ему (по крайней мере, какое-то время) дурачить гонцов Ивана Грозного, шведского посла и стрельцов. Бунше все больше нравятся атрибуты царской власти, особенно обеденный пир, водка и участливая, покорная жена. Напившись водки, Бунша жалуется на свою жизнь Марфе, жене Ивана Грозного. Нелегкое это дело, оказывается, быть московским царем.

В конце Бунша и Милославский едва избегают смерти от рук разоблачивших их стрельцов и опричников. Иван Грозный едва не отправляется в советскую психиатрическую больницу по причине того, что якобы выдает себя за историческую фигуру (Буншу с женой туда все-таки увозят). В итоге порядок и ткань времени восстановлены. В последней сцене Шурик понимает, что все события ему приснились: Зина от него не ушла, а Иван Грозный не слушал Высоцкого в его квартире. Или же это все произошло по-настоящему? Что более важно – по крайней мере, с точки зрения советских критиков и цензоров, – транслировала ли комедия какие-то серьезные сообщения?

## Путешествие во времени назад и вперед: «Иван Васильевич» как ловкая сатира

Комедия Гайдая, как и все советские фильмы, дотошно проверялась на любые проблематичные детали с момента предоставления первого варианта сценария в 1971 году до выхода картины на экран в 1973 году. Решение Гайдая адаптировать пьесу Булгакова и не только взять из нее персонажа-царя, но и перенести в настоящее время все события, изначально происходившие в 1930-х годах, вызвало некоторые сомнения. Изучение архивных материалов о производстве фильма раскрывает тонкие, даже несколько подрывные элементы комедии Гайдая и то, как советские госслужащие пытались их обнаружить.

Государственный комитет Совета министров СССР по кинематографии (Госкино) ясно дал понять Гайдаю, что изначально представленный сценарий нуждается в изменениях. Например, когда милиционеры допрашивали Ивана Грозного в доме Шурика и спрашивали о месте проживания, московский царь отвечал, что жил «в Кремле». При обсуждении сценария в 1971 году члены комитета не одобрили эту шутку, оставили комментарий: «Совершенно необходимо исключить из сценария место действия в Кремле»<sup>232</sup>. Другими словами, царям из XVI века следовало жить в своем времени, а не бок о бок с советскими чиновниками.

Далее, от комитета поступило указание не слишком явно проводить параллели между царским прошлым и советским настоящим. Члены комитета пояснили:

Экскурс в прошлое не должен иметь конкретно-исторический характер; сюжет не следует адресовать определенным историческим лицам. В соответствии с замыслом и жанром произведения эпизоды, в которых воспроизводится прошлое, должны приобрести более условные, приблизительные черты, не относящиеся прямо к Ивану Грозному и его эпохе. Это будет вполне совпадать с поставленной художественной задачей: прошлое возникает не как точный исторический эпизод, а является фантазией изобретателя «машины времени»<sup>233</sup>.

Общая дурашливость также смутила комитет: «В сценарии немало интересной выдумки, однако необходимо предостеречь авторов от излишнего комикования»<sup>234</sup>. Связи, которые фильм проводил между временем Ивана Грозного и брежневской эпохой (например: в обоих случаях лидер заседает в Кремле), и допущение, что события, связанные с машиной времени, могли быть не сном, а «реальностью», смущали советских киноцензоров по той причине, что машина времени не только переносила людей назад и вперед в истории, но и разрушала любое значимое расстояние между эпохой Ивана Грозного и временем Брежнева.

Несмотря на критику, производство фильма продолжилось. Гайдай совершил некоторые из предписанных правок, но мало что изменил в основном сюжете. Так, комедия все еще открыто отсылала к конкретной исторической фигуре – Ивану Грозному, – а параллели между 1670-ми и 1970-ми остались достаточно прозрачными. От «излишнего комикования» Гайдай также избавляться не стал. Несмотря на это, в марте 1972 года члены комитета по кинематографии, собравшиеся для рассмотрения обновленного варианта сценария, с одобрением отметили, что режиссер откликнулся на их прошлые замечания. Они охарактеризовали сценарий как «остроумный, озорной и веселый»<sup>235</sup>. Кажется, что скорее комитет постепенно потеплел

---

<sup>232</sup> Архив Мосфильма. Ф. 1530. Оп. 10. Ед. хр. 128. Л. 3.

<sup>233</sup> Там же.

<sup>234</sup> Там же.

<sup>235</sup> Там же. Л. 33.

к фильму Гайдая, нежели Гайдай изменил его, чтобы подстроиться под их изначальные комментарии. Члены комитета признали, что источником комического в картине является взаимодействие Шурика, Милославского и Бунши. Каждому из трех персонажей они дали краткие характеристики. «Гражданская и нравственная позиция» Шурика не вызвала вопросов (и поэтому признавалась хорошей): пусть не все черты его характера воплотились в полной мере, он был хорошим советским человеком<sup>236</sup>.

Бунша в глазах комитета по кинематографии хорошим советским человеком не был, что продуктивно работало на месседж фильма. Персонаж постепенно проявлял свое истинное «я»:

Он не только глуповат и смешон, но мы видим в нем и женолюбца с замашками диктатора. Таким образом авторы – остроумно, с добрым юмором – обнажают отдельные пороки в сознании людей<sup>237</sup>.

Жорж Милославский все еще походил речью и манерами на персонажа из 1930-х годов, но это не должно было задерживать работу над фильмом. Комитет разрешил ее продолжить.

К моменту выхода на экраны «Иван Васильевич меняет профессию» все еще содержал потенциально проблематичные параллели между прошлым и настоящим. С 26 августа 1972 года фильм снимался в Ростове Великом, который заменил создателям Московский Кремль; 12 апреля 1973 года его показали служащим Мосфильма; 21 сентября 1973 года он вышел в кинотеатрах. Продажи составили 60,7 миллионов билетов, что поместило комедию на 17-е место по прибыльности за все время существования советского кинопроката.

Очевидно, основная часть оригинального замысла Гайдая сохранилась. Хотя царь теперь жил в неопределенном, обезличенном дворце вместо Кремля, он все так же обращался с современными москвичами как с холопами, а его двойник из 1970-х годов все так же притворялся правителем-автократом в XVI веке. Иначе говоря, фарс по-прежнему служил формой для серьезного комментария. В архивных записях можно встретить поверхностные правки к сценарию: на полях варианта 1972 года содержатся всего два существенных вопроса<sup>238</sup>.

Чиновников из Госкино тревожило время и место визита грозного царя. Иван IV (настоящий, не Бунша) прибывает в новую эру социализма. За два года до переноса царя в Москву машиной времени Леонид Брежнев созвал XXIV съезд КПСС. Советский лидер подвел итог работы съезда, заключив, что «с голосом делегатов съезда сливается голос всего советского народа» и все они «идут правильной дорогой» к коммунизму<sup>239</sup>. В своей речи Брежнев заметил, что советская экономика сделала большой шаг вперед, достигнув новых рубежей в науке и технике и одновременно повысив культурный и политический уровень советских людей<sup>240</sup>. Восьмая пятилетка была завершена. Ее успех, по словам Брежнева, продемонстрировал «новый крупный шаг вперед в создании материально-технической базы коммунизма, в укреплении могущества страны и повышении благосостояния народа»<sup>241</sup>. Генсек сказал, что триумф социализма состоялся в 1930-е годы, в то время как пик успехов социалистической экономики пришелся на ранние 1970-е, особенно в сфере потребительских товаров, что привело к повышению «культуры и сознательности широких народных масс»<sup>242</sup>. Брежнев дал этой просвещенной эпохе название: «развитой [или зрелый] социализм»<sup>243</sup>.

---

<sup>236</sup> Там же.

<sup>237</sup> Там же.

<sup>238</sup> Архив Мосфильма. Ф. 1529. Оп. 10. Ед. хр. 128. Л. 1–105.

<sup>239</sup> КПСС. Съезд, 24-й. К77: Стенографический отчет. 30 марта – 9 апр. 1971 г.: В 2 т. Т. 1. М.: Политиздат, 1971. С. 583.

<sup>240</sup> Там же. С. 26–27.

<sup>241</sup> Там же. С. 55.

<sup>242</sup> Там же. С. 62.

<sup>243</sup> Комментарий переводчика: в документах XXIV съезда КПСС, на которые ссылается автор, употребляется термин «развитое социалистическое общество» (например: там же. С. 62). Л. Брежнев поясняет термин «развитой социализм», например,

Именно эта эпоха является объектом критики в комедии Гайдая. При просмотре создается впечатление, что, к несчастью для Шурика, пытающегося найти транзисторы для починки машины времени, в 1970-е годы магазины всегда закрыты – на обед или ремонт, а даже если открыты, в них все равно нет того, что нужно: выручают только спекулянты. Квартира Шпака полна западных товаров высокого качества, что наталкивает на мысль, что и он обращается к черному рынку. Помимо этого фильм сопоставляет, порой достаточно тонко, два временных периода. Когда Зина пытается замаскировать Ивана Грозного, она дает ему форму с эмблемой «Динамо», спортивного клуба, первоначально возникшего в структуре НКВД–ОГПУ. Такое использование символов подчеркивает смешение режиссером времен: то, что Иван IV оставался грозным царем в 1673 году, а Бунша мог стать более тираничным в 1670-е годы, означало, что замеченная в ранних обсуждениях проблематичность исторического контекста никуда не делась. Межвременные параллели встречаются и в концовке фильма: переключаясь между двумя эпохами, мы смотрим, как стрельцы и опричники гонятся за Милославским и Буншей и одновременно как советская милиция преследует Ивана Грозного.

В итоге милиция ловит Буншу, отправляет его в психиатрическую больницу из-за «белой горячки», что являлось типичным «диагнозом», который ставили антисоветским диссидентам. Как писала Елена Прохорова, поскольку Гайдай настаивал на укорененности его комедий в современных реалиях, они часто содержали неудобную правду о советском обществе: повсеместное насилие, нормализованная слежка, недостаток приватности и вмешательство государства даже в самые, казалось бы, рутинные практики<sup>244</sup>. Кажется, что таким же образом можно охарактеризовать время Ивана Грозного. «Иван Васильевич» вскрывает природу советской/российской власти, сохраняющуюся через времена: она деспотичная, грубая и не считается с буквой закона. Две эпохи отличаются только по степени, но не по сути<sup>245</sup>. Поведение советских граждан, в том числе Шурика, не всегда служит воплощением культурного, просвещенного гражданина, представителя эпохи «развитого социализма».

Вышедшие в 1973 году рецензии пересказывали сюжет, отмечали юмор в переносе Ивана Грозного в современность и восхваляли комические таланты Гайдая. Естественно, кинокритики избегали политических высказываний. В «Комсомольской правде» Михаил Кузнецов отметил, что, хотя изначальный замысел комедии принадлежит Булгакову, своим успехом она обязана Гайдаю: «Авторы смешивают привычное и невероятное, прошлое и настоящее, как жидкости в коктейле»<sup>246</sup>. По его мнению, фильм сработал, поскольку сумел выстроить связи между творческими комедийными элементами и аудиторией: «Ну вот, собственно, и все условия, которые авторы фильма предлагают зрителям для сопереживания, а главное, для совместного смеха». Фильм смешал «массу непринужденной и щедрой режиссерской выдумки, изобретательства, бьющей через край творческой энергии»<sup>247</sup>.

В конце рецензии он написал, что созданный Гайдаем смех, заполнявший кинозалы, был «необходим», так как это был «смех, от которого бодрее на душе»<sup>248</sup>.

Юрий Богомолов также сделал акцент на смешивании прошлого и настоящего в своей рецензии для «Советского экрана». Фильм был «карнавалом», резко переворачивающим время<sup>249</sup>. В итоге Гайдай представил «праздничную феерию, карнавальную историю, где все передеваются – кто в одежды будущего, кто прошлого, где все узнают, не узнавая друг

здесь: *Брежнев Л. И.* Ленинским курсом. Т. 6. М.: Политиздат, 1978. С. 536.

<sup>244</sup> *Prokhorova E.* The Man Who Made Them Laugh: Leonid Gaidai, the King of Soviet Comedy // A Companion to Russian Cinema / Ed. B. Beumers. Chichester, UK: John Wiley and Sons, 2016. P. 522.

<sup>245</sup> Там же.

<sup>246</sup> *Кузнецов М.* Смех стоит стеной // Комсомольская правда. 1973. 6 октября. С. 2.

<sup>247</sup> Там же.

<sup>248</sup> Там же.

<sup>249</sup> *Богомолов Ю.* Карнавальная история // Советский экран. 1973. № 14. С. 7.

друга»<sup>250</sup>. Интересно, что Богомолов отметил, что время Ивана Грозного трансформировало Буншу в большей степени, чем брежневская эпоха изменила самодержца: он остался царем и в другом времени, тогда как управдом стал вести себя подобно царю в 1670-е годы. Богомолов подытожил, подобно Кузнецову, что фильм Гайдая отвечал на «насушную необходимость» советского общества в смехе, в хороших комедиях, «своей праздничностью дающих импульс к жизни»<sup>251</sup>.

В заключении большого текста для «Искусства кино», который в основном фокусировался на различиях между пьесой Булгакова и ее киноадаптацией (и вопросе, насколько близкой к оригиналу получилась вторая), Андрей Зоркий обратил внимание на смешение прошлого и настоящего в фильме. Он сказал, что киноадаптация пьесы в конечном счете не несет глубокого смысла: «Как и во многих эксцентрических кинокомедиях, в „Иване Васильевиче“ не содержится прямого назидания, натужной, венчающей историю морали». В то же время фильм предлагает сравнить жителей Московской Руси и современных людей: «Но когда перед зрителями проходит пестрая вереница комических или гротесковых персонажей, мы узнаем в них (с улыбкой!) и нечто реальное, знакомое нам, увы, по жизни»<sup>252</sup>.

«Иван Васильевич меняет профессию» оказался глупой комедией. Он также оказался проблематичным как для критиков, так и для госслужащих (в некоторых случаях это были одни и те же люди). Они старательно разными способами описывали фильм как «советский», чтобы сообщить, что Шурик, несмотря ни на что, воплощал качества гражданина, живущего при развитом социализме: нравственный облик Бунши был плох, а Шурика – хорош, вызывать столь нужный советским людям смех тоже было похвальным делом. Пока зрители спешили в кинотеатры, чтобы смеяться над глупостями, для членов совета кинематографистов настал час собраться и еще раз внимательно все эти глупости рассмотреть.

### Серьезность советского фарса

К тому времени, когда карагановский комитет собрался в декабре 1973 года для обсуждения трех новых комедий, «Иван Васильевич меняет профессию» уже стал хитом. Возвращение Шурика на экраны прошло на ура по сравнению с неудачно показавшими себя в прокате (по крайней мере, по меркам Гайдая) «Двенадцатью стульями» (1971).

Комитет перешел к делу. Его члены обсуждали вопросы, которые уже поднимались там в прошлом году, в том числе: что означало решение адаптировать прежде запрещенную пьесу Булгакова? Один из участников обсуждения сказал, что, пусть в целом против Булгакова он ничего не имел, «это была не лучшая работа Булгакова»<sup>253</sup>. Отчасти это утверждение обосновывалось тем, что драматург осуждал в пьесе нравы своего времени, то есть 1930-х годов. Претендовал ли комедийный режиссер, перенесший действие в 1970-е годы в своей экранизации, на такую же цель в отношении современного советского общества? Гайдай перенес историю в наше время, «но он перенес ее, не показав своего отношения к заключенным в ней смыслам»<sup>254</sup>. По мнению этого члена карагановского комитета, комедия много бы выиграла, если бы современные москвичи не были изображены такими поверхностными.

Хотя Гайдай использовал фарс и броские комические элементы, комитет признал, что сюжет содержал некоторые серьезные аспекты. Когда Булгаков дописал пьесу «Иван Васильевич» в 1935 году, первичная аудитория (друзья писателя) нашла ее уморительной. Сюжет был

---

<sup>250</sup> Там же. С. 8.

<sup>251</sup> Там же.

<sup>252</sup> Зоркий А. «Иван Васильевич» меняет... экспрессию // Искусство кино. 1974. № 1. С. 83.

<sup>253</sup> РГАЛИ. Ф. 2936. Оп. 4. Ед. хр. 444. Л. 20.

<sup>254</sup> РГАЛИ. Ф. 2936. Оп. 4. Ед. хр. 444. Л. 21.

в целом таким же, как у фильма Гайдая. Реакции служащих Главреперткома тоже были схожими: они заподозрили Булгакова в попытке создать критикующую власть произведение, но в итоге не смогли найти в комедии ничего по-настоящему оскорбительного. Вместо этого они внесли небольшие правки наподобие тех, которые добавили к тексту Гайдая киноцензоры спустя сорок лет (в том числе просьбу сделать Ивана Грозного немного более приятным в настоящем времени). По воспоминаниям вдовы Булгакова, один советский цензор сначала пытался найти проблему в содержании пьесы, а затем нашел ее в форме: пьеса казалась настолько глупой, что в ней просто не могло быть никакого смысла<sup>255</sup>. Несмотря на эти серьезные недостатки, начались ее репетиции.

Проблема пьесы была не в ее открытом протестном характере, а в том, что Иван Грозный попадал в настоящее – таким образом зрителям в 1936 году представлялась возможность сравнить его со Сталиным. Кроме того, пьеса Булгакова в большей степени, чем комедия Гайдая, высмеивала советскую жизнь<sup>256</sup>. Чрезмерное число некомфортных параллелей в пьесе тревожило советских цензоров, в то время как начало ее репетиций совпало с волной арестов и казней советских чиновников. Как убедительно продемонстрировала Морин Перри, характеристика царя Булгаковым была смешной и многогранной. Иногда Иван был жесток, а иногда – милостив. Поэтому, «если Булгаков и хотел выстроить параллель между Иваном и Сталиным, эта аналогия была сложной и тонкой»<sup>257</sup>. К тому моменту, когда репетиции завершились и пьесу можно было представить публике, сталинистское государство развернуло патриотическую мобилизацию общества. Шутки про царя, который когда-то поспособствовал расширению российской территории, и параллели между ним и Сталиным, какими бы тонкими они ни были, к концу 1936 года стали недопустимыми. Пьеса была запрещена.

Карагановский комитет отчасти воспроизвел дебаты, в которых члены Главреперткома участвовали в середине 1930-х годов, а члены Госкино в 1970-е годы. При этом в начале 1970-х годов сопоставления между царем и нынешним главой советского государства были еще более неявными, чем у Булгакова. Но даже после выхода фильма на экраны к нему оставались вопросы. Что Гайдай хотел сказать об Иване Грозном? Как следовало понимать сравнение между временем Ивана Грозного и эпохой Брежнева? Зачем нужно было переносить пьесу Булгакова в 1970-е годы? Или же фильм «Иван Васильевич меняет профессию», как и пьеса «Иван Васильевич», был вовсе лишены смысла набором глупостей?

В то время как один член комитета посчитал, что Гайдай представил брежневскую эпоху в дурном свете, его коллега, критик и сценарист Никита Абрамов с этим не согласился. Фильм Гайдая получился отличным, потому что он экранизировал смешную пьесу, написанную отличным драматургом<sup>258</sup>. Абрамов перешел к сути дела: хотя ему понравились все три обсуждаемых фильма, комитету стоило решительно признать, что один из них удался особенно. Он продолжил:

Причина успеха Гайдая совершенно очевидна. Она заложена в очень точной и интересной драматургии, которая, несмотря на гротескную ситуацию и самую невероятность этой ситуации с машиной времени и прочим, положенная на абсолютную достоверность человеческого характера, для режиссера и сценариста так удобны и легки для разработки самые невероятные

<sup>255</sup> *Perrie M. The Terrible Tsar as Comic Hero: Mikhail Bulgakov's Ivan Vasil'evich // Epic Revisionism: Russian History and Literature as Stalinist Propaganda / Eds. K. M. F. Platt, D. Brandenberger. Madison, WI: The University of Wisconsin Press, 2006. P. 146.*

<sup>256</sup> *Ibid. P. 147. Инесса Гельфенбойм проводит это различие в своей содержательной статье: Iosif Vissarionovich Changes Profession: Time Travel Contra Teleology in Late Soviet Film // Slavic and East European Journal. № 62 (3). 2018. P. 531.*

<sup>257</sup> *Perrie M. The Terrible Tsar as Comic Hero. P. 149.*

<sup>258</sup> РГАЛИ. Ф. 2936. Оп. 4. Ед. хр. 444. Л. 24.

приключения, потому что в них соблюдается верность характеров, заданных в самой основе произведения<sup>259</sup>.

Комичность была важнее, чем современная Москва как место действия: Абрамов заявил, что Гайдай мог «хоть на Луну их отправить», но все равно фильм бы работал, потому что «у них есть правда характера»<sup>260</sup>.

Другой член комитета, Рамиль Соболев, поддержал эту точку зрения. Задача комитета была непростой, потому что им нужно было оценить и, следовательно, сравнить между собой все три комедии. Несмотря на свою проблематичность, фильм Гайдая был намного смешнее двух других. Соболев признался: если бы он посмотрел только комедию Гайдая, ему было бы проще, потому что она его рассмешила: «Гайдай у нас – крупный, интересный, и самобытный комедиограф»<sup>261</sup>. Режиссер и сценарист Климентий Минтц заметил, что «Иван Васильевич» настолько хорош, что насладиться им не помешало даже то, что он смотрел его вместе с другими членами комитета и в незаполненном кинотеатре. Хотя зрителей было всего семеро, все равно «он валил нас со стульев от смеха»<sup>262</sup>. Минтц сказал, что способность фильма вызывать смех была основана на точно настроенных темпе, ритме и стиле – элементах, которыми славились фильмы Гайдая. «Все это говорит, что перед нами действительно выдающийся мастер комедии»<sup>263</sup>.

Все согласились: «Иван Васильевич» Гайдая был смешным. Но был ли он достаточно «советским»? Этот вопрос оказался ключевым для обсуждения комитета (как и для прошлых дискуссий по поводу сценария). Участники собрания 1973 года предположили, что хотя бы в одном смысле комедия Гайдая была советской: она предлагала наблюдать за коллективной работой актеров, а не за одной «звездой», что отличало ее от французских или итальянских комедий (и возвышало над ними)<sup>264</sup>. Хотя Гайдай создавал кино как командный игрок, для членов комитета было совершенно очевидно, что он обладал индивидуальным стилем. Этот факт представлял еще одну потенциальную проблему. Комитет твердо указал на то, что советская комедия может следовать одному из двух путей. Первый значил движение в том направлении, по которому она уже развивалась, и опору на ремесло, талант и художественное (и комическое) видение. Второй путь – «это большая дорога, дорога партийная, государственная, где надо подумать о некоторых организационных мерах, потому что было бы легче и вернее работать и продвигать этот жанр»<sup>265</sup>. Но смог ли работать предложенный одним из участников обсуждения организационный комитет по комедии? Если бы его возглавлял Гайдай, стали бы все комедии одинаковыми? Обладали бы они схожими потенциальными проблемами? Комитет не мог прийти к согласию в этих вопросах.

На них попытался ответить Михаил Кузнецов – актер, который отрецензировал фильм для «Комсомольской правды». Комедия Гайдая ему понравилась, он отметил, что «эта его работа гораздо свободнее, как мне кажется, гораздо более творческая, независимее, чем предшествующая его картина „Двенадцать стульев“», в которой режиссеру не удалось воспроизвести комедийный тон Ильфа и Петрова<sup>266</sup>. В конечном счете машина времени Шурика не только заставляла зрителей валиться из кресел от смеха, но и предлагала истинно советское комедийное высказывание. По словам Кузнецова:

---

<sup>259</sup> РГАЛИ. Ф. 2936. Оп. 4. Ед. хр. 444. Л. 24.

<sup>260</sup> Там же.

<sup>261</sup> Там же. Л. 6.

<sup>262</sup> Там же. Л. 31.

<sup>263</sup> Там же. Л. 32.

<sup>264</sup> Там же. Л. 25.

<sup>265</sup> Там же. Л. 40.

<sup>266</sup> Там же. Л. 42.

Мы видим столкновение с современностью. Там показано, как себя ведет мелкий человек – управдом, возведенный в большие исторические обстоятельства, и как большой исторический человек Иван Грозный ведет себя при мелких обстоятельствах в этом новом доме на Калининском проспекте<sup>267</sup>.

Актер Кузнецов подразумевал, что ранее возникшие подозрения в том, что Гайдай что-то говорил о тирании 1970-х годов, были ошибочными. Вместо этого «Иван Васильевич», как и работы Ильфа и Петрова, как и оригинальная пьеса Булгакова, встраивался в советскую традицию критики мелочности бюрократов и других начальников среднего уровня.

Кузнецов привел в качестве примера такой критики поведение Якина (в исполнении Михаила Пуговкина), режиссера, который крутит роман с женой Шурика. Когда Якин впервые встречает Ивана Грозного в квартире Шурика, он думает, что царь – это находящийся в образе актер (он вслух размышляет, кто это: Сергей Бондарчук или Юрий Никулин, затем к нему приходит озарение, что скорее всего перед ним Иннокентий Смоктуновский). Царь называет режиссера «смердом», и тот кивает, признавая, что «актер» хорошо справляется с ролью. Когда Якин понимает, что перед ним настоящий царь, он сразу же начинает раболепствовать. Для Кузнецова то, что Якин обращается к Ивану Грозному со словами «ваше благородие», указывает и на путаницу в голове самого Якина, и на явные проблемы советской бюрократии<sup>268</sup>.

Но самое главное, по Кузнецову, что фильм смешной: «Во время войны мы говорили совершенно справедливо, что артиллерия – бог войны, а в отношении комедии я бы сказал, что бог комедии – движение»<sup>269</sup>. Ни один из двух других фильмов не демонстрировал нужного движения, и поэтому «там есть утомительные озерки скуки»<sup>270</sup>. События же в фильме Гайдая разворачивались с прекрасной скоростью, в отличном комическом ритме. Эта картина делала все нужные высказывания (по крайней мере, по мнению Кузнецова) и при этом точно воплощала жанр комедии.

Председатель комитета Караганов подвел итог дискуссии, сначала напомнив ее участникам, что другие комитеты уже обсуждали фильм Гайдая и дали разрешение на его выход в прокат. Задачей их собрания было поговорить об успехе фильма и одновременно – о положении советской комедии. Председатель заметил, что у «Ивана Васильевича» были и слабые места: например, Шурик в этом фильме не был таким смешным, как в «Операции „Б“», – но «конечно, здесь необыкновенно много смешного, тонкого»<sup>271</sup>. Караганов лаконично заключил: «Эта картина представляется мне интересным явлением нашей кинематографии»<sup>272</sup>.

Можно сказать, что таким образом Караганов признал ту же истину об «Иване Васильевиче», с которой столкнулись и его, и другие комитеты: фильм Гайдая был смешным. При помощи своих фирменных комических приемов режиссер сделал тонкие высказывания о советской жизни и российском историческом прошлом. Зрителям это зрелище очень понравилось. И возможно, в этом и состояла проблема. Но понятного решения для нее не было.

---

<sup>267</sup> Там же.

<sup>268</sup> РГАЛИ. Ф. 2936. Оп. 4. Ед. хр. 444. Л. 42.

<sup>269</sup> Там же. Л. 43.

<sup>270</sup> Там же.

<sup>271</sup> Там же. Л. 68.

<sup>272</sup> Там же. Сокращенная версия дискуссии была напечатана под заголовком «Спор о кинокомедиях» (Советский экран. 1974. № 9. С. 5–6).



## Заключение: Тихое привидение

Возможно ли, чтобы «Иван Васильевич» также отсылал, пусть и не прямо, к Сталину? Имя советского диктатора возникло в этой статье, но не в непосредственной связи с фильмом Гайдая.

Инесса Гельфенбойм выдвинула сильный тезис в статье о фильме Гайдая, пьесе Булгакова и культурной жизни этих текстов: «Иван Васильевич меняет профессию» репрезентировал попытку поработать с фигурой Сталина и делящейся травмой его правления. Брежнев положил конец эпохе оттепели, которая наступила после смерти Сталина, и начал включать в исторический нарратив «достижения» сталинской эры, но полностью не реабилитировал мертвого вождя. В результате, согласно Гельфенбойм, открылось пространство для альтернативных, даже подрывных нарративов о сталинизме<sup>273</sup>. Фильм Гайдая использовал машину времени, чтобы зрители курсировали не только между настоящим и эпохой Ивана Грозного, но попадали и в третью локацию – время Сталина.

Аргументация Гельфенбойм отчасти строится на ее наблюдении, что Гайдай скрытно вложил в свою версию Ивана Грозного образ царя, построенный Сергеем Эйзенштейном. Его Иван был аллюзией на Сталина. Таким образом, Гайдай «связывал раннее российское государство времен правления Ивана IV, Россию при Сталине и позднесоветскую Россию Брежнева»<sup>274</sup>. Эта связь прослеживалась через намеки, хитрые подмигивания Гайдая фильмам Эйзенштейна, в том числе скандальной сцене с танцем опричников из запрещенной второй серии «Ивана Грозного» (1945). Кроме того, значимым было и решение Гайдая открыто заявить об экранизации Булгакова, поместить имя писателя прямо в начальные титры картины. Тем самым он давал зрителям намек на подрывное содержание комедии.

Если режиссер намеренно сделал критическое высказывание, связывающее Ивана Грозного, Сталина и Брежнева, как можно менее заметным, критики и цензоры последовали его примеру. В обсуждениях, которые прошли до съемок фильма и после его выхода на экраны, – не важно, были ли они изложены в печати или остались в формате закрытых дискуссий, – имя Сталина не прозвучало ни разу. В семистраничной рецензии Андрея Зоркого для журнала «Искусство кино» предложено подробное сравнение пьесы Булгакова и фильма Гайдая, но при этом в ней нет ни одного упоминания имени Сталина. В то же время все рецензии включили имя автора пьесы «Иван Васильевич», закрепляя его в печати подобно тому, как Гайдай прославил его на экране.

Был ли Сталин тихим привидением, которое присутствовало на дискуссиях, витало над комитетами по цензуре, советскими критиками и советскими гражданами, пока они смеялись над нелепыми приключениями Бунши, Шурика, Зины, Милославского и Ивана Грозного? Если да, то множество игроков – от режиссера до киноцензоров – участвовали в этой подрывной игре. Партия разрешила пьесу Булгакова к изданию в 1965 году; фильм Гайдая стал второй экранизацией произведений писателя (первой был фильм «Бег» (1970) режиссеров Александра Алова и Владимира Наумова). Эта литературная реабилитация прежде запрещенного автора совпала по времени с новым отношением партии к Сталину. Теперь покойного вождя можно было немного хвалить или мягко обвинять, но полной реабилитации он не подлежал<sup>275</sup>. Сталин и сталинизм были одновременно публичными и приватными темами в 1970-е годы. Было понятно, что в полной мере травма от его правления так и не освещалась. Могла ли

---

<sup>273</sup> Gelfenboym. Iosif Vissarionovich Changes Profession. P. 526.

<sup>274</sup> Ibid. P. 531.

<sup>275</sup> См.: Polly P. Myth, Memory, Trauma: Rethinking the Stalinist Past in the Soviet Union, 1953–70. New Haven: Yale University Press, 2013. P. 248.

киноадаптация Булгакова, смешивая прошлое с настоящим в уморительном коктейле и указывая при помощи этого смешения на сходства между деспотизмом Ивана Грозного и развитым социализмом, также говорить и о Сталине?

Даже если не могла, Сталин все же имел шанс вновь заглянуть в «Ивана Васильевича» (как он сделал в 1930-е годы), но на этот раз менее заметно. Советские критики и чиновники в своем поиске проблемных аспектов сценария Гайдая так и не смогли определить, что делало фильм тревожным в аспекте потенциальной критики власти, и уж точно не смогли воспрепятствовать завершению его производства и последовавшей далее популярности. Не важно, обращался ли фильм к Сталину или нет, «Иван Васильевич меняет профессию», – это интересный феномен своей эпохи, мощное свидетельство парадоксальности брежневского развитого социализма<sup>276</sup>.

*Перевод с английского Земфиры Саламовой*

---

<sup>276</sup> Здесь автор был вдохновлен статьей: Platt K. M. F., Nathans B. Socialist in Form, Indeterminate in Content: The Ins and Outs of Late Socialist Culture // *Ab Imperio*. 2011. № 2. P. 301–324. Подробнее о парадоксах эпохи см.: *Reconsidering Stagnation in the Brezhnev Era: Ideology and Exchange* / Eds. D. Fainberg, A. Kalinovsky. Lanham, MA: Lexington Books, 2016.

**Светлана Пахомова**  
**«Маленький советский человек» против...**  
**Творчество Леонида Гайдая как акт**  
**солидарности и поддержки зрителя**

Сколь велика была народная любовь к комедиям Леонида Иовича Гайдая, столь же мал был исследовательский интерес к нему как к художнику. Максимум – признавали его наследование и оживление эксцентрических традиций 1920-х в условиях звукового кино. «Осознанной киноведческой проблемой»<sup>277</sup> Гайдай постепенно становится только в период его телевизионного успеха. Гораздо внимательнее к его фильмам оказывались специалисты по советской повседневности, однако их мало интересовали неожиданное долголетие гайдаевского юмора и замысловатая система отсылок и цитат. А ведь именно насыщенность картин Гайдая референциями, или, как было обозначено в одной из версий режиссерского сценария новеллы «Напарник», «ироническими пародиями»<sup>278</sup>, обеспечивало им и социально-историческую конкретику, и включенность в широкий кинематографический контекст.

Одной из самых своеобразных и последовательных «иронических пародий» является «Иван Васильевич меняет профессию» (1973). Кроме стилистических визуальных решений в духе «Ивана Грозного» Сергея Эйзенштейна, Гайдай создает «ироническую пародию» на жанр большого исторического фильма, претендовавшего на авторский комментарий режиссера к актуальной для него современности – сталинскому террору в первую очередь. Гайдай тоже создает свой комментарий к позднесоветской действительности как к жалкой попытке восстановить атрибуты мифической эпохи «великих свершений». Представление современности комичной, а зачастую абсурдной является у Гайдая не просто аттракционом, но скрытым посланием и жестом солидарности с обычным зрителем, с которым всегда мог быть соотнесен нелепый, но обаятельный герой большинства его картин.

В 1960-е – начале 1970-х фильмы Леонида Иовича Гайдая уверенно лидировали в списках самых кассовых комедий СССР<sup>279</sup>. В 1990-е и 2000-е его комедии беспрестанно крутили по ТВ, чем, среди прочего, финансово поддерживали Мосфильм, на котором Гайдай снимал почти всю жизнь. При этом кассовый успех часто мешал разглядеть в фильмах Гайдая едкую критику, которая временами пробивалась сквозь добродушную иронию. Последняя по большей части касалась советского обывателя и парадоксальной среды его обитания, а вот острые сатирические стрелы не раз летели в представителей власти, всячески третировавших этих самых обывателей. Третьей важной силой в картинах Гайдая выступали представители теневой экономики, которых режиссер, игнорируя все предписания о назидательности «главнейшего из искусств», изображал колоритно и ярко. Потребность говорить со зрителем на равных об актуальном – уникальная особенность кинематографа Гайдая, которая очевидна, но до конца не признана.

Одномерному восприятию Гайдая в немалой степени способствовало представление о его личном соперничестве с другим популярным комедиографом советского кино – Эльдаром Рязановым. Это противостояние полагалось, в первую очередь, стилистическим. Во многом отношения Гайдая – Рязанова конструировались кинокритиками по уже отработанной модели отношений Ивана Пырьева и Григория Александрова, вечных конкурентов и глав-

<sup>277</sup> Марголит Е. Я. Узкий круг бытовых проблем // Сеанс. 20.01.2013. URL: <https://seance.ru/articles/gayday-90/?ysclid=l8sn2wiz79676014111> (дата обращения: 20.06.2022).

<sup>278</sup> Музейный архив «Мосфильм-Инфо». Ф. 2453. Оп. 6. Ед. хр. 886. Л. 16.

<sup>279</sup> Ризаков Ф. Леонид Гайдай. Любимая советская комедия. М.: Родина, 2018. С. 283.

ных символов сталинской комедии. Народный, в чем-то бесхитростный, фольклорный характер фильмов первого противостоял городскому, более изысканному, ориентированному на западные образцы кинопродукции стилю Александрова. Хотя отношения Гайдая и Рязанова были лишены подобного драматизма, коллективное бессознательное, а также подходы критиков и киноведов представляли двух самых плодотворных комедиографов постсталинского периода непримиримыми соперниками и двумя полюсами жанровой оппозиции<sup>280</sup>.

Согласно этой логике, «простаки» Гайдай, пользовавшийся, кстати, расположением и покровительством Пырьева, снимал эксцентрические комедии для широких масс, а «интеллектуал» Рязанов стремился заставить зрителя еще и погрузиться над подлостями бытия. Образ режиссера грустных комедий с двойным дном оказался созвучен 1970-м, и Рязанов охотно пускался в теоретические размышления на сей счет – например, в своей статье, размещенной в киноведческом сборнике о жанрах в кино<sup>281</sup>. Ратуя за «качественное» восприятие юмора<sup>282</sup> и отстаивая высокий статус «грустной комедии», режиссер уже в первых строках говорит, что классика сатиры утратила остроту и привлекательность для зрителя. В перечне произведений этой литературной классики есть Ильф и Петров, Зощенко и другие. В 1979 году это можно открыто воспринять как намек на неудачный литературный период его главного конкурента – Гайдая. Тем более, что дальше Рязанов констатирует и неактуальность чаплиновского кино, трюков, гэгов и просто неизбежное, на его взгляд, «умирание смешного»<sup>283</sup>. Гайдай с самого начала ассоциировался с Чарли Чаплином, Максом Линдером, Бастером Киттоном, Гарольдом Ллойдом и всей плеядой комиков 1920-х, любовь к которым он никогда не скрывал. Так что слова Рязанова опять же звучали как камень в огород Гайдая.

Далее Рязанов начинает заниматься самоанализом, дает классификацию своих комедий, делит их на «чистые» комедии, которые в общей массе относятся к периоду конца 1950-х – 1960-х, и «грустные» комедии, которые, по его словам, заставляют зрителя задуматься и тем самым приближаются к трагикомедиям. Не удивительно, что трагикомедию Рязанов считает жанром особым, «способным наиболее полно отобразить многообразие жизни, смешение в ней радостного и скорбного, фарсового и горестного...»<sup>284</sup>.

Подобные требования к комедиям часто поддерживали кинокритики и киноведы<sup>285</sup>. Часто в рецензиях или статьях о Гайдае авторы открыто возмущаются грубостью и даже физио-

---

<sup>280</sup> Своеобразный режиссерский поединок на поле противника часто имел место в фильмах Гайдая и Рязанова. Они активно пользовались актерскими находками друг друга. Например, троица Гайдая переключалась в комедию Рязанова «Дайте жалобную книгу» 1965 года, а дуэт Миронова – Папанова из «Берегись автомобиля» Рязанова (1966) получил эффектное продолжение у Гайдая в «Бриллиантовой руке» (1968). Иногда режиссеры вставляли ироничные намеки на какой-то из фильмов «конкурента», а самой яркой параллелью между фильмами Рязанова и Гайдая стали начальные закадровые тексты из «Берегись автомобиля» и «Кавказской пленницы, или Новых приключений Шурика» (оба 1966). С одной стороны – Рязанов: «Жители столицы утверждают, что эта невероятная история произошла в Москве. Одеситы настаивают, что она случилась именно в их городе. Ленинград и Ростов-на-Дону с этим не согласны. Семь городов оспаривают это точно так же, как семь городов называют себя родиной Гомера. Надо сказать, что неизвестно, где происходила эта история и происходила ли она вообще». С другой – Гайдай: «Может быть, и эта история всего лишь легенда, но, по словам Шурика, она действительно произошла в одном из горных районов. Он не сказал, в каком именно, чтобы не быть несправедливым... к другим районам, где могла произойти точно такая же история».

<sup>281</sup> Рязанов Э. Жанр грустной комедии // Жанры кино: Сборник статей / НИИ теории и истории кино; редкол.: В. И. Фомин (отв. ред.) и др. М.: Искусство, 1979. С. 279–287. (Актуальные проблемы теории кино)

<sup>282</sup> Там же. С. 281.

<sup>283</sup> Там же. С. 279.

<sup>284</sup> Там же. С. 283.

<sup>285</sup> Заметным исключением здесь становится англоязычная статья Александра Прохорова, в которой он сравнивает творчество Гайдая и Рязанова в 1960-е. Прохоров однозначно отдает первенство Леониду Иовичу, который, с одной стороны, впитал в себя эпоху, а с другой – не переставал иронизировать на ее счет. Прохоров говорит о Гайдае как о настоящем шестидесятнике и наследнике кинематографа 1920-х с его жестовостью, вниманием к языку тела, ракурсам, композиции тел в кадре. Это, по мнению исследователя, обновление Physical comedy, которую нужно в первую очередь смотреть, а не читать. И одновременно комедии Гайдая он рассматривает как безопасный способ выхода агрессии у советского человека, в том числе политической. См.: Prokhorov A. Cinema of Attractions versus Narrative Cinema: Leonid Gaidai's Comedies and El'dar Riazanov's Satires of the

логичностью зрительских реакций на просмотрах комедий режиссера. Например, в статье «В чем сила эксцентрики» достаточно благосклонно настроенная к гайдаевскому творчеству исследовательница пишет: «Словом, фильмы Гайдая любят. Любят за тот жизнерадостный, веселый смех, веселый, безудержный и, что греха таить, порой *бездумный* (выделено мной. – С. П.) смех, который они безотказно вызывают»<sup>286</sup>. Майя Туровская, входившая в худсовет, обсуждавший материалы фильма «Бриллиантовая рука», тоже как бы участливо заявляла: «Детям всегда нравятся картины Гайдая, да и взрослым, так как в них есть одно необходимое качество – эксцентрика, хотя она все не исчерпывает. Это народный балаган в кино, где есть и грубость. Это божий дар, которым надо дорожить»<sup>287</sup>. Некоторые советские кинокритики особо не церемонились: «Уж очень стыдно становится, когда смотришь на попытки актеров, постановщиков вызвать дешевый „животный“ смех у зрителя»<sup>288</sup>.

Наверное, одно из самых уничижительных (и часто цитируемых) высказываний о Гайдае принадлежит Григорию Козинцеву после просмотра «Двенадцати стульев»: «Хам, прочитавший сочинение двух интеллигентных писателей. Хамский гогот»<sup>289</sup>. Видимо, собственные заслуги по «электрификации Гоголя» в 1922 году силами «Фабрики Эксцентрического Актера» (ФЭКС) стерлись из памяти Григория Михайловича. Брезгливо отвернулся он и не признал в Гайдае режиссера, впитавшего в себя эксцентризм и абсурдизм 1920-х, когда даже «великий и ужасный» Сергей Эйзенштейн экспериментировал в этом поле. В 1932 году Эйзенштейн собрался снять полноценную комедию под названием «МММ», поразительным для человека, осознанно заставшего 1990-е. По сюжету главный герой, Максим Максимович Максим, приглашает в советскую действительность исторических бояр, патриарха, сказочных богатырей и разных мифических существ. В финале один из персонажей комедии должен был изречь поэтический парафраз сталинских слов 1930 года: «Чужой земли не надо, но ни пяди своей не отдадим!»<sup>290</sup>. Комедии у Эйзенштейна не вышло, а сохранившиеся наброски сценария заставляют некоторых киноведов относить «МММ» к самым слабым сценариям мастера. Но неудача на практике не помешала автору оставить по своему обыкновению ряд теоретических текстов о комедийном жанре, в том числе и о невозможности ее адекватной литературной записи<sup>291</sup>.

Надо сказать, что попытки подступиться к феномену Гайдая с киноведческих позиций предпринимались еще в период его активной работы. В 1970-е планировалось сделать как минимум три издания про Гайдая, но ни одно из них свет тогда так и не увидело. В 1971-м Д. Николаев сдал в редакцию журнала «Искусство кино» готовую рукопись о творчестве режиссера<sup>292</sup>. Текст сложно назвать выдающимся, к тому же он требовал значительной редактуры, но вместе с тем в нем было уделено значительное внимание сюжетам из биографии Гайдая, которые прежде и какое-то время после киноведы обходили стороной.

В неопубликованной рукописи Д. Николаева «Леонид Гайдай. Творческий портрет», например, очень обстоятельно описываются мытарства Гайдая с первым самостоятельным фильмом «Жених с того света». Автор недвусмысленно дает понять, что причины критики, вынужденных переделок и изъятий были вовсе не в слабом профессионализме новичка Гай-

1960s // Slavic Review. Vol. 62. Issue 3. Fall 2003. P. 455–472.

<sup>286</sup> Бауман Е. В чем сила эксцентрики (Заметки о творчестве Леонида Гайдая) // Кино и время. Вып. 3 / НИИ теории и истории кино Госкино СССР; Редкол.: А. Г. Дубровин (отв. ред.) и др. М.: Искусство, 1980. С. 120.

<sup>287</sup> Раззаков Ф. Леонид Гайдай. С. 166.

<sup>288</sup> Там же. С. 85–86.

<sup>289</sup> Марголит Е. Я. Узкий круг бытовых проблем // Сеанс. 20.01.2013. URL: <https://seance.ru/articles/gayday-90/?ysclid=l8sn2wiz79676014111> (дата обращения: 20.06.2022).

<sup>290</sup> Юрнев Р. Сергей Эйзенштейн: Замыслы. Фильмы. Метод. Ч. 2. 1930–1948. М.: Искусство, 1988. С. 64.

<sup>291</sup> Там же. С. 65.

<sup>292</sup> РГАЛИ. Ф. 2912. Оп. 4. Ед. хр. 625.

дая, но в советской цензуре. Хотя слово «цензура» не упоминалось на страницах рукописи, Николаев описал ситуацию множественных просмотров фильма комиссиями, члены которых высказали множество частных претензий, в сумме обусловивших колоссальные изменения уже готового фильма. Сатирический запал «Мертвого дела», ставшего после переделок «Женихом с того света», обозначался Николаевым как еще одна причина вмешательства чиновников от искусства в работу режиссера<sup>293</sup>.

Здесь уместно вспомнить комментарий Саввы Кулиша, который присутствовал на первом просмотре фильма на студии в 1957 году. Первоначальная версия фильма произвела на него «убийственное впечатление»: «Это была очень смешная, очень жесткая и отчаянно смелая картина, совершенно не характерная для тогдашнего кино. На экране ощущался ужас человека, который не может никому доказать, что он жив. Его собственное существование в расчет не принимается. Это была по-настоящему абсурдистская картина»<sup>294</sup>. Вместо типичных ошибок руководства и бюрократических перегибов, столь привычных для комедий конца 1950-х, здесь присутствовал экзистенциальный ужас от невозможности индивида совладать с безличной системой. В своих следующих картинах Гайдай будет тщательно избегать этой безнадежной интонации и всегда будет подбадривать «маленького советского человека». Однако порой этот трагичный взгляд на реальность прорывается в, казалось бы, совершенно неуместных для этого местах. Например, в новелле «Дороги, которые мы выбираем» из альманаха «Деловые люди» или в позднесоветских работах режиссера, которые традиционно зачисляются кинокритиками в раздел творческих неудач.

В своем «Творческом портрете» Николаев отмечает алогичность и абсурдизм гайдаевского юмора. Экцентрика, парадокс и гротеск – вот фирменные черты комедий Леонида Иовича. Николаев делает также важные замечания в связи с обращением Гайдая к экранизации. Он поражается бережности Гайдая в перенесении на экран рассказов О.Генри, а неудача первой новеллы, по мнению Николаева, заключалась в несовпадении литературного источника и природы дарования Гайдая. Зато в двух других частях были найдены адекватные эксцентрические эквиваленты словесному комизму О.Генри. Именно с этими принципами эксцентрической комедии Гайдай продолжил исследовать окружающую его советскую реальность. Ссылаясь на Гоголя, Николаев отвечает на многочисленные требования к положительному герою комедии, что сам смех становится искомым «благородным лицом» произведения<sup>295</sup>. Кстати, Николаев неоднократно поминает Гоголя, литературный авторитет которого как бы призывается к защите смехового в советских фильмах.

Во многих рецензиях и статьях ведутся дискуссии о гайдаевской троице – Бывалом, Труссе и Балбесе. Их запоминающиеся комические маски в фильмах режиссера породили любовь зрителей и обвинения коллег и критиков в самоповторах, неоригинальности и многократной эксплуатации однажды найденного трехчастного образа. «Прикончить» троицу предлагали не только киноведы, требовавшие от художника непрерывающихся творческих поисков, и коллеги-соперники по нелегкому труду комедиографов, но и покровитель Гайдая – Иван Пырьев. В неопубликованном «портрете» режиссера описывалось, как трудно было ему найти героев, которые могли бы стать «сквозными», и как велик экономический потенциал таких находок. Нетипичные размышления для советского текста того времени, правоту которых подтверждает появление троицы в работах других постановщиков, где образ превращается в элемент комикса. Разбойники из «Бременских музыкантов» лишились бы своего обаяния, не будь они срисованы с Моргунова, Никулина и Вицина.

---

<sup>293</sup> См. подробнее статью Галины Орловой в этом сборнике.

<sup>294</sup> *Цымбал Е.* От смешного до великого: Воспоминания о Леониде Гайдае. URL: <https://old.kinoart.ru/archive/2003/10/n10-article20> (дата обращения: 15.05.2022).

<sup>295</sup> РГАЛИ. Ф. 2912. Оп. 4. Ед. хр. 625. Л. 19.

Второй попыткой поговорить о Гайдае серьезно стал проект сборника статей «Леонид Гайдай», заявка на который была подана в издательство «Искусство» в 1975 году<sup>296</sup>. Автор этой заявки В. А. Акимов обосновывал свою идею следующим образом: «Однако несмотря на то, что критика не оставляет без внимания ни один фильм Гайдая, мы почти не найдем в печати больших и детальных разборов творчества режиссера в целом, не встретим глубокого и серьезного анализа его эстетических принципов»<sup>297</sup>. Сборник Акимова должен был объединять аналитические статьи киноведов с воспоминаниями о работе с Гайдаем актеров и сценаристов, а также зрительские отклики на творчество кинематографиста. Режиссерский портрет Гайдая, кстати, должен был писать уже упомянутый Д. Николаев.

Третья попытка сделать творчество режиссера объектом осознанного киноведческого интереса была предпринята все в том же издательстве «Искусство» в 1979 году<sup>298</sup>. И. В. Фролов намеревался собрать сборник статей о творчестве Гайдая в похожем, но менее амбициозном, чем у Акимова, варианте. Некоторые авторы перекочевали сюда из проекта Акимова. И разумеется, среди них был Д. Николаев, которому выпала честь завершать сборник своей статьей про «Двенадцать стульев» Гайдая. Книга планировалась к сдаче 1 мая 1980 года. Хотя и этот план не был воплощен в полном своем объеме, однако несколько предполагаемых авторов этого сборника все-таки смогли впоследствии издать собственные книги о Гайдае. Андрей Зоркий выпускает брошюру «Леонид Гайдай. Портрет режиссера» (1983)<sup>299</sup>, а Иван Фролов – «В лучах эксцентрики: О кинорежиссере Л. Гайдае» (1991)<sup>300</sup>.

Главную сложность в исследовании творчества режиссера обозначил вскоре после этого Сергей Добротворский: «Знаменитые и любимые гайдаевские фильмы смотрим с удовольствием и с любого места, но не видим»<sup>301</sup>. Его статья имела дело с возродившимся интересом и любовью к фильмам режиссера в связи с чуть ли не ежедневными телебомбардировками советскими комедиями. Целый ряд постсоветских текстов о режиссере начинается с этого недоумения по поводу популярности Гайдая в период, когда предметный и социальный мир его героев был утрачен. Многие предрекали в этой связи смерть шуткам и гэгам режиссера, но этот пессимизм не оправдался. А значит, надо было искать иные объяснения живучести гайдаевского юмора.

Добротворский препарирует расхожие мнения о закате режиссерской карьеры Гайдая, вписывает его в мировую традицию комического и пытается нащупать формулу смеха в лучших его картинах. Образ берет верх над словом, которое начинает по-настоящему работать у режиссера только в том случае, если оно «вывернуто наизнанку». С этой точки зрения, «Бриллиантовая рука» – абсолютный шедевр, так как еще на уровне сценария диалоги там планировались как набор вербальных гэгов. Кажется, именно пренебрежение к слову в «самой читающей стране» раздражало в фильмах Гайдая в первую очередь. И неприятие публичной саморефлексии на тему собственного творчества можно списать на эту особенность режиссерского метода. Смех – дело опасное, а в нашей стране тем более, поэтому Гайдай, как нарушитель границы, осторожно пробирался по заминированным цензурой полям юмора. Любая ошибка могла привести к катастрофе, наподобие той, что произошла с «Женихом с того света».

Добротворский выводит Шурика как образцово-смехового шестидесятника со всей атрибутикой эпохи: «солнечный герой-идиот». Но главное – Добротворский не стесняется признать в сцене пира в «Иване Васильевиче...» гомерическую пародию на пир опричников из «Ивана

---

<sup>296</sup> РГАЛИ. Ф. 652. Оп. 14. Ед. хр. 1357.

<sup>297</sup> Там же. Л. 1.

<sup>298</sup> Там же. Ед. хр. 1433.

<sup>299</sup> Зоркий А. Леонид Гайдай (портрет режиссера). М.: Союзинформкино, 1983. 32 с.

<sup>300</sup> Фролов И. В лучах эксцентрики. М.: Искусство, 1991. 192 с.

<sup>301</sup> Добротворский С. И задача при нем... // Сеанс. 30.01.2008. URL: <https://seance.ru/articles/gayday/> (дата обращения: 15.05.2022).

Грозного» Эйзенштейна. Явная ассоциация с Эйзенштейном, которая, по нашему мнению, гораздо шире одной сцены, долгое время не возникала в «серьезных» текстах и выступлениях. Как очевидная и постыдная деталь в биографии даже не Гайдая, а Эйзенштейна – «недостойный» комедиограф покусился на святое.

Идеи о прямом влиянии «Ивана Грозного» на комедию Гайдая иногда проскальзывали и в других текстах. Екатерина Деготь в 1998 году назвала комедию Гайдая откровенной пародией на эйзенштейновский фильм, воспроизводящей главные его мотивы. Но центральная мысль в ее тексте все-таки посвящена «Ивану Грозному»: «Это фильм не о Сталине как переодетом Иване Грозном, но о самом переодевании, узнавании, о мгновении случайного или неслучайного исторического совпадения. У Эйзенштейна такое совпадение, между прочим, карается смертью: в финале Иван коварно облачает своего главного соперника в царские одежды, чтобы того убили вместо самого царя»<sup>302</sup>. У Гайдая же, по мнению Деготь, переодевание проходит веселее. Однако главным залогом этой веселости становится допущение, что вся эта история только привиделась Шурику. Поворот, отсутствовавший в оригинальной пьесе Булгакова, по мотивам которой был снят «Иван Васильевич...». В финале пьесы управдом Бунша-Корецкий, изобретатель Тимофеев и вор Милославский заключались в крепкие руки «родной милиции», из которых они совершенно не обязательно могли быть выпущены после. У Гайдая же психиатрические службы освобождали жильцов дома от ига семьи общественников, забирая Буншу и Ульяну Андреевну в смиренные рубашки на заслуженный профилактический «отдых», а прохвост Милославский уже в реальности 1970-х организовывал себе и царю всея Руси лихой побег.

Добротворский также догадывается и об отсылках к Хичкоку, хоть и не до конца уверен в их сознательном применении режиссером. Сегодня можно уверенно сказать, что подобные оглядки на классиков были нередко прописаны Гайдаем и его соавторами в сценариях<sup>303</sup>.

Не менее прозорливым в оценке Гайдая оказался один из главных защитников режиссера в отечественном киноведении – Евгений Марголит. Помимо кассового успеха, который вечно смущает интеллектуалов, Гайдая обвиняли в «потакании зрительским интересам»<sup>304</sup>. То есть кино Гайдая не учило, не воспитывало, не дисциплинировало, а давало советскому зрителю на короткое время возможность стать собой. Недопустимая роскошь и по нынешним временам.

Марголит подчеркивает, что гайдаевскому стилю совершенно не ограничен «интеллигентский иронически печальный взгляд» осуждающе вззирающего на мир советского человека. Гайдай не только от этого мира не отрешивался, но и черпал в нем идеи и темы для своего творчества. Да он и сам был таким же советским человеком, и это кровное родство с автором всегда ощущал зритель. И главное открытие Марголита заключалось в том, что гайдаевский зритель, независимо от интеллектуального уровня, в глубине души завидовал обаятельным проходимцам, пьяницам и тунеядцам, живущим в мире вечного праздника без каких-либо душевных терзаний и рефлексий в духе Егора Прокудина из «Калины красной», чье погружение в праздник неизбежно сопровождалось тяжелым похмельем.

Еще дальше в реабилитации Гайдая перед лицом отечественного кинематографа идет Игорь Манцов в статье «Несколько радикальных способов борьбы с бюрократией»<sup>305</sup>, подра-

<sup>302</sup> Деготь Е. Иван, Иван Васильевич и Грозный // Коммерсантъ. 1998. № 10. 24 января. С. 9. URL: <https://www.kommersant.ru/doc/191001> (дата обращения: 18.07.2022).

<sup>303</sup> «И вот в этом пустом недостроенном корпусе начинается ироническая пародия на фильмы ужасов в духе Альфреда Хичкока и подражающих ему авторов некоторых наших детективных фильмов» – именно так в режиссерском сценарии «Напарника» Гайдай и соавторы обозначили свою связь с классикой кинематографа. Музейный архив «Мосфильм-Инфо». Ф. 2453. Оп. 6. Ед. хр. 886. Л. 16. И этот пример далеко не единственный.

<sup>304</sup> Марголит Е. Я. Узкий круг бытовых проблем // Сеанс. 20.01.2013. URL: <https://seance.ru/articles/gayday-90/?ysclid=l8sn2wiz79676014111> (дата обращения: 20.06.2022).

<sup>305</sup> Манцов И. Несколько радикальных способов борьбы с бюрократией // Искусство кино. 2002. № 11. URL: <http://kinoart.ru/archive/2002/11/n11-article25> (дата обращения: 19.07.2022).



зумеая под этой бюрократией не только советские властные учреждения, но и косное интеллигентское восприятие. Манцов сравнивает Гайдая ни больше ни меньше как с самим Тарковским, чья «требовательная учительская интонация» скорее раздражает, нежели убеждает. Интеллигентские страсти «Андрея Рублева» Манцов сталкивает с «энциклопедией советской жизни», «Бриллиантовой рукой». Монолог и жесткая ролевая установка Тарковского противопоставляется уважению и разговору на равных со зрителем у Гайдая. Советское искусство было призвано преобразовывать обычного зрителя, просвещать и поучать его. Этот менторский тон и своего рода брезгливость переняли многие художники, властители дум и глашатаи эпохи. Беззащитный среднестатистический зритель был вынужден осознавать свою никчемность и прозаичность, а главное – ни на единую секунду не ощущать себя адресатом большого искусства. Он, словно горемыка Пселдонимов в исполнении Виктора Сергачева из самого едкого фильма 60-х – «Скверный анекдот» Алова и Наумова, мечтал, чтобы внимание великих мира сего к его скромной персоне как можно скорее сошло на нет.

Режим диалога и равные права на высказывание для всех героев, а не только для интеллигентных, добропорядочных или облеченных властью, подкупают и удивляют в фильмах Гайдая даже сегодня. Цвет и тень советского общества органично сосуществуют в пространстве гайдаевских фильмов. Их обаяние и нелепость равновелики, а зрителя не принуждают к однозначному моральному выбору. Он с радостью встретит знаменитую троицу в новом фильме, даже если в предыдущем они загремели в места не столь отдаленные. Манцову импонирует демократичность Гайдая в противовес тоталитарности Тарковского. И кажется, именно здесь кроется один из секретов лучших гайдаевских фильмов. Советский обыватель никогда не был Семен Семенычем или Шуриком в полной мере. Алогичность, абсурд и жестокость советской жизни вынуждали его быть немного (а иногда и значительно больше) Гешей, Жоржем Милославским или великовозрастным детиной Федей из «Операции „Ы“...». Вынужденная раздвоенность советского человека получала отдохновение на картинах Гайдая, ведь именно на них зритель мог одновременно примерить на себя костюм героя по обе стороны экономических и нравственных баррикад. А это значит, что два образа себя – официального и подпольного – вдруг начинали отражаться в одном зеркале, соединялись и давали владельцу сих отражений недолгое право на покой, когда можно смеяться от души, не ощущая ущербности, чувства вины и одиночества.

Тяжелую артиллерию отечественной кинокритики продолжает режиссер и киновед Олег Ковалов. Он стремится как бы достроить социальный контекст для героев Гайдая, обнажить каркас их образов-масок, лишив их комического анестезирования. Телесность Бывалого выдает в нем начальственную статью «Великой эпохи» в широком диапазоне – «от ублюдка Ульриха до реформатора Хрущева, от обкомовского громовержца до ворюги-завмага, от управдома до пролетарского поэта Демьяна Бедного»<sup>306</sup>, а Шурик для Ковалова становится воплощением истинного интеллигента из студенческого городского фольклора. Его «обманчивая слабость» как знак высокой комедии требовала выискивать все более и более могущественных соперников, что, по мнению Ковалова, и пресекло дальнейшие приключения Шурика.

Как-то плоховато в эту концепцию вписывается «Иван Васильевич меняет профессию», где Гайдай сталкивает Шурика с одним из самых кровожадных властителей в нашей истории. Другой разговор, что Иван Грозный на поверку оказывается не более, а то и менее опасен, чем среднестатистический советский управдом. Но не здесь ли кроется парадокс позднесоветского общества, в котором власть бюрократов на местах именно в своей сумме обеспечивала тотальность государственного контроля?

---

<sup>306</sup> Ковалов О. Три источника и три составные части // Сеанс. 28.06.2007 URL: <https://seance.ru/articles/tri-istochnika-itri-sostavnyie-chasti/> (дата обращения: 15.05.2022).

В тексте Ковалова слышится озлобленность, но не столько на героев гайдаевской Троицы, в которой он видит три составляющие советского строя: «Вождя-шкурника с подручными – тупым Люмпеном и интеллигентствующим Лакеем»<sup>307</sup>, сколько на мерзости советской и российской истории. Кажется, этот зловещий киноведческий даже не анализ, а приговор больше говорит о времени, которое Гайдай и его герои уже не застали. «Темен ли народ или не темен?» Вновь эти проклятые вопросы российской интеллигенции от искусства.

Посмотреть на комедии Гайдая золотого периода 1965–1975 как на энциклопедию советской повседневности готов и кинокритик Алексей Васильев. Он прочерчивает возрастающую кривую скромных, но все-таки милых сердцу советского обывателя материальных приобретений периода гайдаевского расцвета: от отдельных квартир в хрущевках в «Операции „Б“» до регионального туризма в «Кавказской пленнице» и даже заграничного – в «Бриллиантовой руке». Неожиданное сравнение операторских приемов Константина Бровина, работавшего на «Операции» и «Пленнице», с индийскими прокатными фильмами 60-х открывает гайдаевские ленты как своеобразные рекламные проспекты материального благополучия невзыскательного советского большинства. Расцветивание не фантазии о сытой жизни, как у Пырьева в «Кубанских казаках», а «лакировка <...> ставшей всем доступной реальности» давала «чувство праздника от наступивших прекрасных времен»<sup>308</sup>.

Васильев обнаруживает, что Гайдай мог быть только «певцом» «подъема и счастья потребления», которые заканчиваются к 1976 году, когда советские экраны надолго погружаются в тоскливую осень, будь то комедии («Осенний марафон») или экзистенциальные драмы («Отпуск в сентябре»). Продолжая эту мысль, можно взглянуть на последние фильмы Гайдая именно как на маркер выправления ситуации. Подступающие «лихие 90-е» одновременно являли советско-постсоветскому обывателю новые стандарты комфорта и достатка. Колонны, мрамор и золоченые унитазы в туалетном стартапе героя Романа Мадянова в «Операции „Кооперация“», кажется, навечно закрепились в общественном сознании как проявления крайней степени процветания. Время Гайдая снова наступало, и успех фильма «На Дерибасовской хорошая погода, или На Брайтон-Бич опять идут дожди» это лишний раз подтвердил.

Интересно, что всерьез и по-новому на фильмы Гайдая часто смотрят исследователи, далекие от киноштудий, в первую очередь специалисты по советской повседневности или теневой экономике. Небезынтересный анализ «Бриллиантовой руки» предпринимает филолог и социолог Дмитрий Горин<sup>309</sup>. За эксцентричным сюжетом комедии угадывается неутешительный диагноз советского общества конца 1960-х годов. Соблазны западного мира простому советскому человеку Семену Семеновичу Горбункову открывались «в результате активного разрастания теневой сферы, компенсировавшей все более очевидную функциональную ограниченность официально признаваемых практик». Эта компенсаторная функция теневой экономики актуальна практически для всех фильмов Гайдая.

Но если в советской современности она преимущественно расширяла материальные возможности персонажей, то в ситуации «Ивана Васильевича» только благодаря навыкам посланника мира альтернативной экономической реальности в лице Жоржа Милославского персонажи остаются в живых. Гайдаевский герой становится воплощением того послушного власти «простого советского человека», которого пытаются разгадать социологи и историки. Уже в «Бриллиантовой руке» Гайдай начнет разрабатывать фигуру управдома – единственного легального посредника между структурами повседневности и властью, который, однако, отли-

<sup>307</sup> Там же.

<sup>308</sup> Васильев А. Леонид Гайдай – Повышая чувство праздника // Сеанс. 9.01.2020 URL: <https://seance.ru/articles/gaidai/> (дата обращения: 17.06.2022).

<sup>309</sup> Горин Д. Теневые пространства советского общества: «Бриллиантовая рука» в социальных контекстах 1968 года. URL: <https://magazines.gorky.media/nz/2008/4/tenevye-prostranstva-sovetskogo-obshhestva-brilliantovaya-ruka-v-sotsialnyh-kontekstah-1968-goda.html> (дата обращения: 16.06.2022).

чается казенщиной и полной незаинтересованностью в налаживании горизонтальных связей. Это вынуждало советских людей разворачивать процессы самоорганизации в теневых пространствах. Гайдай как никто схватывал ситуацию разветвленной системы теневых неформальных связей, учитывал нюансы и избегал дидактичности и морализаторства. Он реабилитировал советскую повседневность для тех, кто в ней существовал, а теневой мир выступал ее закономерным порождением и неотъемлемой частью.

Смех становился главным оружием слабых. Нелепый человек, которым чаще всего оказывался герой гайдаевского фильма, противостоял государству, но не с целью его реформирования, а с гораздо более прозаичной задачей – выжить. Его главным сообщником, товарищем по несчастью, пусть и не бескорыстным, становится в этой миссии представитель теневой советской экономики, который помогает среднестатистическому советскому Иванушке-дурачку отражать удары репрессивной государственности. Но наш нелепый герой не готов полностью уйти с радаров в тень экономическую, а уж тем более идеологическую. Между Сциллой всепроникающего контроля власти и Харибдой манящего преступного мира он в итоге выбирает первое. Однако взаимодействие с персонажами нравственного и законодательного подполья оказывает на него сильное влияние, преображая нашего героя, придавая ему внутреннюю уверенность в своих силах и готовность в критической ситуации вновь прибегнуть к навыкам и ресурсам, не предусмотренным законодательством.

Герой Гайдая – это советский Балда, который укрощает бесов репрессивной властной системы, нещадно его эксплуатирующей. Теневой мир, или мир «частного сектора»<sup>310</sup>, как он целомудренно назван в сценариях к фильмам, выступает здесь силой сдерживания властных амбиций по отношению к советскому обывателю, беззащитному как перед одними, так и перед другими. Единственный его шанс – искусно лавировать между двумя системами. Нелепый человек играет в поддавки и с теми, и с другими. Он двойной агент, завербованный и советскими силовыми структурами, и криминальными элементами, но остающийся верным лишь своим скромным, в чем-то мещанским (используя язык советских обличений) и сугубо частным интересам. Он Штирлиц, которому нет надобности покидать советский «остров невезения». Однако рано или поздно две системы столкнутся, а нашему герою придется приложить максимум усилий и находчивости для собственного спасения.

В короткометражках про троицу – «Пес Барбос и необычный кросс» и «Самогонщики» – внимание сконцентрировано на представителях теневой советской экономики, но там уже появляется герой, который пытается им противостоять и в итоге одерживает победу, хотя силы, мягко говоря, не равны. Это бессловесное животное, тот самый пес Барбос, который, однако, умело кооперируется с правоохранительными органами, точнее, выполняет за них всю работу по поимке преступников и обеспечении доказательной базы. Таким образом, милиция или иные органы контроля оказываются дисфункциональными в мире простого гайдаевского героя. Только после применения нетривиальных усилий и смекалки можно получить от них хоть какое-то содействие.

Периодически герои Гайдая берут реванш над зарвавшимися руководителями или прочими репрессивными фигурами. Действенным способом отрезвления становится смена ролей, когда высокий начальник вдруг оборачивается просителем, простым обывателем. Таков, по сути, сюжет «Жениха с того света», фильма, в котором были сформулированы многие принципиальные для Гайдая темы и проблемы. Бюрократ и перестраховщик Петухов из начальника Кустового Управления Курортных Учреждений, или попросту КУКУ, перестает существовать с формальной точки зрения. Его признают погибшим, готовят пышные похороны, а его заме-

---

<sup>310</sup> Музейный архив «Мосфильм-Инфо». Ф. 2453. Оп. 10. Ед. хр. 1528. Л. 37. «Иван Васильевич меняет профессию или совершенно новые приключения Шурика». Литературный сценарий научно-фантастической, музыкально-эксцентрической кинокомедии по мотивам пьесы М. Булгакова «Иван Васильевич». Экспериментальное творческое объединение, 1971.

ститель Фикусов репетирует эффектную надгробную речь: «Спи спокойно, дорогой товарищ! Мы еще долго будем учиться на твоих ошибках» или еще более недвусмысленное: «Еще три дня назад это безжизненное тело осуществляло над нами общее руководство». Смелый текст, если вспомнить, что сама пьеса, по которой снимался фильм, была написана в 1954-м, через год после того, как вся страна хоронила другого «дорогого товарища», осуществлявшего общее руководство несколько десятилетий, а процесс работы над его ошибками не закончен до сих пор. Уже в этом первом фильме появляется и частотный для Гайдая мотив двойничества, ошибочной идентификации, фиктивной личности. Сначала вора, укравшего документы у Петухова и погибшего в результате несчастного случая, принимают за руководителя КУКУ, а потом Фикусов не просто занимает место бывшего начальника, но даже частично в него перевоплощается.

Оценив подготовку к собственным похоронам и даже дав несколько конструктивных советов<sup>311</sup>, Петухов не может совладать с системой, частью которой еще недавно являлся. Единственное, что остается Петухову, – это бить врага его же оружием, то есть находить лазейки в бюрократической логике. Только так Петухов может вернуться в мир живых советских граждан, но у этого отчаянного жеста есть своя цена. Действия Петухова обнажают внутреннюю механику власти, что ведет к уничтожению системы бессмысленных учреждений. В некотором роде для своего возрождения как гражданина, или простого человека, Петухову приходится совершить самоубийство как чиновнику. Пожалуй, ни в одном последующем фильме Гайдай не будет так прямолинеен. Однако он еще не раз заставит своих героев в одночасье лишиться привилегированного положения. Дородного Федю из «Операции „Ы“» будет хлестать прутиком сублимный очкарик Шурик; руководителя республиканского масштаба из «Кавказской пленницы» будет судить «самый гуманный суд в мире», а жестокий российский царь будет прятаться от милиционеров и пышногрудой общественницы. Именно на последнем персонаже, царе Иване Васильевиче из комедии Гайдая «Иван Васильевич меняет профессию», мы остановимся подробнее.

Формально этот фильм снят по мотивам пьесы Михаила Булгакова «Иван Васильевич»<sup>312</sup>, написанной в 1934–1935 годах. Она, в свою очередь, создана Булгаковым на основе пьесы «Блаженство»<sup>313</sup>, отвергнутой московским Театром Сатиры и являвшейся ранней редакцией «Ивана Васильевича». В «Блаженстве» инженер Рейн, вор Милославский и управдом Бунша-Корецкий попадали в 2222 год, а встреча с Иваном Грозным носила эпизодический характер. «Иван Васильевич» превращается из произведения о будущем в рассказ о встрече с прошлым. Царь Иоанн попадал в Москву 1930-х по воле изобретателя Тимофеева, а вор Жорж Милославский с управдомом Буншей-Корецким – в XVI век. Главный комический эффект у Булгакова заключался в том, что пьяница, сластолюбец, болван и доносчик Бунша-Корецкий оказывался в роли могущественного Ивана Грозного, тогда как создатель опричнины прятался в советской коммуналке. 13 мая 1936 года была проведена генеральная репетиция пьесы «Иван Васильевич», после окончания которой последовал запрет постановки. При жизни писателя пьеса не ставилась и не издавалась. Советские читатели смогли познакомиться с ней только в 1965 году<sup>314</sup>, однако особого впечатления она тогда не произвела. В 1966 году выходит сокращенная версия романа Булгакова «Мастер и Маргарита», что оживляет интерес к писателю<sup>315</sup>.

<sup>311</sup> Сцена, когда Петухов, живой и здоровый, заявляется в родное КУКУ, где видит плакат, извещающий о его смерти, а недавние коллеги в ужасе обходят его стороной, крайне похожа на сцену воскрешения Бубликова из комедии Эльдара Рязанова «Служебный роман».

<sup>312</sup> Булгаков М. Иван Васильевич // Булгаков М. Иван Васильевич: Рассказы, пьесы. СПб.: Азбука, Азбука-Аттикус, 2018. С. 137–187.

<sup>313</sup> Булгаков М. Блаженство // Там же. С. 78–136.

<sup>314</sup> Булгаков М. Драмы и комедии / [Вступ. статья В. Каверина]. М.: Искусство, 1965.

<sup>315</sup> Кириллова Н. Б. Макромир Михаила Булгакова в зеркале экранной культуры // Культура и искусство. 2016. № 4 (34).

В 1970-х Гайдай начинает отдавать предпочтение авторам, которые маскировали ужас от мерзостей бытия под социальную сатиру – Булгаков, Зощенко, Гоголь, Ильф и Петров. Уход в классику, скорее всего, был связан с изменившимся политическим климатом и усиленным контролем над культурой со стороны власти. Это была распространенная стратегия поведения режиссеров 1970-х. Хотя Гайдай хотел экранизировать «Бег» Булгакова еще до своих основных картин по известным литературным произведениям, но постановку в итоге получили режиссеры Алов и Наумов, а инициативу Гайдая по экранизации «Двенадцати стульев» Ильфа и Петрова на тот момент отложили. Таким образом, обращение к классике вовсе не было для режиссера органично. Наоборот, все происходило через преодоление.

Не стоит забывать и первый опыт экранизации у Гайдая из самого начала 1960-х – «Деловые люди» по О. Генри, где маленькие люди по ту сторону океана мало отличались от советских собратьев. Для отечественного кино с О. Генри связана еще одна важная картина – «Великий утешитель» Льва Кулешова. Недооцененный фильм 1933 года о конфликте художника и власти, о неразрешимой дилемме чуткого творца – пытаться ли показать реальность во всей ее неприглядности и надеяться, что сила искусства спровоцирует протест, или погрузить читателей в утопическое пространство прекрасного завтра, которое никогда не наступит. Второй вариант при всех своих побочных эффектах порой становился короткой передышкой, которая давала людям шанс пережить невыносимое сегодня. Возможно, Лев Кулешов задал самый принципиальный вопрос об ответственности художника перед собой и своими почитателями накануне грядущих испытаний соцреализмом.

Эта *grundproblem* российского искусства на все времена, кажется, решалась Гайдаем вполне в духе О. Генри. Если можно было поддержать своего зрителя, это должно было быть сделано. Но как только Гайдай решал поучать или воспитывать, он терял хрупкий баланс между исполнением властного заказа и попыткой ускользнуть от государева ока в пространство игры и смеха. «Великого обличителя» из него категорически не получалось, ибо это было своеобразным предательством по отношению к собственному таланту режиссера-трикстера. Вплоть до «Не может быть» (1975) Гайдай старался избегать менторского тона. Он не просто бичевал пороки советского общества 1920-х или 1960-х, он сочувствовал советскому обывателю, был заморожен изобретательностью жуликов и подпольщиков, возмущен головоуятием самоназванных начальников и представителей общественности, подтрунивал над тугодумием родной милиции. Этот противоречивый клубок эмоций по поводу советской повседневности рождал абсурдистский юмор лучших гайдаевских фильмов.

Леонид Гайдай и его соавтор Владлен Бахнов решили перенести действие пьесы Булгакова в Москву 1970-х. «Главной линией фильма стало эксцентрическое столкновение двух эпох, двух культур: средневекового Кремля с его теремами и малогабаритной „хрущевской“ кухни, гуслей и транзистора, колокольного звона и мотива популярного шлягера, парчовых кафтанов и современного мини»<sup>316</sup>. Хотя не все исследователи согласны с органичностью замены 1930-х на 1970-е, массовый зритель, очевидно, принял условия игры.

Удивительно, сколь созвучна «длинным 70-м» оказалась пьеса Булгакова в интерпретации Гайдая. Вместо высмеивания выродившейся аристократии в лице управдома Бунши-Корецкого – критика излишне активных и бесцеремонных общественников, с которыми у Гайдая были давние счеты, вспомнить хотя бы Нонну Мордюкову и Ко в «Бриллиантовой руке». Смещение внимания с фигуры царя на фигуру управдома заложено уже в изменении названия фильма по сравнению с пьесой. «Иван Васильевич» легким движением руки превратился в «Иван Васильевич меняет профессию», что вытолкнуло на первый план несурраз-

---

С. 492.

<sup>316</sup> Кириллова Н. Б. Макромир Михаила Булгакова в зеркале экранной культуры // Культура и искусство. 2016. № 4 (34). С. 492.

ную фигуру Бунши – неожиданного двойника грозного царя. Кстати, их внешнее сходство полностью на совести Гайдая. У Булгакова знаменитая повязка на зубы имела функцию маскировки. Взяв на роль Бунши и Грозного одного актера, Юрия Яковлева, Гайдай фактически делает зубную повязку избыточным жестом конспирации. Больше шепелявый Бунша-Яковлев стал походить на фольклорную фигуру Владимира Ильича, который прятался от шпииков и недругов ровно таким же способом в картине Михаила Ромма и Дмитрия Васильева «Ленин в Октябре» (1937)<sup>317</sup>.

Гайдай и Бахнов старались также усилить противоречие между «собирателем земель русских», то есть хозяйственником в масштабах страны Иваном Грозным, и инициативным управдомом Буншей, который превращается в транжиру и расхитителя, как только попадает на трон. Надо заметить, что у Булгакова ответственность за раздаривание земель ложится преимущественно на Милославского. В гайдаевском фильме радеет за целостность границ криминальный авторитет в исполнении Куравлева. Как тут не вспомнить участливого и эмпатичного к простому человеку вора в исполнении Георгия Буркова в фильме Василия Шукшина «Печки-лавочки» (1972). За весь фильм только этот артистичный мошенник вступает за затравленного колхозника, беседует с ним на равных о социальной справедливости и алогичности колхозного устройства и даже немного подкармливает и принаряжает героя Шукшина и его жену. Рачительность Милославского усиливает ощущение расхлябанности и попустительства, исходящего от Бунши.

Тем не менее у фильма Гайдая есть еще один источник вдохновения и иронического пародирования – это двухсерийное монументальное историческое полотно Сергея Эйзенштейна «Иван Грозный». Как известно, первая серия этой картины вышла на экраны в самом начале 1945 года и получила Сталинскую премию, а вторая подверглась жесточайшей критике и фактически попала на полку после знаменитого Постановления Оргбюро ЦК ВКП(б) о кинофильме «Большая жизнь» от 4 сентября 1946 года<sup>318</sup>. Главный зритель и цензор СССР Иосиф Сталин обвинил режиссера в искажении исторической правды, изображении «прогрессивного войска» опричников как «каких-то дегенератов», а самого царя «каким-то безвольным Гамлетом»<sup>319</sup>. До зрителей фильм в полном своем объеме дошел только в 1958 году.

За демонической фигурой Грозного у Эйзенштейна проступала фигура Сталина. Навык ассоциирования тех или иных исторических деятелей с вождем долго оттачивался на многочисленных романах, кинофильмах, живописных картинах с великими полководцами и властителями прошлого. На эту тему в целом и Сталина-Грозного у Эйзенштейна написано немало, однако важно, что и немногочисленные зрители второй серии в момент ее появления точно так же считали нужные ассоциации. Характерно свидетельство коллеги, друга и несостоявшегося актера третьей серии «Ивана Грозного» Михаила Ромма. В 1960-х он вспоминал, что «в Грозном остро чувствовался намек на Сталина, в Малюте Скуратове – намек на Берию, а в опричниках – намек на их приспешников»<sup>320</sup>. Литературная отсылка к «Борису Годунову» Пушкина и драме безраздельной власти делала ассоциативный эффект «Ивана Грозного» еще более объемным.

Фигурировал пушкинский «Борис Годунов» и в оригинальной пьесе Булгакова, когда Зина, жена Тимофеева, врала своему любовнику Якину, что она якобы репетирует «Годунова» с другим режиссером. Эта сцена осталась в фильме Гайдая, но мотив «Годунова» усилился новым именем и отчеством изобретателя Тимофеева. У Гайдая он стал Александром Сергеевичем. А в самом начале фильма Шурик смотрит по телевизору оперу «Борис Годунов». Однако в

<sup>317</sup> О чем напоминают в своей статье в этом сборнике Александр и Елена Прохоровы.

<sup>318</sup> Иван Грозный. Хроники Эйзенштейна / Ред.-сост. Н. Рябчикова. СПб.; М.: Подписные издания; Искусство кино, 2021. С. 304.

<sup>319</sup> Там же.

<sup>320</sup> Там же. С. 262.

литературном сценарии Шурик смотрит вовсе не оперу, а нечто совсем другое: «Орудя пылесосом, Шурик не отрывая глаз от экрана телевизора, где шел фильм „Иван Грозный“. Звон колоколов и шум толпы, доносящийся с экрана, смешивался с мощным гудением пылесоса. Но было заметно, что увлеченный своими мыслями изобретатель не очень-то интересовался происходящим в палатах великого государя Иоанна Васильевича»<sup>321</sup>.

Интересно, что в режиссерском сценарии 1972 года название фильма, который смотрит Тимофеев, пропадает, но по описанию его еще можно идентифицировать как «Ивана Грозного» Эйзенштейна: «Орудя пылесосом, Шурик не отрывал глаз от экрана телевизора, где шел какой-то телефильм из далекого исторического прошлого.

...Проходили бояре в тяжелых шубах и высоких меховых шапках... пышно разодетые заморские послы преклоняли колено перед царем...»<sup>322</sup>.



Ил. 1 и 2. Владимир Старицкий и управдом Бунша. Кадры из фильмов «Иван Грозный» (2 серия) (ЦОКС, «Мосфильм», 1945, режиссер и сценарист Сергей Эйзенштейн, композитор Сергей Прокофьев, операторы Андрей Москвин, Эдуард Тиссэ, Виктор Домбровский) и «Иван Васильевич меняет профессию» («Мосфильм», 1972, режиссер Леонид Гайдай, сценаристы Владлен Бахнов, Леонид Гайдай, композитор Александр Зацепин, операторы Сергей Полуянов, Виталий Абрамов). YouTube.com



Ил. 3 и 4. Царские туфли и советский текстиль. Кадры из фильмов «Иван Грозный» (2 серия) (ЦОКС, «Мосфильм», 1945, режиссер и сценарист Сергей Эйзенштейн, композитор Сергей Прокофьев, операторы Андрей Москвин, Эдуард Тиссэ, Виктор Домбровский) и «Иван

<sup>321</sup> Музейный архив «Мосфильм-Инфо». Ф. 2453. Оп. 10. Ед. хр. 1528. Л. 3.

<sup>322</sup> Там же. Ед. хр. 1529. Л. 7. «Иван Васильевич меняет профессию или совершенно новые приключения Шурика». Режиссерский сценарий Л. Гайдая по одноименному литературному сценарию В. Бахнова и Л. Гайдая. 1972.

Васильевич меняет профессию» («Мосфильм», 1972, режиссер Леонид Гайдай, сценаристы Владлен Бахнов, Леонид Гайдай, композитор Александр Зацепин, операторы Сергей Полуянов, Виталий Абрамов). YouTube.com

Комедия Гайдая предварялась провокационным титром: «Ненаучно-фантастический, не совсем реалистический и не строго исторический фильм», да еще и по мотивам! Но все эти эпитеты можно смело адресовать и работе Эйзенштейна. Максимально изучив все доступные материалы о своем герое, он ничуть не смущался творить историю в соответствии с собственными художественными задачами. Сознательные исторические неточности и несоответствия в «Иване Грозном» – тема отдельной работы<sup>323</sup>. Но нам интересны, например, ошибки, которые переходят из картины Эйзенштейна к Гайдаю, но отсутствуют в пьесе Булгакова. Таковой является сцена лжевенчания на царство Владимира Старицкого на пиру опричников. Старицкому подают скипетр и державу, хотя они становятся символом царской власти гораздо позже. Милославский у Гайдая, отчаянно пытаясь привести Буншу хоть в какое-то соответствие с образом властителя, оглядывается на фреску, где царь восседает на троне с державой и скипетром. Характерно, что у Булгакова державу вообще не упоминается. Милославский бросает Бунше лишь краткое: «Садись за стол, бери скипетр...»<sup>324</sup>.

Эйзенштейн много внимания уделял пластике, жестам, мимическому рисунку каждой роли. Грим, костюмы – все продумывалось до мелочей, несмотря даже на тяжелые условия военного времени, в которое он приступил к съемкам. Именно этот внешний уровень соответствий между двумя фильмами бросается в глаза в первую очередь<sup>325</sup>. Доведенные до абсурда жесты и гримасы Иоанна Васильевича / Бунши-Яковлева повторяют рисунок роли Николая Черкасова. Нелепые сандалии Бунши выглядывают из-под царского облачения, напоминая детские ножки маленького Ивана (Эрика Пырьева) в прологе второй серии «Ивана Грозного». То, что они не дотягиваются до пола, призвано продемонстрировать незрелость и уязвимость будущего царя.

Священная книга, из-под которой Иван Грозный зорко наблюдает за всеми в период своей мнимой болезни, отыгрывается журналом «Знание – сила» за 1972 год, под которым мирно похрапывает на шуриковском диване гайдаевский Иоанн.

Воротники жабо у подданных при дворе Сигизмунда у Эйзенштейна превращаются в не менее пышный воротник шведского посла в исполнении Сергея Филиппова у Гайдая. Хитрая Ефросинья в исполнении Серафимы Бирман оборачивается крикливой Ульяной Андреевной, к которой настоящий Грозный неожиданно обращается «старушка»! Еще характерней оказывается финал «Ивана Васильевича...», где ошарашенная наличием двух Иванов Васильевичей Ульяна Андреевна снимает с головы парик, признавая собственное безумие.

---

<sup>323</sup> В частности, историческим аспектам работы Эйзенштейна с фигурой Грозного посвящена монография историка Бориса Илизарова «Сталин, Иван Грозный и другие» (М.: Вече, 2019). Фигуру Ивана Грозного в искусстве разбирает также Н. Н. Мутья в исследовании «Иван Грозный: историзм и личность правителя в отечественном искусстве XIX–XX в.» (СПб.: Алетейя, 2010) и др.

<sup>324</sup> Булгаков М. Иван Васильевич // Булгаков М. Иван Васильевич: Рассказы, пьесы. С. 171.

<sup>325</sup> В интернете встречается информация о том, что Гайдай использовал для съемок костюмы, оставшиеся после фильма Эйзенштейна. Однако мы пока не обнаружили авторитетного исследования или документов, которые подтверждали бы эту версию.





Ил. 5 и 6. Священное писание и советский журнал. Кадры из фильмов «Иван Грозный» (1 серия) (ЦОКС, «Мосфильм», 1944, режиссер и сценарист Сергей Эйзенштейн, композитор Сергей Прокофьев, операторы Андрей Москвин, Эдуард Тиссэ, Виктор Домбровский) и «Иван Васильевич меняет профессию» («Мосфильм», 1973, режиссер Леонид Гайдай, сценаристы Владлен Бахнов, Леонид Гайдай, композитор Александр Зацепин, операторы Сергей Полюянов, Виталий Абрамов). YouTube.com

Эта сцена была практически полностью придумана Гайдаем и Бахновым, так как в пьесе Булгакова явление Ульяны Андреевны было немногословным и маловыразительным. В фильме жесты и оторопь Ульяны полностью совпадают с горем Ефросиньи над трупом сына, которого она приняла за Иоанна. Ее финальный жест – попытка удержать в руках царскую шапку, символ власти, которую она снимает с мертвого сына. Черный спортивный костюм «Динамо», который дает Зинаида Иоанну Васильевичу для маскировки, отсылает к скромному монашескому облачению царя у Эйзенштейна. Разнузданные пляски опричников во время пира превращаются в ритмичные верчения косами на «банкете» Бунши и Марфы Васильевны. А зловещая песня Федора Басманова о визите опричников в боярский дом становится у Гайдая эстрадным хитом про долгожданную встречу со счастьем. Знаменитый профиль Ивана над вереницей людей, пришедших в Александрову слободу умолять его вернуться на царство у Эйзенштейна, преобразается в величественный возглас Ивана Васильевича на балконе «шикарной однокомнатной малогабаритной квартиры»<sup>326</sup> Шурика: «Лепота...»



<sup>326</sup> Музейный архив «Мосфильм-Инфо». Ф. 2453. Оп. 10. Ед. хр. 1528. Л. 2. «Иван Васильевич меняет профессию или совершенно новые приключения Шурика». Литературный сценарий научно-фантастической, музыкально-эксцентрической кинокомедии по мотивам пьесы М. Булгакова «Иван Васильевич». Экспериментальное творческое объединение, 1971.

Ил. 7 и 8. Народ у ног и город с балкона. Кадры из фильмов «Иван Грозный» (1 серия) (ЦОКС, «Мосфильм», 1944, режиссер и сценарист Сергей Эйзенштейн, композитор Сергей Прокофьев, операторы Андрей Москвин, Эдуард Тиссэ, Виктор Домбровский) и «Иван Васильевич меняет профессию» («Мосфильм», 1973, режиссер Леонид Гайдай, сценаристы Владлен Бахнов, Леонид Гайдай, композитор Александр Зацепин, операторы Сергей Полуянов, Виталий Абрамов). YouTube.com

Гайдай умудряется обыграть даже знаменитое включение Эйзенштейном цветных кадров в финал «Ивана Грозного» (режиссер называл это «цветовым» кино). В «Иване Васильевиче...» прозаические будни семейства Шурика и Зины сняты на черно-белой пленке, а вот все воображаемые или привидевшиеся инженеру Тимофееву события с машиной времени и Иваном Грозным в Москве 70-х даны в ярких, сочных цветах. Что уж говорить о настойчивой просьбе царя испить из его кубка. Сама фраза содержалась в тексте Булгакова, но не носила параноидального характера и не повторялась несколько раз, как это сделал Гайдай. Именно скепсис Грозного и повторение просьбы намекали на эйзенштейновский сюжет с отравлением Анастасии вином, поднесенным ей в кубке Ефросиньей.

Так как Гайдай был связан текстом Булгакова, то для сохранения визуальной стилистики «Ивана Грозного» он активно прибегает к делегированию жестов эйзенштейновских героев разным персонажам своей комедии. Например, тревожно-вороватый взгляд Курбского в момент целования креста рифмуется с похожим взглядом Иоанна во время допроса милиции в квартире Шпака. Положение ног Ульяны Андреевны и их крупный план в момент, когда она не дает Шурику закрыть дверь и выпроводить ее из квартиры, идентичен крупному плану ног посла Казанского ханства, самовольно вторгшегося на свадебный пир Ивана и Анастасии, и т. д.



Ил. 9 и 10. Целование креста Курбским и допрос в квартире Шпака. Кадры из фильмов «Иван Грозный» (1 серия) (ЦОКС, «Мосфильм», 1944, режиссер и сценарист Сергей Эйзенштейн, композитор Сергей Прокофьев, операторы Андрей Москвин, Эдуард Тиссэ, Виктор Домбровский) и «Иван Васильевич меняет профессию» («Мосфильм», 1973, режиссер Леонид Гайдай, сценаристы Владлен Бахнов, Леонид Гайдай, композитор Александр Зацепин, операторы Сергей Полуянов, Виталий Абрамов). YouTube.com

Удивительно, но не только у Гайдая можно проследить визуальные параллели с фильмом другого режиссера, посвященного тому же историческому персонажу. Сам эпичный эйзенштейновский «Иван Грозный» был в ряде моментов вдохновлен немой картиной Юрия Тарича «Крылья холопа» (1926). Например, знаменитый танец Федора Басманова в сарафане и бусах перед Грозным на пиру Эйзенштейн позаимствовал именно у Тарича. Более раскрепощенные 1920-е позволяли показать отношения между царем и опричником вполне откровенно. Если

сравнить фильм Тарича и пьесу Булгакова, то возникает стойкое ощущение, что писатель тоже смотрел этот небезынтересный исторический фильм, а некоторые пассажи в «Иване Васильевиче» выглядят как прямые комментарии к «Крыльям холопа». К примеру, бесчисленные бросания дьяка посольского приказа Федьки в ноги вызывают повышенное раздражение Милославского, который, однако, никак не в состоянии совладать с наработанной годами привычкой. Если смотреть фильм Тарича, то в ноги царю или царице (в «Крыльях холопа» Грозный женат на Марии Темрюковне) герои бросаются с завидной регулярностью и поражающим масштабом. Особое место в «Крыльях» занимает и сцена проверки еды и напитков, подаваемых царю, на наличие отравы. Принципиальный момент как для пьесы, так и для фильма Эйзенштейна. Но самым явным намеком на знакомство Булгакова с фильмом Тарича, конечно, становится упоминание в пьесе некоего мастера, сделавшего крылья и даже осмелившегося на полет: «Так это, стало быть, такую ты машину сделал? Ох-хо-хо!.. У меня тоже один был такой... крылья сделал...»<sup>327</sup>.



Ил. 11 и 12. Цитирование травести. Кадры из фильмов «Крылья холопа» («Совкино», Московская фабрика, 1926, режиссер Юрий Тарич, сценаристы Александр Шильдкрет, Виктор Шкловский, Юрий Тарич, оператор Михаил Владимирский) и «Иван Грозный» (2 серия) (ЦОКС, «Мосфильм», 1945, режиссер и сценарист Сергей Эйзенштейн, композитор Сергей Прокофьев, операторы Андрей Москвин, Эдуард Тиссэ, Виктор Домбровский). YouTube.com

Собственно мечте сделать крылья и полететь посвящена значительная часть фильма Тарича. Главный герой, рукастый мастер Никишка, осуществляет свой замысел и даже остается в живых после полета. Однако царь решает, что мастер в сговоре с нечистой силой, и повелевает отрубить Никишке голову. У Булгакова это отыгрывается в настойчивых выяснениях Иоанна у Тимофеева, не демон ли он. «Крылья холопа» был довольно успешным фильмом своего времени. Вполне вероятно, что и Гайдай внимательно смотрел «Крылья холопа», ведь Тарич хорошо знал и общался с Пырьевым, который, как и второй ученик Эйзенштейна Григорий Александров, принимал активное участие в судьбе комедиографа.

Кстати, у Тарича пространство, в котором живет Иван Грозный, напоминает лабиринт со множеством смертельных ловушек, в которые постоянно попадают гости или пленники царя. Похожим образом Эйзенштейн расставляет для внимательного и начитанного зрителя многочисленные сюжетные ловушки, которые, будто пазл, собирают образ тирана и одновременно разоблачают его для внутрикадровых и закадровых зрителей. Режиссер Слава Цукерман

<sup>327</sup> Булгаков М. Иван Васильевич // Булгаков М. Иван Васильевич: Рассказы, пьесы. СПб.: Азбука, Азбука-Аттикус, 2018. С. 154.

еще в 1991 году задался целью выявить и по возможности проинтерпретировать эти сцены-ловушки<sup>328</sup>.

Главными среди них, безусловно, оказывались «Пешное действо» и «Пир опричников», выстроенные вокруг театрального действия. Сходство «Пешного действия» с «Мышеловкой» из «Гамлета» стало почти общим местом. Однако попадает в эту мышеловку вовсе не Иван Грозный, для которого приготовлено обличительное действо в храме, а Ефросинья. И в «Пире опричников», на котором подосланный Старицкой убийца должен поразить Грозного, в западню вновь попадает Ефросинья, лишаясь самого дорогого – сына Владимира, а затем и жизни. Последнее в кадр не попало, но было прописано в сценарии «Ивана Грозного»<sup>329</sup>. Сам театр становится ловушкой для героев, которые дwoятся и множатся по мере развития событий.

Цукерман называет Эйзенштейна «самым кинематографичным из режиссеров», который, тем не менее, отказывается от реализма своих прошлых фильмов в пользу того, чтобы «убедить зрителя: показанное на экране – не реальность, не исторический документ; это – условный театр, притча, обращенная к залу»<sup>330</sup>. Условность и театральность фильма Гайдая очевидна, а к залу постоянно обращается Милославский. Его реплики и жесты в сторону разошлись на цитаты. По сути, «Ивана Васильевича...» тоже можно разложить на цепь театральных ловушек, самой яркой из которых (после чуда крестного знамения в лифте), конечно, стала псевдорепетиция «Бориса Годунова» в квартире Шурика. Гайдай с Бахновым добавили актерскую угадку в исполнении Якина, финальным именем в которой становится Иннокентий Смоктуновский – исполнитель роли Гамлета у Козинцева и одновременно автор чудесной самопародии в фильме Рязанова «Берегись автомобиля»<sup>331</sup>.

Вообще, переодевание, игра, притворство как стратегия выживания – популярный мотив советских комедий брежневского периода, таких как «Берегись автомобиля», «Бриллиантовая рука», «Джентльмены удачи», «Иван Васильевич...», «Здравствуйте, я ваша тетя!». Маленький советский человек перед лицом власти – игрушка или наживка в чужих руках. Шутки облегчали в них критику руководящих лиц и авторитетных фигур, в том числе в искусстве. Шутка становилась средством противостояния бесконечному давлению, не в последнюю очередь проявлявшемуся на индивидуальном уровне. Художнику было важно создать мерцающую, сновидческую арену сопротивления, на которой можно было противостоять враждебному политическому, социальному и экономическому настоящему. Одним из самых смелых способов критиковать современную действительность было поставить врага в центр внимания, откровенно подшучивая над ним и даже выдавая себя за него.

Также и Гайдай после трагедии с «Женихом с того света», сокращенным вдвое, подвергнутым цензурным изменениям и вышедшим в количестве 20 копий<sup>332</sup>, изменил свою режиссерскую стратегию, чтобы избежать отлучения от зрителя в будущем. С этого момента он будет изящно обходить цензурные препоны, хотя иногда будет готов пожертвовать отдельными шутками и сюжетными поворотами. Широко известна история с атомным грибом, которым Гай-

<sup>328</sup> Цукерман С. Двойная «мышеловка», или Самоубийство фильмом: режиссер Слава Цукерман – об «Иване Грозном» Эйзенштейна // Искусство кино. № 9. 1991. URL: <https://kinoart.ru/texts/ivan-grozniy?ysclid=lasiu58ap0687013417> (дата обращения: 15.06.2022).

<sup>329</sup> Имя Ефросиньи Старицкой шло в поминальной молитве монаха перед Иваном Грозным: «Помни, господи, Инокиню княгиню Евдокию, В мире Евфросинью Старицкую, Еже бысть потоплена в реке Шексне...» (Иван Грозный / Киносценарий С. М. Эйзенштейна; Текст песен В. Луговского. М.: Госкиноиздат, 1944. С. 144).

<sup>330</sup> Цукерман С. Двойная «мышеловка», или Самоубийство фильмом: режиссер Слава Цукерман – об «Иване Грозном» Эйзенштейна // Искусство кино. № 9. 1991. URL: <https://kinoart.ru/texts/ivan-grozniy?ysclid=lasiu58ap0687013417> (дата обращения: 15.06.2022).

<sup>331</sup> Подробно о значении иронического цитирования фильма Козинцева в комедии Рязанова «Берегись автомобиля» можно прочесть в: Прохоров А. Унаследованный дискурс: парадигмы сталинской культуры в литературе и кинематографе «оттепели». СПб.: Академический проект, Изд-во ДНК, 2007.

<sup>332</sup> Раззаков Ф. Леонид Гайдай. С. 16.

дай предлагал завершить «Бриллиантовую руку». Столь экстравагантное решение якобы позволило обойтись минимальными переделками в уже готовом фильме<sup>333</sup>. Популярность этой истории из жизни Гайдая говорит о том, что наличие у фильмов режиссера двойного дна вовсе не является откровением для зрителей.

С распадом СССР пала и советская цензура. Гайдай, переживавший с конца 1970-х не лучшие времена в творческом плане, почувствовал новый прилив идей и энергии. «Частный детектив, или Операция „Кооперация“» стала своеобразной пробой пера. Примечательно, что в названии вновь появляется слово «операция» и «или», как в кассовом хите 1965 про Шурика. В «Операции „Ы“» у Гайдая родился важный для его кинематографа положительный герой – Шурик, а в «Операции „Кооперация“» режиссер, более 15 лет отказывавшийся от сквозного персонажа для своих комедий, вновь отваживается вернуться к похожему персонажу. Харатьян у Гайдая, несмотря на копну светлых волос, вовсе не клон Александра Демьяненко, хотя общего у этих героев предостаточно. Формально персонаж последней комедии Гайдая «На Дерибасовской хорошая погода...» и персонаж «Операции „Кооперация“» не один и тот же человек. Однако исполнитель главной роли Дмитрий Харатьян, безусловно, воспринимается как общий для фильмов персонаж. Образ, созданный актером, отличается от советского Шурика подчеркнутой находчивостью и сексуальностью. Новые времена требуют героев, способных не растеряться в непонятной ситуации или новой стране.

Персонаж Харатьяна, безусловно, трикстер. Он соединяет в себе честность, открытость и некоторую наивность Шурика с креативностью и сообразительностью советских героев теневой экономики, которых Гайдай не переставал снимать никогда. В своей последней комедии Гайдай без всяких прикрытий воссоздаст и карнавал политических лидеров, до предела обнажив условность и трагедийность любой власти, которая в фильмах режиссера всегда тупа, жестока, несправедлива. С ней нет смысла пытаться установить контакт, ее стоит максимально избегать или хотя бы притвориться, что играешь по ее правилам. Ну а работы Гайдая до сих пор остаются волшебной трын-травой, позволяющей не бояться волков и сов по разные стороны и продолжать делать свое маленькое, сугубо индивидуальное и не менее важное дело.

---

<sup>333</sup> Замена фразы оправдома Плющ с предположением о тайном посещении Семеном Семеновичем Горбунковым синагоги на предположение о посещении любовницы очевидно имело политический подтекст. В 1967 году СССР разорвал дипотношения с Израилем, что парадоксальным образом способствовало распространению неофициальных еврейских практик среди советских евреев. Если бы фраза героини Нонны Мордюковой осталась в первоначальном виде, то это стало бы смелым комментарием об актуальных событиях конца 1960-х.

**Всеволод Коршунов**  
**«Не виноватая я! Он сам...»**  
**Психология деятельности гайдаевских персонажей**

Одна из мосфильмовских легенд гласит: режиссер Леонид Гайдай встретил в студийном коридоре актрису Тамару Семинову и хитро подмигнул ей: «Тамара, скоро зрители увидят тебя в моем фильме! Готовься!». Через некоторое время стало известно, что Гайдай собирается ставить авантюрную комедию «Бриллиантовая рука». Семина ждала сценарий, приглашение на пробы, но так и не дождалась. Съемки начались. Когда режиссер вернулся из экспедиции в Москву, чтобы сесть за монтаж, он вновь столкнулся с Семиновой. Та поинтересовалась, где же обещанная роль. Гайдай ответил: «Я свое слово держу. Сказал – будешь в моем фильме, значит, будешь!» Семина решила, что ее пригласят на озвучание, – возможно, нужно будет произнести какие-то реплики. Но вызова в тон-ателье тоже не дождалась. И вот уже приближается премьера фильма, по городу расклеены афиши. Во время очередной случайной встречи актриса обиженно спросила, зачем же режиссер над ней так нехорошо пошутил. На что Гайдай расхохотался: «А я ведь тебя не обманул! Сходи посмотри картину и увидишь себя!».

Гайдай говорил правду – в кульминационной сцене Анна Сергеевна (персонаж Светланы Светличной) произносит реплику, ставшую крылатой: «Не виноватая я! Он сам пришел!». Это была видоизмененная цитата из фильма Михаила Швейцера «Воскресение» (1960): Катюша Маслова кричит в зале суда: «Не виновата я! Не виновата я!». Роль Масловой исполняла Тамара Семина. Таким образом, актриса действительно появилась в «Бриллиантовой руке» – в виде цитаты, как часть интертекстуальной игры. Картина Гайдая нашпигована пародийными гэгами, отсылающими к «Чапаеву» братьев Васильевых, «К северу через северо-запад» Хичкока, бондиане и советским детективам.

И это самый уязвимый пласт гайдаевских фильмов. С каждым годом он все дальше уходит в прошлое: без комментария не считается и, соответственно, не производит смехового эффекта, на который рассчитан. Однако эти комедии до сих пор не теряют популярности, их регулярно показывают по телевидению, они стали «золотым фондом» в прямом смысле – неизменно повышают рейтинги. С одной стороны, ответ очевиден: Гайдай был наследником эксцентрической традиции советского кино, а эксцентрика не требует знания контекста, она понятна и без него. Однако мой опыт разбора фильма с иностранными студентами и коллегами говорит об обратном: универсальная эксцентрика в этом случае не работает. Есть подозрение, что причину популярности этих фильмов на постсоветском пространстве нужно искать глубже – не в физической механике комедии, а в психологии. Истории, рассказанные Гайдаем, по всей видимости, говорят что-то важное о советском и постсоветском человеке. Зритель не просто радуется новой встрече с любимыми типажными вроде Шурика, Труса, Балбеса, Бывалого, но и узнает в них себя.

\* \* \*

Один из важных ключей к этой узнаваемости можно найти в сфере праксеологии: интересно посмотреть, как Гайдай и его постоянные сценаристы Морис Слободской и Яков Костюковский выстраивают взаимоотношения персонажей и той деятельности, которой им приходится заниматься по воле авторов. Пространство наших наблюдений ограничим двумя фильмами – «Бриллиантовая рука» (1968) и «Иван Васильевич меняет профессию» (1973).

Именно эти картины принято считать вершиной творчества режиссера. И именно в этих двух фильмах интересующий нас праксеологический парадокс виден наиболее отчетливо.

В качестве инструмента воспользуемся тремя оппозициями, описывающими взаимоотношения личности с внешним миром:

– проактивный (формирующий путь и идущий к цели) – реактивный (ограничивающий свою деятельность ответными реакциями на внешние стимулы);

– адаптивный (быстро приспосабливающийся к изменениям среды) – ригидный (плохо приспосабливающийся к изменениям среды);

– эффективный (добивающийся успеха) – неэффективный (его деятельность не завершается успешно).

На первый взгляд, большинство персонажей гайдаевских фильмов относятся к правому ряду – неудачники, действие которых идет не по плану, заранее продуманный сценарий трещит по швам. Однако здесь следует сделать несколько важных оговорок. Во-первых, не все персонажи вписываются в «модель неудачника». Во-вторых, принцип «срыва планов» относится к важнейшим сюжетобразующим элементам комедии интриги, и важно за общей жанровой механикой увидеть индивидуальные, свойственные именно гайдаевским комедиям черты.

\* \* \*

Всех персонажей «Бриллиантовой руки» и «Ивана Васильевича» можно разделить на восемь категорий.

### ***1. Проактивный – ригидный – неэффективный***

К этой категории можно отнести управдома Ивана Васильевича Буншу (Юрий Яковлев) и его жену Ульяну Андреевну (Наталья Крачковская). Они очень похожи. Оба гиперактивны, суют свой нос в чужие дела, буквально врываются к соседям, требуют немедленного ответа на свои вопросы, ставят себя выше других, любят делать замечания.

И с обоими происходит похожая трансформация: в критической ситуации они не способны адаптироваться к новым условиям и фактически сдаются, бездействуют. Лишь острый ум и активность Милославского спасают Буншу от расправы в царском дворце. Из субъекта действия управдом превращается в объект манипуляций. Краткие и отрывочные воспоминания о жене дают понять, что его публичная гиперактивность – компенсаторный механизм, а дома он тихий смирный подкаблучник, не смеющий сказать лишнего слова. В публичных проявлениях он мимикрирует и становится похожим на жену. Ульяна Андреевна тоже не способна адаптироваться в изменяющихся условиях: выяснив, что теперь у нее два мужа, она теряет рассудок, ее психика не выдерживает такого испытания.

Деятельность обоих персонажей не приносит результатов: несмотря на их протесты Шурик продолжает свои опыты, Милославский блокирует решение Бунши отдать шведам Кемскую волость, Иван Грозный и не думает извиняться за свою «антиобщественную» деятельность. В итоге супруги оказываются в психиатрической больнице. В позднесоветском народном сознании это равно краху, апокалипсису.

### ***2. Проактивный – адаптивный – неэффективный***

Следующая триада описывает двух персонажей «Бриллиантовой руки» – Варвару Сергеевну Плющ и Шефа. На первый взгляд, управдомша Плющ синонимична другому «общественнику» – Бунше из «Ивана Васильевича». Она активная, дерзкая, хамоватая, знает все про всех,

существует в превосходной позиции по отношению к окружающим. Однако, как мы выяснили, Бунша скорее наследует эти черты от своей жены Ульяны Андреевны, а на деле является конформным человеком с подавленным «я». Кроме того, Бунша лишь кажется приспособленцем – в реальности он не умеет адаптироваться к новым условиям и является иллюстрацией ригидности, психической инерции.

Варвара Сергеевна (Нонна Мордюкова), напротив, быстро подстраивается под изменчивую среду. Накануне лекции Горбункова «Нью-Йорк – город контрастов» выясняется, что тот не был в Нью-Йорке – и в объявление вклеивается первый попавшийся «вражеский» город – Стамбул. По телевизору рассказали про общественную важность лотерей – и вот она уже скупает пачки лотерейных билетов. Она мгновенно замечает все изменения в семейной жизни Горбункова – и «реагирует», как и положено общественнице, радикально и незамедлительно – сатирической «молнией» и товарищеским судом. Но – и это роднит Варвару Сергеевну с Буншей – в финале ее ждет фиаско. По требованию милиции объявление о товарищеском суде срывается, и преследование Горбункова прекращается.

С одной стороны, Гайдай продолжает фельетонную, обличительную, саркастическую линию русской литературы XIX века и советской литературы 1920–1930-х годов. Выбор для экранизации булгаковской пьесы «Иван Васильевич» показателен. С другой стороны, режиссер, очевидно, полемизирует с набившими оскомину клише соцреализма. Одно из них историк кино Лидия Зайцева связывает с новозаветной триадой «Отец – Сын – Дух»:

Воспитание социальной психологии, вытеснение индивидуальных проявлений [как пережитков или недостатков] берется «большим стилем» в качестве осевой линии развития любого событийного сюжета. Независимо от жанра, драматургического конфликта, времени событий фильма. Общеобязательные истоки этих и других повторяющихся схем [что тоже характерно для мифотворчества] все чаще воплощались в устоявшуюся в 30-х гг. «триаду»: партия – наставник – воспитуемый. <...> Сложившаяся триада <...> под разными обличьями постоянно переселяется из одного фильма в другой<sup>334</sup>.

Варвара Сергеевна ощущает себя наставницей, уполномоченной обществом и государством следить за поведением сограждан, вразумлять, направлять на путь истинный. Отсюда уверенность в своей нужности и непогрешимости («У нас управдом – друг человека») и моральном падении всех остальных («Наши люди в булочную на такси не ездят»). Ее деятельность в отношении Горбункова пресекается Вышестоящей Инстанцией – милицией. За пределами рассказанной фабулы адаптивная Плющ вряд ли изменит поведенческие паттерны, но в логике фильма это воспринимается как провал – излишне ретивая «наставница» получила по заслугам.

Пародийным вывертом соцреалистической триады становится преступный треугольник «Шеф – Лелик – Геша» – трансформированная версия излюбленной гайдаевской тройцы «Трус – Балбес – Бывалый». Юрий Никулин, обычно играющий Балбеса, здесь оказывается в роли Труса («Я не трус, но я боюсь»), функция Балбеса переходит к Геше (Андрей Миронов), а Бывалого – Лелику (Анатолий Папанов). Шеф (Николай Романов) при этом находится как бы вне этой конструкции, он предпочитает действовать чужими руками, и это опосредованное действие по формуле «Шеф – Лелик – Геша – Горбунков» становится одной из главных сюжетных фигур фильма. Шеф дает задания Лелику и Геше, однако Лелик остается в тени, на виду находится его «шестерка» Геша. Лелик ставит тому задачу, и уже Геша делает попытки проинформировать манипуляции с Горбунковым, которые помогут контрабандистам вернуть драгоценно-

---

<sup>334</sup> Зайцева Л. А. Киноязык: опыт мифотворчества. М., 2011. С. 106–107.



сти. Но Геша не справляется. Импульс интриги идет в обратную сторону, к Шефу, в логове контрабандистов перерабатывается в новый план и опять движется в сторону Горбункова. Всякий раз безуспешно.

Шеф – проактивный инициатор сюжетобразующей интриги с драгоценностями, он неоднократно показывает свою высокую адаптивность, принимая новые и все более изощренные решения. Неожиданное и непреодолимое препятствие для него – добродушие и незадачливость Горбункова. Проактивность и адаптивность Шефа оказываются неэффективны: его многоходовый план рассыпается на глазах.

### ***3. Реактивный – адаптивный – неэффективный***

Этой формулой можно описать Лелика из «Бриллиантовой руки» и дьяка Феофана из «Ивана Васильевича». Лелик – правая рука Шефа, но он не является инициатором интриги и фактически не принимает собственных решений. Он лишь осуществляет чужой план, оказывается не субъектом действия, а объектом манипуляций со стороны Шефа. Лелик, по всей вероятности, рецидивист, поэтому имеет преступный опыт и умеет быстро приспосабливаться к изменениям среды. Однако промежуточная позиция – не стратег и не прямой исполнитель (он сидит в кустах в прямом и переносном смысле) – не позволяют ему быть эффективным.

Дьяк Феофан (Савелий Крамаров) тоже оказывается в буферной зоне между «своими» (современниками по XVI веку) и «самозванцами» (Буншей и Милославским). Комедийный рисунок этой роли состоит из парадоксальных реакций на сюжетные трансформации (от возгласа «демоны!» при первом появлении людей из XX века до включенности в «дворцовую дискотеку»), что демонстрирует высокую приспособляемость этого персонажа. Однако и его ждет неудача – после прозрения («царь ненастоящий!») он вместе с опричниками включается в погоню за самозванцами, но не преуспевает – Шурик вовремя закрывает проем между царским дворцом и собственной квартирой. В отличие от Лелика, неэффективность Феофана обусловлена не внутренними, а внешними факторами.

### ***4. Реактивный – ригидный – неэффективный***

Наиболее яркий представитель этого типа – Геша из «Бриллиантовой руки». Как и его напарник, он является не субъектом, а объектом действия. Это человек с пассивной жизненной позицией, ему нужна нянька вроде Лелика. Перед нами типичный «воспитуемый» из «триады соцреализма», который прячет свою подчиненную позицию за внешним лоском. Каноны соцреализма предписывали показывать «распрявление» такого персонажа, но Гайдай сталкивает их с сатирической традицией и, наоборот, показывает не эволюцию, а регрессию персонажа, его деморализацию в финале. Это происходит и на внутреннем, и на внешнем уровне: изысканный манекенщик переоблачается в закутанную в лохмотья деревенскую бабу.

К этому типу можно отнести стоматолога Шпака (Владимир Этуш) и персонажа Натальи Кустиной из «Ивана Васильевича» – подруги режиссера Якина, которую он предпочел Зине, жене Шурика. Шпак не в состоянии повлиять на ситуацию (ограбление), он может лишь на нее реагировать. И эти реакции очень показательны: он жалуется всем подряд, высказывает претензии, требует к себе внимания. Подруга Якина зависима от воли режиссера (и как актриса, и как женщина), она настолько ошеломлена своей победой, что добровольно выключилась из реальности, ослабила контроль над ситуацией и оккупировала телефонную будку, радостно обзванивая подруг. Невысокая адаптивность и герметичность позиции приводят к краху ее амбициозных планов.

Активность представителей первых четырех типов приводила к отрицательному результату. Следующие четыре типа, наоборот, успешны в своей деятельности.

### **5. Проактивный – ригидный – эффективный**

Эту модель лучше всего иллюстрирует образ Ивана Грозного из «Ивана Васильевича». Целеустремленный, четко ставящий задачи («Крути, крути свою машину!»), жесткий, но при этом обаятельный, пассионарный, буквально излучающий силу и мудрость грозный царь до конца не может приспособиться к реальности, в которой оказался. Он быстро разобрался, как пользоваться холодильником и лифтом, встал на сторону Зины в конфликте с Якиным, ведет себя по-хозяйски, плачет под песню Высоцкого. Но это лишь внешние изменения, внутренне он остался прежним и даже не пытается что-то изменить в паттернах своего поведения: окончательно ссорит Шурика с соседями и отпускает Зину с Якиным. Однако именно эти «царские» паттерны вместе с находчивостью и решительностью помогают Ивану Грозному перехитрить советскую милицию и вернуться в XVI век.

Образ царя – двойной перевертыш. С одной стороны, это пародия на персонажа Николая Черкасова из фильма Сергея Эйзенштейна, где государь, развращенный единоличной властью, предстает демоном на троне. С другой стороны, Иван Васильевич Грозный антонимичен своему двойнику – Ивану Васильевичу Бунше. Парадоксально, что «образцовый советский гражданин» показан с уничтожающим сарказмом, а «монстр XVI века» – с мягким юмором. Эффективность эйзенштейновского царя и гайдаевского управдома обесценена проницательным взглядом авторов, которые видят за ложными успехами чудовищные поражения. В противовес этому гайдаевский предельно условный царь эффективен – пусть и не в Ливонской войне, а в сюжете авантюрной комедии.

### **6. Проактивный – адаптивный – эффективный**

Жорж Милославский из «Ивана Васильевича» – брат-близнец Остапа Бендера из гайдаевских «Двенадцати стульев» (1971). Остроумный, веселый, парадоксально мыслящий, мгновенно принимающий решения, выходящий сухим из воды в любой ситуации, харизматичный персонаж Леонида Куравлева становится локомотивом интриги в «средневековой» части фильма. Бунша своим бездействием окончательно дискредитирует себя в глазах зрителя, по контрасту с ним Милославский выглядит едва ли не самым положительным персонажем в «древнерусской» линии, и на какое-то время забываешь, что на деле он опасный вор-рецидивист.

Милославский – воплощение нового героя в советском искусстве эпохи застоя. Гештальт-терапевт и исследователь психологии кинематографа Татьяна Салахиева-Талал описывает его так: «В 1970-е гг. в кино появляется еще один тип героя, который продолжает свой путь на экранах и в 1980-е, – „деловой человек“, циник и прагматик, зачастую приспособленец. Этот образ уже ближе к нарциссической тенденции, поскольку отражает ее суть: внешний успех важнее отношений и близости»<sup>335</sup>. Гайдай честен со своим персонажем, показывает и положительные, и отрицательные стороны: Милославский боится «наследить» в XVI веке и не дает Бунше разбазарить русские земли, но сам при этом не может удержаться и крадет медальон шведского посла, что может привести к обострению международных отношений. Любопытно, что Милославский оказывается единственным персонажем фильма, который приходит к хеппи-энду без помощи *deus ex machina* – Шурика и его машины времени. В момент, когда скорая увозит Буншу и его жену, Жорж, воспользовавшись суматохой, сбегает.

---

<sup>335</sup> Салахиева-Талал Т. Психология в кино: создание героев и историй. М., 2019. С. 93.

### **7. Реактивный – ригидный – эффективный**

В эту модель вписываются Надежда Горбункова из «Бриллиантовой руки» и Шурик из «Ивана Васильевича». Оба они, на первый взгляд, могут показаться проактивными. По сравнению с деятельной Надей ее муж Семен Семенович выглядит подкаблучником, он будто задавлен ее активностью. Это особенно хорошо видно в первой же сцене с их участием: радиожурналист задает вопросы Горбункову, а отвечает на них его жена. Но на самом деле Горбункова настолько поглощена жизнью мужа, что не может себя представить без него. Ее уход – это не прекращение отношений, а акция по возвращению мужа, призыв к действию. Семен Семенович – безынициативный, «замороженный», слабохарактерный персонаж, и можно предположить, что активность Надежды – реакция на его бездействие: однажды ей пришлось взять всё в свои руки. Отношения Горбунковых – по всей видимости, созависимые. У Семена Семеновича была алкогольная зависимость (очевидно, недавно преодоленная – отсюда его жесткое «я не пью!»), которая возвращается с началом «спецзадания». А Надежде в этой ситуации достается функция созависимости: ее жизнь формируется зависимостью мужа. Однако Горбункова оказывается сильной женщиной, ей удается выйти из порочного круга самой и вывести из него мужа.

Шурик за столь же бурной деятельностью прячет мягкий характер, уступчивость, чудачковатость. Он не столько идет к цели, сколько вынужденно соглашается с каждой новой ситуацией: отпускает Зину, оставляет в квартире Ивана Грозного, покупает транзисторы у спекулянта. Его адаптивность внешняя, он не впускает изменения внутрь себя. Но этой формальной адаптивности оказывается достаточно для того, чтобы его действия привели интригу фильма к нужному итогу – хеппи-энду.

### **8. Реактивный – адаптивный – эффективный**

В эту категорию можно включить Якина и Зину из «Ивана Васильевича» и Горбункова из «Бриллиантовой руки». Якин – близнец Милославского, такой же циничный прагматик с высокой адаптивностью. Когда становится ясно, что от расправы со стороны Ивана Грозного его может спасти Зина, которую он только что бросил, Якин мгновенно меняет к ней отношение и изображает пылкую страсть. От харизматичного вора-рецидивиста самовлюбленного кинорежиссера отличают отрицательное обаяние и «полевое поведение». Этим термином американский психолог Курт Левин обозначил ситуативное и импульсивное поведение, обусловленное внешними стимулами<sup>336</sup>. Якин лишь реагирует на изменения среды – скандал, устроенный Зиной на студии, перепутанные чемоданы, появление Ивана Грозного. Однако высокая адаптивность делает его успешным.

Зина в фильме раздвоена. В цветной, фантастической, части это воплощение нарциссического типа личности, для которого характерна иллюзия, что мир вращается вокруг его персоны. Зина помешана на своей внешности и нарядах, собственных переживаниях и комфорте. Ее отношения с мужчинами строятся на прагматическом интересе (прописка в случае с Шуриком и карьера в случае с Якиным). При этом Зина может мгновенно отреагировать на внешние стимулы, остроумно подыграть партнеру и вывернуть ситуацию в свою пользу. Зина в черно-белой, реалистической части – скромная, хозяйственная, покладистая, любящая Шурика и его чудачества. Это позволяет ей держать ситуацию в своих руках.

---

<sup>336</sup> Левин К. Теория поля в социальных науках. СПб., 2000.

Наиболее интересный представитель этого типа – Семен Семенович Горбунков. Поначалу он кажется типичным гайдаевским неудачником, слабохарактерным хлюпиком, прячущимся за юбку жены. Его первая реакция на изменения – как можно быстрее вернуться к прежнему положению. Горбунков олицетворяет другой психотип эпохи застоя, «длинных семидесятых». Как отмечает Татьяна Салахьева-Талал, «типичный герой-семидесятник – это уставший, разочаровавшийся, сдавшийся, издерганный невротик, который бежит свой бесконечный „осенний марафон“. <...> Это герой оставил любые попытки что-то изменить, разочаровался и опустил руки, в нем не осталось ни жизненной энергии, ни веры в светлое будущее»<sup>337</sup>.

Главный драматургический трюк «Бриллиантовой руки» – несоответствие характера и сюжета, в который этот характер помещен. Инертный Горбунков, мечтающий вернуть status quo, оказывается в центре авантюрной истории, на первый взгляд, ему противопоказанной. Но именно эта история высветит те черты, которые Горбунков прятал от всех, включая самого себя. В середине фильма, в точке, которую в теории кинодраматургии называют мидпойнтом, сломом истории, звучит важный диалог. Милиционер «на всякий пожарный случай» дает Горбункову пистолет, и герой задумчиво произносит: «С войны не держал боевого оружия». Ему тут же сообщают, что это скорее для «психической атаки» и пистолет заряжен холостыми, на что Семен Семенович, еще недавно готовый отдать все, чтобы «выйти» из криминального сюжета, реагирует неожиданно и странно: «Дайте один боевой!»

Это важный комментарий Гайдая по поводу психологии его персонажа и единственный намек на предысторию Горбункова. Можно предположить, что потерянным невротиком тот был не всегда, это реакция на ужасы войны, и у него затянувшееся посттравматическое стрессовое расстройство. В этом смысле героя Никулина можно назвать одним из первых посттравматиков советского послевоенного кино. Авантюрная интрига, частью которой стал Горбунков, пробудила спящую в нем силу, он начал «размораживаться», и в кульминационном эпизоде вступает в схватку с контрабандистами не по принуждению милиции, а для того, чтобы вернуть то, что преступники отняли, – покой, репутацию, семью.

Из всех персонажей Гайдая именно Горбунков представляется наиболее глубоко проработанным с психологической точки зрения, и именно это позволило Никулину не уходить в эксцентрику, как остальным актерам, а оставаться в реалистической системе координат. Адаптивность Горбункова не внешняя, а внутренняя, он дал новой ситуации «прорасти в себя», а авантюрной интриге – раскрыть то, что он старательно прятал в ядре своей личности, – способность к действию.

\* \* \*

Проблема способности к действию и самой возможности действовать – важный ключ к гайдаевским фильмам. Фактически все персонажи или не способны, или по каким-то причинам не могут делать то, что считают нужным, – из-за травмы прошлого (Горбунков) или внешних обстоятельств (Шурик, Иван Грозный). Кто-то действует чужими руками (Плющ, Шеф, Лелик), кто-то физически не способен на поступок (Геша), а кто-то лишь имитирует бурную деятельность (Бунша). Эффективной, то есть приводящей к искомому результату, оказывается деятельность немногих, да и то во многом в силу внешних обстоятельств, приема *deus ex machina*. Показательны два исключения – обаятельный антигерой Жорж Милославский и открывающий внутренние ресурсы посттравматик Горбунков.

Всех ключевых персонажей «Бриллиантовой руки» и «Ивана Васильевича» можно назвать «ограниченно действующими», их активность по разным причинам заблокирована

---

<sup>337</sup> Салахьева-Талал Т. Психология в кино: создание героев и историй. М., 2019. С. 92.

обстоятельствами – внешними, социальными или внутренними, психологическими. Многие из них инфантильно снимают с себя ответственность («не виноватая я»), перекладывая ее на некую экзогенную силу («он сам...»). Гайдай очень точно описывает столь узнаваемую в постсоветском пространстве формулу «это не я», позволяющую постсоветскому человеку регрессировать и превращаться в ребенка, который, с одной стороны, нуждается в контроле со стороны наставника, а с другой, может делать всё, что угодно, – ведь «Не виноватая я! Он сам пришел».

## *Ирина Каспэ*

### Пройти по краю бездны

# Конструирование реальности в фильмах Гайдая

«Все должно быть достоверно. Упал, выругался, травма... Все достоверно. Как говорит наш дорогой шеф, в нашем деле главное – этот самый реализм», – цитируя знаменитую реплику контрабандиста Лелика из «Бриллиантовой руки», биографы Гайдая непременно подчеркивают, что в исходной версии фильма, до вмешательства цензуры реализм был язвительно назван «социалистическим». В одной из биографических книг утверждается также, что сам режиссер, во всяком случае в поздние годы жизни, имел обыкновение говорить о реализме крайне пренебрежительно – «вонючий реализм»<sup>338</sup>.

Показательно, что на рубеже 1980–1990-х годов Гайдай, вопреки статусу «самого народного режиссера», был распознан новым поколением кинокритиков и киноведов как своего рода предпостмодернист, «насмотренный» и изощренный, экспериментирующий со стилистическими регистрами и снимающий кино о кино; Сергей Добротворский не ограничивается очевидными параллелями между Гайдаем и Чаплином, но увлеченно обнаруживает в «Иване Васильевиче» отсылку к «Ивану Грозному» Эйзенштейна, а в «Кавказской пленнице» – к бергмановской «Земляничной поляне»<sup>339</sup>. Все это, разумеется, не препятствует тому, что в 2021 году самый предсказуемый ответ на вопрос «За что любят Гайдая?» выглядит примерно так: «Образы героев Гайдая были взяты из жизни, они стали точным слепком эпохи и социума»<sup>340</sup>.

Можно сказать, что Гайдаем было отвоено право на особые отношения с «этим самым реализмом», а вместе с тем (что менее очевидно) – право на собственное переопределение границ «реального».

Говоря о соцреализме, я придерживаюсь исследовательских подходов, рассматривающих его не как «метод художественного творчества», а как систему норм, ценностей и образцов, призванную регулировать восприятие социальной реальности и, в конечном счете, – *конструировать* ее. Как показал Евгений Добренко, эта система являлась «важнейшей социальной институцией сталинизма» – своего рода машиной по производству «советской реальности»<sup>341</sup>.

Гайдай приходит в кинематограф в середине 1950-х годов, в период скрытого кризиса институции соцреализма. Хотя в политическом смысле она сохраняет доминирующие позиции, ее монополия на правдоподобие подтачивается изнутри. Комедии, снятые в соответствии с канонами позднего «большого стиля», начинают казаться слишком «приглаженными и подкрашенными», «имеющими мало общего с жизнью»<sup>342</sup>. Именно так ретроспективно описывает ситуацию в своих мемуарах Эльдар Рязанов, рассказывая о собственных поисках новых, гуманизированных форм реалистичности. В этих поисках Рязанов пытается «оживить» комедию отчасти при помощи типов показа, заимствованных из документального кино, но в первую очередь за счет психологизации характеров, усложнения рисунка роли, иными словами, за счет особого внимания к «внутреннему миру» персонажа – к его внутренним конфликтам и внут-

<sup>338</sup> Новицкий Е. Леонид Гайдай. М.: Молодая гвардия, 2017. С. 332.

<sup>339</sup> Добротворский С. И задача при нем... // Искусство кино. 1996. № 9.

<sup>340</sup> Машковцев А. и др. За что любят фильмы Леонида Гайдая: секрет комедии режиссера // 360tv.ru. 31 дек. 2021. URL: <https://360tv.ru/news/tekst/komedii-gajdaja/>.

<sup>341</sup> Добренко Е. Политэкономия соцреализма. М.: Новое литературное обозрение, 2007. С. 7.

<sup>342</sup> Рязанов Э. Неподведенные итоги. 4-е изд., доп. М.: Вагриус, 2007. С. 52.

ренним изменениям: «Мне интереснее всего в искусстве – человек, его поведение, извивы его психологии, процессы, показывающие изменение чувств, мышления, настроения»<sup>343</sup>.

Гайдай избирает прямо противоположный путь – он делает, казалось бы, невозможный шаг не к большей, а к меньшей реалистичности, вполне открыто об этом заявляя. Он предпринимает попытку вернуться к тем регистрам комического, которые были востребованы в 1920-е годы, а потом оказались отвергнуты как слишком примитивные или слишком формалистские, в любом случае – бессодержательные, лишенные «идейного» наполнения. При поддержке своего покровителя Ивана Пырьева (а возможно, и по его инициативе) Гайдай включается в своего рода персональный проект создания советской «эксцентрической комедии».

К моменту возникновения замысла фильма «Операция „Ы“ и другие приключения Шурика» (первоначально предполагалось, что он будет называться «Несерьезные истории») концепция эксцентрической комедии обретает необходимую идеологическую опору. Написанная в 1964 году сценарная заявка отсылает к воспоминаниям Горького о Ленине:

М. Горький... писал, что Владимир Ильич «интересно говорил об эксцентризме как особой форме театрального искусства: „Тут есть какое-то сатирическое или скептическое отношение к общепринятому, есть стремление вывернуть его наизнанку, немного исказить, показать алогизм обычного. Замысловато – а интересно!“»<sup>344</sup>.

Эту же легитимирующую отсылку к основателю соцреализма (и, конечно, к Ленину) использует позднее в отзыве на «Операция „Ы“» (1965) киновед Анри Вартанов, выстраивая свою заметку в «Советском экране» как ответ на письма недовольных зрителей, не готовых мириться с нарушением привычных принципов правдоподобия:

«На протяжении всего фильма, – пишет зрительница из Монино Московской области, – у меня было ощущение, что этого на самом деле не может быть». Ей вторит пенсионерка из г. Липецка: «В жизни ничего подобного не бывает». И делает вывод: «Набор диких, неестественных, абсолютно не остроумных фактов, трюков, – больше ничего. Картина может импонировать только малокультурным людям»<sup>345</sup>.

Кажется, именно на эти письма откликается впоследствии сам Гайдай, сопровождая фильм «Не может быть» (1975) по рассказам Зощенко следующими эпиграфами, окончательно все запутывающими:

Вот вы говорите:  
«Не может быть!..  
Не может быть!..»  
И мы говорим:  
«Конечно, не может!!!»  
А все-таки – было...

История, которую мы сейчас расскажем, не какой-нибудь факт, а чистая правда...

<sup>343</sup> Там же. С. 215. О сломе канонов «большого стиля» в оттепельном кино, и, в частности, об изменении конструкции персонажа, которая становится более сложной, внутренне конфликтной, см. также: *Дашкова Т.* Границы частного в советских кинофильмах до и после 1956 года: проблематизация переходного периода // СССР: Территория любви: Сб. статей. М.: Новое издательство, 2008. С. 159.

<sup>344</sup> Цит. по: *Забелина М.* Операция Ы и другие приключения Шурика // Наше кино. 2005. № 5 (13).

<sup>345</sup> *Вартанов А.* Эксцентрика не виновата // Советский экран. 1966. № 3.

Ответ Вартанова гораздо более конвенционален – он обосновывает ценность эксцентрической комедии «точностью проникновения в самую суть высмеиваемых явлений»<sup>346</sup>; зрители должны научиться видеть связь эксцентрики с жизненной правдой – эта связь существует постольку, поскольку «мысль, положенная в основу комедии, верна, и она требует для своего воплощения острых, сатирических красок»<sup>347</sup>. Однако в дальнейшем в рецензиях на комедии Гайдая тема сатирического осмеяния отходит на второй план и чаще появляется в негативной модальности – режиссера упрекают в слишком «добродушном изображении недостатков» и «приглушенности сатирического запала»<sup>348</sup>.

Вообще те немногие фильмы Гайдая, которые имели ярко выраженную сатирическую окраску, потерпели однозначный крах – и ранняя комедия «Жених с того света» (1958), и существенно более поздняя экранизация гоголевского «Ревизора» «Инкогнито из Петербурга» (1977). После жесточайшей цензуры оба фильма перестают удовлетворять самого режиссера и проваливаются в прокате. Похоже, режим искусного балансирования между социальной критикой и эзоповой чувствительностью к цензурным запретам по большому счету оказался Гайдаю недоступен или не близок (знаменитый ядерный взрыв, смонтированный в «Бриллиантовую руку» специально для цензоров, – прекрасная метафора гайдаевского метода обращения с внешними ограничениями; конечно, этот радикальный и, уж точно, вызывающе эксцентричный жест довольно далек от утонченной уклончивости «эзопова языка»).

Итак, сатира как легитимный канал, соединяющий эксцентрику с «реальностью», в значительной части отзывов о фильмах Гайдая не то чтобы не упоминается вовсе, но упоминается как-то формально. Кинокритики-современники в первую очередь замечают и отмечают иные (казалось бы, совершенно легковесные и безыдейные) достоинства этих фильмов – «брызжущее остроумие», «жизнерадостность» и популярность у зрителей<sup>349</sup>. Характерно, например, что в 1974 году, подводя итоги дискуссии о советских комедиях, недавно вышедших в прокат, секретарь правления союза кинематографистов СССР Александр Караганов критикует «Нейлон 100%» Владимира Басова за изображение «несуществующей жизни», однако комедию «Иван Васильевич меняет профессию» (1973) оценивает по совершенно другим критериям – в случае Гайдая более важно, что его фильм «хорошо принят зрителями» и «в нем много подлинно комедийных решений, умных и тонких»<sup>350</sup>. Критерий правдоподобия как будто бы «не прилипает» к Гайдаю.

В то же время метафоры «точности» и «остроты», которые у Вартанова сопровождают образ эксцентрической комедии, получают дальнейшее развитие. Участвующий в той же дискуссии 1974 года Николай Кладо, говоря об «Иване Васильевиче», подчеркивает:

Эксцентрика будет жить еще много лет, потому что возбуждает в человеке своеобразное острое отношение к действительности<sup>351</sup>.

Иными словами, острота эксцентрической комедии, как ее видит Кладо, перформативна – она связана не столько с эффектами правдоподобия, сколько с эффектами интенсификации восприятия. Значимо не столько то, что эксцентрическая комедия остро отражает действительность, сколько то, что она позволяет остро действительность воспринимать.

<sup>346</sup> Там же.

<sup>347</sup> Там же.

<sup>348</sup> Цит. по: Раззаков Ф. Леонид Гайдай. Любимая советская комедия. М.: Родина, 2021. С. 184–185.

<sup>349</sup> Цит. по: Там же. С. 182–183. О феномене «кассового кино» в советской кинематографической индустрии 1950–1970-х годов см.: Roth-Ey K. Moscow Prime Time. How the Soviet Union Built the Media Empire that Lost the Cultural Cold War. Ithaca: Cornell University Press, 2011.

<sup>350</sup> Спор о кинокомедиях // Советский экран. 1974. № 9. С. 6.

<sup>351</sup> Там же.



Возможно, размышление о том, что комедии Гайдая как-то воздействуют на зрительское восприятие реальности, позволяет приблизиться к описанию их особого места в позднесоветской культуре.

Еще один шаг в этом направлении поможет сделать тот теоретический взгляд на «реальность», который примерно тогда же, в 1950–1970-е годы, предлагался феноменологически ориентированными социологами, прежде всего символическими интеракционистами (условно говоря, от Альфреда Шюца до Ирвина Гофмана). Идеи, согласно которым социальная реальность конструируется, то есть создается в процессе intersubjectивного взаимодействия, в процессе сверки и согласования индивидуальных и культурных представлений, тесно связаны с проблематикой контроля. Совместное удержание и поддержание определенного образа реальности и его воспроизводство через обучение (социализацию) превращают мир, как пишет Гофман, «в такое место, которым можно непосредственно управлять и которое поддается пониманию в терминах системы социальных фреймов»<sup>352</sup>. Гофмановские «фреймы» – устойчивые когнитивные рамки, задающие определение тем или иным социальным ситуациям и позволяющие в них ориентироваться, – это и есть своего рода фильтры контроля, через которые мир начинает видеться понятным (по меньшей мере – доступным пониманию) и, следовательно, управляемым.

В то же время в качестве «реальности» опознается не только общепринятая, нормальная, понятная, контролируемая картина мира, но и нечто прямо противоположное – то, что Альфред Шюц называет «ответом». В этом смысле опыт столкновения с реальностью представляет собой встречу с Другим, или даже вторжение Другого – непредсказуемого, не подчиняющегося контролю, способного «ответить», то есть оказать сопротивление. Разумеется, такой опыт переживается особенно интенсивно, он в той или иной степени связан с остротой восприятия, обострением чувств.

Именно в поле напряжения между контролем и непредсказуемостью и разворачивается гайдаевский проект эксцентрической комедии. Излюбленные Гайдаем беззаботные и безобидные игры с титрами и эпиграфами, с кинематографическими и литературными жанрами и формулами, привлекая внимание к рамкам фильмического, выявляют границы общепринятых определений реальности, вскрывают условность того, что привычно воспринимать как «достоверное» и «правдоподобное». В ситуации победившего соцреализма такого рода игра представляет собой работу не только с рамками кино как медиума, но и с рамками восприятия социальной реальности, с социальными фреймами, – она показывает как то, что казалось реальным, то, что составляло реальность, может быть взято в скобки. Гайдай предлагает своим зрителям метапозицию, с которой удастся увидеть и фрейм, и персонажей, пойманных внутри фрейма, не замечающих собственных ограничений. По большому счету подобное зрелище должно быть одновременно смешным и страшным.

Судя по отзывам коллег Гайдая, успевших посмотреть изначальный, неотцензурированный вариант «Жениха с того света», эта комедия (фактически – первый фильм, снятый Гайдаем самостоятельно, без соавторов) могла производить именно такое впечатление: могла казаться не только очень смешной, но и пугающей. История о бюрократе, который по ошибке был сочтен умершим и безрезультатно пытался исправить это недоразумение единственно легитимным с собственной точки зрения путем – раздобыть справку, удостоверяющую, что он жив, – конечно, создавалась и воспринималась (в том числе министром культуры Николаем Михайловым, категорически воспротивившимся выходу фильма в его режиссерской версии) как откровенная сатира на власть канцелярии.

---

<sup>352</sup> Гофман И. Анализ фреймов. Эссе об организации повседневного опыта / Пер. с англ. Под ред. Г. С. Батыгина и Л. А. Козловой. М.: Институт социологии РАН, 2003. С. 94.

Вместе с тем сложно придумать более емкую метафору реализованной потребности в контроле, чем бюрократический взгляд на реальность. Товарищ Петухов, главный герой «Жениха с того света» (Ростислав Плятт), сталкивается с поистине экзистенциальной дилеммой: как продолжать следовать фрейму (иными словами – продолжать видеть мир управляемым, упорядоченным и понятным), если в пределах этого фрейма твое существование отменено и никак не может быть признано. Похоже, именно об этом экзистенциальном ужасе говорит Савва Кулиш, вспоминая первый просмотр гайдаевской комедии:

Тогда картина произвела на меня, да и на всех, кто ее видел, просто убийственное впечатление. Это была очень смешная, очень жесткая и отчаянно смелая картина, совершенно не характерная для тогдашнего кино. На экране ощущался ужас человека, который не может никому доказать, что он жив<sup>353</sup>.

Отчаявшийся в конце концов Петухов («Кто я теперь? Миф, призрак без работы и без зарплаты») в каком-то смысле предвосхищает отчаяние персонажей «интеллигентского» советского кино 1970–1980-х, «ищущих себя» и не могущих найти в тех рамках стабильности и контроля, в которых они заперты (ср. крик главного героя в фильме «Влюблен по собственному желанию» (1982) Сергея Микаэляна: «Я есть! Я не исчез! Слышишь! Я не исчез! Я есть! Есть я!»).

За пределами фреймов – то, что мы не можем контролировать. Пережив творческий кризис после того, как режиссерская версия «Жениха с того света» была насильственно изменена, изуродована по настоянию контролирующих инстанций, Гайдай заключает договор с неподконтрольной, непредсказуемой, нефреймированной стихией жизни – она становится основным двигателем сюжетов и основным топливом комических эффектов в гайдаевских фильмах. В то время как стремление персонажей управлять миром выходит за нормативные рамки упорядочивания-окультурирования и приобретает характер беззаконного насилия (браконьерства) – пес Барбос, актер непредсказуемости, врывается в кадр с динамитом в зубах и взрывает фрейм (короткометражка «Пес Барбос и необычный кросс», 1961).

Впрочем, тут все не так однозначно. Во-первых, преследование Барбосом браконьеров является и неожиданным возмездием взбунтовавшейся против насилия природы, и одновременно закономерным результатом успешной дрессуры – возвращая хозяевам динамит, пес выполняет команду «апорт». Парадоксальным образом, предсказуемое, натренированное, неоднократно повторенное действие оборачивается разрушительным вторжением в тщательно продуманные планы. Похожий парадокс можно обнаружить и в снятой позднее «Бриллиантовой руке» (1968): планы контрабандистов срываются именно потому, что в качестве пароля – «черт побери!» – выбран слишком ожидаемый, слишком предсказуемый ответ на смоделированную ситуацию. Схема «упал-выругался-травма» слишком «достоверна», иначе говоря – слишком фреймирована (и легко подменяется впоследствии другим, уже не столь достоверным, но снимающим дальнейшие вопросы заклинанием: «упал-очнулся-гипс»).

Ну и во-вторых, пес Барбос, конечно, не только агент хаоса, но и агент порядка; это становится особенно очевидно во второй короткометражке с теми же героями – «Самогонщики» (1961). Утащив из самогонного аппарата змеевик, Барбос приводит бегущих на сей раз не от него, а за ним Труса, Балбеса и Бывалого прямоком в отделение милиции, где самогонщиков ждет справедливое и законное возмездие. Аналогичную роль играет Вождь Краснокожих в экранизированной Гайдаем одноименной новелле О. Генри («Деловые люди», 1962) – украденный ради выкупа девятилетний мальчик (в гайдаевском фильме его играет Сергей

---

<sup>353</sup> Кулиш С. Невеселое дело – комедия: Разговор с Е. Цымбалом // Цымбал Е. От великого до смешного: Воспоминания о Леониде Гайдае. Искусство кино. 2003. № 10.

Тихонов) вносит в жизнь мошенников (дуэт Георгия Вицина и Алексея Смирнова) такой хаос, что полностью срывает их преступные замыслы.

Иными словами, определения контроля и хаоса периодически выворачиваются, подменяют друг друга: предсказуемость превращается в непредсказуемость, а неподконтрольная стихия оказывается силой, восстанавливающей власть нормы. Таким образом, короткометражки Гайдая, с которых начинается его широкая популярность, исследуют (и демонстрируют своим зрителям) границы между состоянием контроля и состоянием утраты контроля, между упорядоченной и неупорядоченной реальностью, наконец, между *разными* социальными порядками – фреймами.

Как полагает Ирвин Гофман, именно в таком исследовании и прояснении границ контроля заключается основная социальная функция цирковой эксцентрики. Ее особенно яркое проявление – трюк – представляет собой своего рода аттракцион укрощения хаоса: возможность управлять событиями как бы ставится под сомнение и обретается вновь<sup>354</sup>. Короткометражки о Трусе, Балбесе и Бывалом, снятые в откровенно цирковой стилистике (вплоть до приглашения на роль Балбеса циркового клоуна Юрия Никулина) и при этом отвечающие всем канонам фельетонного жанра (с неременным торжеством нормы над социальной девиацией), задают тот самый «жизнерадостный» модус взгляда, в котором гайдаевские комедии будут восприниматься и дальше.

Следуя такому модусу, мы смотрим на приключения браконьеров и самогонщиков из того безопасного места, где мир управляем и рычаги контроля находятся в надежных руках. Это позволяет нам, смеясь над финальными кадрами «Пса Барбоса», успешно не замечать ужаса приоткрывшейся бездны: Трус и Бывалый, закопченные и оборванные, со следами пережитой катастрофы на лице, под траурную музыку Никиты Богословского тащат носилки с явно помешавшимся Балбесом.

Если вначале гайдаевский эксперимент с границами контроля проводится на бессловесных и карикатурных масках-персонажах, то на следующем этапе развития проекта эксцентрической комедии рождается ее *герой*. Речь, безусловно, совсем не о том человеке с запутанными «извивами психики», который интересовал Эльдара Рязанова. Известны свидетельства, согласно которым Гайдай неоднократно отказывал актерам, предлагавшим на пробах яркие, но слишком сложные, слишком «психологические» или «философские» трактовки роли<sup>355</sup>. Гайдаевский герой – целостный, не знающий внутренних разломов и конфликтов; только такая антропологическая конструкция необходима, чтобы выстоять в сейсмически ненадежном, пронизанном непредсказуемостью пространстве этих комедий.

Евгений Новицкий, биограф Гайдая, описывает первую встречу режиссера с будущими сценаристами «Операции „Ы“», Морисом Слободским и Яковом Костюковским, следующим образом (даже если перед нами биографический миф, он представляется весьма показательным). Слободской и Костюковский предполагают выстраивать сценарий вокруг популярной «троицы» в исполнении Вицина, Никулина и Моргунова, однако Гайдай настаивает:

Мне нужен положительный комедийный герой. Если вы <...> согласны писать про такого героя, мы с вами сработаемся. <...> Вообще это должна быть светлая, жизнерадостная картина<sup>356</sup>.

Конечно, запрос на «положительного героя» (молодого, деятельного, воодушевленного ценностями социального строительства) полностью соответствовал советской публицистической риторике первой половины 1960-х, однако фильмы Гайдая как будто бы позволяют увидеть за этим запросом неочевидные, непроговариваемые смыслы: положительный герой – тот,

---

<sup>354</sup> Гофман И. Анализ фреймов. С. 90.

<sup>355</sup> См.: Новицкий Е. Леонид Гайдай.

<sup>356</sup> Там же, С. 165.

кто способен выдержать и удержать образ управляемого, упорядоченного («светлого») мира, стать его непреклонным сторожем и тем самым защитить зрителей от пугающего соприкосновения с тьмой неподконтрольности.

Вместе с тем достижение этой цели неизменно оказывается сопряжено с безжалостным расшатыванием рутинного порядка. В этом смысле положительный гайдаевский герой амбивалентен, как и пес Барбос, но, еще раз подчеркну, целостен – он бесконфликтно соединяет противоречивые линии поведения, которые ожидалось от молодого энтузиаста времен оттепели: инициативность, то есть готовность смело противостоять рутине, с одной стороны, и верность установленным правилам, с другой<sup>357</sup>.

Впервые мы видим Шурика (Александр Демьяненко) в самом начале вступительных титров к «Операции „Б“»: размытое изображение наводится на резкость, как только он надевает очки, – различимая, понятная и управляемая конструкция реальности возникает прямо на глазах у зрителей по мере того, как фокусируется взгляд «положительного героя». Его невезучесть, неловкость и плохое зрение создают необходимый саспенс и усиливают зрительскую радость в моменты, когда трюк удастся и пошатнувшаяся было картина миропорядка восстанавливается вновь.

Шурик справляется с ролью советского супермена не только потому, что умеет каким-то неочевидным, алогичным и, прямо скажем, хаотичным образом побеждать тунеядцев, жуликов, расхитителей социалистической собственности и прочих мелких нарушителей социального порядка; главные его победы совершаются на другом, можно сказать, онтологическом уровне. Особенно отчетливо об этом сообщает одна из трех частей «Операции „Б“» – новелла «Наваждение».

История о предэкзаменационной лихорадке – яркая иллюстрация и к теории конструирования реальности, и к теории фреймов, показывающая, как задаются определения социальной ситуации и, соответственно, способы в ней ориентироваться, успешно справляться с поставленными задачами и вообще выживать. Устремляясь за тетрадь с крупной надписью «КОНСПЕКТ» на обложке, буквально опираясь на страницы конспекта, двигаясь по ним как по надежной, устойчивой почве, Шурик не замечает ни прекрасной девушки рядом (хозяйки тетради), ни всевозможных преград и опасностей на их совместном пути.

Зрителям остается с напряженной тревогой наблюдать за ограниченностью его зрения и с облегчением обнаруживать, что до тех пор, пока для положительного героя не существует ни отверстых канализационных люков, ни злобного бульдога, они для него не страшны. Углубляясь в конспект, Шурик погружается в реальность, в которой единственной опасностью может быть лишь провал на экзамене. Реальность – это то, на что направлено внимание, – этот знаменитый тезис Уильяма Джеймса, подхваченный и развитый Шюцем, Шурик воплощает более чем буквально. Границы внимания становятся для гайдаевского положительного героя совершенно непроницаемым куполом, надежно защищающим от всего, что лежит за пределами фрейма.

При этом в своей увлеченности Шурик без усилий преодолевает (часто – просто-напросто игнорирует, еще чаще – ломает со слоновьей неловкостью) границы разнообразных социальных контекстов. Оказываясь в «Кавказской пленнице» (1967) этнографом, профессиональным собирателем фреймов, он скорее следует за текстом, чем пытается понять контекст («Будьте добры, помедленнее! Я записываю!»), и, таким образом, остается нечувствительным к нормативным барьерам и смысловым рамкам, составляющим ландшафт изучаемой им куль-

---

<sup>357</sup> Об этом: *Рожанский М.* Дневник советской девушки // *Интер*. 2007. № 4. С. 55–70; *Каспэ И.* «Мы живем в эпоху осмысления жизни»: Журнал «Юность» и конструирование поколения шестидесятников // *Каспэ И.* В союзе с утопией: Смысловые рубежи позднесоветской культуры. М.: Новое литературное обозрение, 2018. С. 212.

туры. Эта нечувствительность (сегодня ее, конечно, назвали бы колониальной) делает его и уязвимым, и неуязвимым – он легко попадает в ловушки и столь же легко из них выбирается.

Более поздний вариант положительного героя эксцентрической комедии – Семен Семенович Горбунков (Юрий Никулин) – наделен той же неуязвимой уязвимостью, тем же талантом сокрушать рутинное спокойствие одним своим появлением, и той же непоколебимой устойчивостью ко всему, что способно разрушить фрейм солнечного счастья простого советского человека (голубое небо, белые облака, мороженое, цветы – Гайдай создает настолько целостную идиллическую модель реальности, что по большому счету разрушить ее можно, действительно, только атомным взрывом). С пьяной увлеченностью исполняя песню про зайцев – «Все напасти нам будут трын-трава» – не замечая угрожающей опасности и тем самым ее отменяя, Семен Семенович непроницаем для коварных планов контрабандистов в той мере, в какой непроницателен. Необходимость быть бдительным и подозревать всех вокруг для него мучительна, и он раз за разом промахивается с идентификацией настоящих преступников. Его «наивность» и «доверчивость» могут быть описаны и как закрытость (ограниченность взгляда, ригидность восприятия, приверженность привычным рамкам контроля), и как открытость (искренний интерес к людям, дружелюбие, сердечная теплота).

Строго говоря, это и есть гайдаевская формула «положительного героя». Какими качествами и навыками нужно обладать, чтобы пройти по краю бездны и не рухнуть в канализационный люк? Необходимо твердо держаться за собственный образ реальности, быть увлеченным и вовлеченным (фокусировать взгляд на предмете своего интереса, ограничивая зону внимания) и – быть открытым окружающим людям (исходить из того, что они безоговорочно разделяют твой светлый фрейм).

В экранизациях, снятых Гайдаем в начале 1970-х – «Двенадцать стульев» (1971) по Ильфу и Петрову, «Иван Васильевич меняет профессию» (1973) по Булгакову, – на первый план выходит принципиально другая модель поддержания контроля. Положительный герой утрачивает свою харизму, его место в эксцентрической комедии занимает персонаж иного типа – столь же энергичный и обаятельный, но *отрицательный*.

Несколько постаревший и заметно погрузневший Шурик, становясь инженером Тимофеевым из значительно переделанной и осовремененной булгаковской пьесы (авторы сценария – Владлен Бахнов и Леонид Гайдай), формально по-прежнему является протагонистом фильма, однако главным производителем и исполнителем трюков на сей раз со всей очевидностью оказывается не он, а Жорж Милославский (Леонид Куравлев). И Милославский, и Остап Бендер (Арчил Гомиашвили) – профессиональные трюкачи, их трюкачество – не проявление спонтанной неловкости (как это было характерно для Шурика или Семена Семеновича), а результат осознанного усилия и отточенного мастерства.

Отрицательный гайдаевский герой, как и положительный, обладает способностью перемещаться между разными фреймами, проходить сквозь стены, но если Шурик Тимофеев пронзает пространство и время силой научной мысли, не знающей границ и не желающей с ними считаться, Жорж Милославский, напротив, к границам чрезвычайно внимателен, его метод трансгрессии существенно более практичен – это метод взломщика, предполагающий умелый подбор ключей. Можно сказать, что и Остап Бендер в гайдаевской трактовке подбирает ключи к каждой социальной ситуации, в которой оказывается. Арчил Гомиашвили выдерживает краткую паузу, позволяющую его герою сориентироваться на месте, распознать фрейм, увидеть те смысловые рамки, которыми ограничены участники ситуации, – и затем искусно использовать эти ограничения в своих мошеннических целях. Собственно, это и есть тот навык контроля, который обеспечивает гайдаевскому отрицательному герою его героическую харизму.

И Жорж, и Остап рядом со своими никчемными и малодушными напарниками (управдом Бунша в исполнении Юрия Яковлева, Киса Воробьянинов в исполнении Сергея Филиппова) выглядят надежными проводниками по социальному пространству, которое теперь оказыва-

ется сложноустроенным, неоднородным, фрагментированным и далеко не всегда понятным. Они, безусловно, «трикстеры» – в том смысле, в каком пишет о персонажах позднесоветской культуры Марк Липовецкий<sup>358</sup>. Ловко переключаясь из одного фрейма в другой, прихватывая с собой трофеи, обменивая чайное ситечко мадам Грицацуевой на купленный Эллочкой-людоедкой стул, а импортную ручку доктора Шпака на «рыцарский орден» шведского посла, гайдаевские отрицательные герои специфическим образом выстраивают связи между социальными контекстами (в том числе – между историческим прошлым и советским настоящим).

Сочетая риск и расчет, сознательное расшатывание социальных порядков и искусство управлять реальностью при помощи технических манипуляций, они воплощают самую суть трюка, как ее понимал Ирвин Гофман, – «поддерживают доминирование и контроль волевого действия над тем, что на первый взгляд кажется почти невероятным»<sup>359</sup>.

На этом период безусловного режиссерского успеха Гайдая заканчивается. Гайдаевские фильмы второй половины 1970-х – первой половины 1980-х годов пользуются существенно меньшей популярностью у зрителей и критиков, и совсем не пользуются популярностью персонажи этих комедий. С точки зрения нашей темы в этих фильмах интересен мотив разваливающейся, ветшающей, приходящей в негодность конструкции социальной реальности. Процесс поддержания порядка и восстановления контроля теперь выглядит как прагматичное, бытовое и при этом титаническое усилие, – так, в «Инкогнито из Петербурга» солдаты держат на своих плечах полуразрушенный мост, по которому должен проехать ревизор.

То же бремя распадающейся конструкции социальной реальности взваливает на свои плечи главный герой комедии «Опасно для жизни!» (1985), иногда признаваемой худшим фильмом Гайдая. Леонид Куравлев на сей раз играет чиновника Молодцова, одержимого идеей социального контроля и ведущего компульсивную и, как правило, бессмысленную борьбу с хаосом. В отличие от Шурика, Молодцов не только не проходит мимо открытого канализационного люка, но молодецки его захлопывает; однако в следующем кадре крышка люка сдвигается и на поверхности появляется разгневанный работник подземных коммуникаций. Основную часть экранного времени Молодцов проводит у оборванного высоковольтного провода – сознавая общественную опасность этой поломки, он не может покинуть свой добровольный пост и лишь в финале комедии узнает, что провод давно обесточен.

Уже для первых зрителей, во всяком случае таких внимательных, как сценарист и актер Андрей Зоркий, было очевидно, что оборванный провод и комедийная ситуация вокруг него – метафора разорванных коммуникативных и институциональных связей («...трудно подчас бывает установить... прямую связь между тем, кто подает сигнал тревоги, кто должен его передать, и кто принять»<sup>360</sup>). Но также можно заметить, что место разрыва социальной ткани не искрит той энергией неподконтрольности, которая создавала высоковольтное напряжение в более ранних комедиях Гайдая. Тема неподконтрольности банализирована, заземлена, обесчочена и предусмотрительно помечена табличкой «Опасно для жизни!». Экзистенциальный накал этой темы полностью «расколдован», приручен и переведен на язык бытовых потребностей. Фонтан из водопроводной трубы, лопнувшей в самом конце фильма («Это конец... фильма», – пугают и тут же успокаивают финальные титры) – вот и все, что осталось от непредсказуемой и неуправляемой стихии.

Комедии, снимавшиеся Гайдаем после начала «перестройки» – «Частный детектив, или Операция „Кооперация“» (1989), «На Дерибасовской хорошая погода, или На Брайтон-Бич опять идут дожди» (1992) – демонстрируют дальнейшее, теперь уже кардинальное разрушение

---

<sup>358</sup> См. прежде всего: *Липовецкий М.* Трикстер и «закрытое» общество // Новое литературное обозрение. 2009. № 100. С. 224–245. См. также его статью «Трикстеры у Гайдая» в настоящем сборнике.

<sup>359</sup> *Гофман И.* Анализ фреймов. С. 90.

<sup>360</sup> *Зоркий А.* Силы небесные и силы земные // Советский экран. 1985. № 21. С. 8.

привычных смысловых порядков и иерархий. «Отсутствие вкуса», в котором критики неоднократно упрекали позднего Гайдая, – значимая и неотъемлемая часть этой поэтики нормативного кризиса. Никакие ориентиры и критерии нормы больше не работают, тут все избыточно: и фельетонное стремление к «злободневности», граничащее с интересом к китчу, и неудержимая интертекстуальная игра, от откровенных жанровых пародий до обильного самоцитирования, и какая-то карнавальная травестийность, побуждающая персонажей переодеваться, перевоплощаться, примерять на себя чужие роли.

Перед нами не просто сатирическое «изображение» эпохи слома социальных норм. Похоже, для Гайдая важно, что ломается сам механизм производства реальности. В фильме «На Дерибасовской хорошая погода» эта тема звучит особенно отчетливо, причем уже в тот момент, когда на экране появляется эмблема Мосфильма — скульптура Веры Мухиной «Рабочий и колхозница», – и начинает поворачиваться со скрипом, как проржавевшая карусель.

Зрителям предъявлен почти постмодернистский коллаж, пестрые ошметки дискурсов, конструировавших реальность времен холодной войны (будь то язык официальной пропаганды или фильмов о Джеймсе Бонде). Теперь все эти языки выведены из строя, лишены смыслового каркаса: вместе с идеей противостояния двух полюсов (социализма и капитализма, СССР и США) из них вынимаются нормативные, ценностные, этические ориентиры (определения нормы и девиации, добра и зла), ресурсы целеполагания и инструменты контроля. В то время как дружеское сближение КГБ и ЦРУ отменяет каноническую интригу шпионского детектива, роль главного злодея (и, соответственно, главного агента хаоса) достается, собственно, артисту.

Глава русско-еврейской мафии по кличке Артист (Андрей Мягков) по большому счету не преследует никаких иных преступных целей, кроме разыгрывания своего бесконечного моноспектакля. Эта самодостаточная и довольно унылая комедия дель арте, составленная из масок политических вождей (самые востребованные маски в репертуаре уличных актеров на излете перестройки) – своеобразный итог многолетней работы идеологической машины. То, что еще недавно выглядело реальным и составляло реальность, обнаруживает свою фиктивную, театральную природу и оказывается совершенно бессмысленным.

О той же утрате смысла (и безнадежности любого конструирования реальности) неожиданно сообщают финальные слова залихватской песни (композитор Александр Зацепин, автор текста Леонид Дербенев), сопровождающей энергичную прогулку протагониста, суперагента Федора Соколова (Дмитрий Харатьян), по Брайтон-Бич:

*Жизнь – она повсюду та же самая:  
Дни свои прокашлял – и гуд бай!*

Этот черный сарказм контрастирует и с бодрой мелодией, и с молодым возрастом героя, но зато вполне согласуется с нашим сегодняшним знанием о том, что «На Дерибасовской хорошая погода» – последний снятый Гайдаем фильм.

\* \* \*

В гайдаевском проекте эксцентрической комедии специфическим образом преломляется история конструционизма – особого взгляда, сфокусированного на инструментах удержания и поддержания контроля. Потребность увидеть сконструированность социального мира основывалась на глубоком знании о том, как легко эта конструкция может быть разрушена, – на памяти о магме, дремлющей под поверхностью любого социального порядка. Возможно, этот взгляд отчасти являлся секулярным ответом на предельный опыт разрушения всяких границ «нормальности», связанный с мировыми войнами XX века и, в частности, с преступлениями нацизма. Немаловажно также, что конструционистский взгляд становился востребованным в

условиях холодной войны – в ситуации коллективного ожидания атомного взрыва, кадром с которым Гайдай отвлек внимание цензоров.

Вряд ли имея представление о теории конструирования социальной реальности, Гайдай в каком-то смысле создавал ее советский вариант, неявно подтачивающий основы соцреалистической системы. Точно чувствуя границы контроля и пугающую, но притягательную силу неподконтрольности, Гайдай противопоставляет соцреалистической «достоверности» перформативность трюка, аттракцион укрощения хаоса, цирковую игру с огнем – и тем самым возвращает зрителям остроту восприятия. Эта острота может переживаться по-разному и даже прямо противоположным образом, в зависимости от того, где именно ищется реальность – на полюсе порядка или на полюсе хаоса (можно предположить, скажем, что восприятие гайдаевских комедий через призму шестидесятнических ценностей социального строительства существенно отличалось от восприятия, преломленного позднесоветскими практиками «стеба» с их культом «абсурдного» и «сюрреалистического»). Но по большому счету зрительский смех тут – результат тщательно построенного баланса между риском утратить контроль и привычкой обрести его вновь.

В проекте эксцентрической комедии, который реализовывался на протяжении нескольких десятилетий, нашлось место и конструкционистскому анализу, и конструктивистской утопии, и радикальной деконструкции. Гайдай выявляет и прослеживает работу механизма производства реальности от второй половины 1950-х, когда социальная конструкция кажется слишком жесткой и ригидной, до начала 1990-х, когда она рассыпается, словно картонный домик. Просматривая эксцентрические комедии в хронологическом порядке, можно увидеть, как меняются эмоциональные регистры гайдаевского аттракциона. Как тревога замещается жизнерадостностью, как оптимистичная надежда на то, что светлый образ мира удастся удержать усилием воли, вовлеченностью и увлеченностью, постепенно сменяется апатией, как веселая любовь к расшатывающей когнитивные рамки бессмыслице оборачивается переживанием безнадежной бессмысленности.

Гайдаевский проект позволяет лучше понять те реакции на распад нормативных порядков (и, соответственно, на обнаружение их условности, «сделанности»), которые преобладали в интеллектуальных средах начала 1990-х годов. С одной стороны – отторжение конструкционистского взгляда, стремление поскорее убрать обломки прежних конструкций и зажечь «нормальной жизнью» вне какого-либо идеологического строительства. С другой – импульс к нещадной и достаточно циничной эксплуатации конструкционистских идей, убежденность в тотальной конструируемости всего и вся, в возможности легко формировать и форматировать общественное мнение, подчиняя его собственным задачам. В обоих случаях стихия неподконтрольности, столь волновавшая Гайдая, будто бы не принимается всерьез. Отдаленные последствия этих реакций и связанных с ними выборов мы видим сегодня, когда все рычаги контроля, как кажется, сорваны, а опасения и кошмары второй половины XX века, расплавленные в новейших аффектах и фантазмах, вырываются на поверхность.

Но фильмы Гайдая напоминают о том, что в принципе это возможно – удерживать, выдерживать и поддерживать рамки социального порядка. Это столь же возможно, сколько и невероятно – пройти по краю бездны и не рухнуть в канализационный люк.



## **Татьяна Дашкова, Борис Степанов** **«Как это делалось в Одессе»** **Поздние комедии Леонида Гайдая** **в контексте перестроечного кино**

*Любимой Одессе и одесситам посвящается*

В сравнении с «Кавказской пленницей» и «Бриллиантовой рукой» поздние комедии Леонида Гайдая рассматриваются как неудачи мастера. «С тех пор как Леониду Иовичу пришлось сменить Юрия Никулина и Юрия Яковлева на Михаила Кокшенова и Михаила Пуговкина, крокодил у него не ловится», – писал о режиссере желчный Денис Горелов в рецензии с хлестким названием «Акела промахнулся. В двадцать пятый раз»<sup>361</sup>. Отдавая должное прежним заслугам режиссера, отблески которых заметны и в этих фильмах, критики писали о выхолащивании жанра эксцентрической комедии и упрекали Гайдая в самоповторах и эксплуатации уже отработанных моделей<sup>362</sup>. Историческая дистанция, которая отделяет сегодняшний день от пламенных перестроечных лет, а наш сегодняшний зрительский взгляд, отягощенный разнообразным киноопытом прошедших десятилетий, от довольно наивного позднесоветского киноопыта, побуждает отстраниться от этих непосредственных оценок и вывести «неудачные фильмы» Гайдая в более широкое пространство социального и культурного опыта.

В этой статье мы попытаемся увидеть в двух последних фильмах режиссера – «Частный детектив, или Операция „Кооперация“» (1989) и «На Дерибасовской хорошая погода, или На Брайтон-Бич опять идут дожди» (1992) – опыт поиска возможностей обновления и развития комедийного жанра, на сломе советской эпохи, когда все прежние рамки, в том числе и рамки комедийного жанра оказались смещены. Нам показалось любопытным, что действие этих фильмов в той или иной степени связано с одним и тем же городом – Одессой. Имея это в виду, мы хотели бы перейти от характеристики места фильмов Гайдая в ландшафте перестроечного кинематографа и, в частности, комедийного жанра – к анализу того, как в этих фильмах отразилась символическая география той эпохи, в которой Одесса занимает очень важное место.

\* \* \*

Эпоха перестройки, как известно, оказалась кризисным периодом для комедийного жанра в советском кино. На авансцену выходят социальные драмы и фильмы о трагическом прошлом, в то время как традиционные комедийные сюжеты утрачивают для массового зрителя былую привлекательность<sup>363</sup>. Изменения сказывались и на развитии самого комедийного жанра. На смену лирическим комедиям конца 1970–1980-х (таким, как «Блондинка за углом», «Не ходите, девки, замуж», «Самая обаятельная и привлекательная», «Где находится нофе-

---

<sup>361</sup> Горелов Д. Акела промахнулся. В двадцать пятый раз // Московский комсомолец. 1993. 14 апреля.

<sup>362</sup> Подборку откликов на фильмы Гайдая см.: Браишнский М. Леонид Гайдай // Новейшая история отечественного кино. 1986–2000: Кинословарь. В VII т. Т. I. СПб.: Сеанс, 2001. С. 233–234. Любопытно, что упреки в рутинизации приемов преследовали Гайдая начиная с его первых знаменитых комедий, о чем свидетельствует вся история появления на экране знаменитой гайдаевской тройцы – Труса, Балбеса и Бывалого. См., напр.: Новицкий Е. Леонид Гайдай. М.: Молодая гвардия, 2017.

<sup>363</sup> Lawton A. Kinoglastnost: Soviet cinema in our time. Cambridge University Press, 1992; Смена веков: отечественное кино середины 1980-х – 1990-х / Ред.-сост. Д. А. Журкова, Н. А. Хренов, В. Д. Эвальд. Отв. ред. Е. В. Сальникова. М.: Канон+; РООИ «Реабилитация», 2022.

лет?») приходят фильмы, в которых сюжет дрейфует в сторону экзистенциальной драмы, а юмор приобретает черты абсурда. Предметом рефлексии для наших ведущих комедиографов становятся реальность бюрократического зазеркалья и экзистенциальные тупики советской повседневности. Эту тенденцию ярко репрезентируют не только фильмы мэтров советской комедии, таких как Эльдар Рязанов («Забытая мелодия для флейты», «Небеса обетованные») и Георгий Данелия («Слезы капали», «Кин-дза-дза», «Паспорт»), но и произведения режиссеров следующего поколения – Карена Шахназарова («Город Зеро», 1989), Юрия Мамина («Фонтан», «Бакенбарды»), Евгения Марковского («Филиал», 1988), Игоря Шадхана («Опасный человек», 1987), С. Овчарова («Оно», 1989) и др.

В этой ситуации Гайдай оказался одним из немногих режиссеров, кто попытался откликнуться на актуальную проблематику и вместе с тем сохранить верность жанру эксцентрической комедии<sup>364</sup>. Снятые им картины гораздо более тесно связаны с актуальной экономической и политической повесткой. Так, уже само название фильма 1989 года – «Частный детектив, или Операция „Кооперация“» – указывает на то, что в центре сюжета – кооперативное движение, развитие которого обозначило закат советской экономики. Сюжет комедии «На Дерибасовской хорошая погода...», оказавшейся одним из последних советских фильмов, стал откликом на закат советской идеологии и КГБ как охраняющей ее структуры, а в более широкой перспективе – на завершение эпохи холодной войны<sup>365</sup>. Вместе с тем в противовес замкнутому миру комедий абсурда, выходом из которого становится смерть («Забытая мелодия для флейты», «Город Зеро») или чудесное спасение («Кин-дза-дза», «Небеса обетованные»), фильмы Гайдая сохраняют позитивный посыл в отношении окружающей действительности.

Романтическая история главных героев «Частного детектива...» – молодого детектива-кооператора и начинающей журналистки, которые берутся лечить язвы беспокойного общества (о чем прямо сообщает звучащая на титрах песня группы «ЭВМ»: «Что-то жить на свете беспокойно стало очень – мафия растет, дефицит растет...»), становится здесь стержнем, организующим открывшееся многообразие социальной жизни. В панорамности изображения негативных сторон советской повседневности фильмы Гайдая не уступают ярким образцам перестроечной чернухи<sup>366</sup>. Как писал по поводу фильма «Частный детектив...» Иван Фролов:

Перечисляя круг негативных явлений, нашедших отражение в новой комедии Гайдая, нельзя не поразиться их впечатляющему количеству. Кажется, здесь есть всё, что всплыло на поверхность в последнее время: угонщики самолетов, проституция, вымогательство, самогонщики, наркоманы, смена вывесок, выдаваемая за сокращение бюрократического аппарата, кооперативные извращения, спекуляция импортной сантехникой... И, как видим, все темы самые горячие, злободневные, ежедневно муссируемые в прессе, по радио и телевидению. Даже поразительно, как обо всем этом можно рассказать в одном фильме?!<sup>367</sup>

<sup>364</sup> Как иронически отмечал Сергей Добротворский, «Леонид Гайдай искренне снимал советское кино. И, начав делать его всерьез, в полном объеме общественных знаков и величин, просчитался. „Спортлото-82“, „Частный детектив“ и „Опасно для жизни“ это настоящие советские комедии. То есть никакие» (*Добротворский С. И задача при нем... // Искусство кино*. 1996. № 9. С. 11).

<sup>365</sup> Как известно, один из ключевых эпизодов фильма был инспирирован произошедшей в последние дни существования СССР, по инициативе тогдашнего главы КГБ Вадима Бакатина, передачей американским спецслужбам чертежей подслушивающих устройств в посольстве США в Москве.

<sup>366</sup> «Отечественное кино переживало небывалое единение, превратившись (за редким презренным исключением) в одну большую газету с портретом Горбачева на первой полосе и разрешенными отныне скабресными анекдотами на последней» (*Маслова Л. Бриллиантовая нога // Искусство кино*. 1997. № 3. С. 8). Это относится скорее к Гайдаю, но не к Рязанову и Данелии, о которых также пишет Маслова.

<sup>367</sup> *Фролов И. В лучах эксцентрики*. М.: Искусство, 1991. С. 179–180.

Однако обилие показанных в фильме негативных явлений не создает мрачного впечатления: недостатки носят частный и преодолимый характер, а герои фильмов демонстрируют способность адаптироваться к новым реалиям и прийти к счастливому финалу. Более того, этот финал разворачивается в декорациях показанного с некоторой иронией «светлого будущего», которое представляет собой торжество кооперативного движения<sup>368</sup>. В этом смысле характерно, что в процессе монтажа был отвергнут сквозной сюжет с символической для советской комедии («Афоня», «Фонтан», «По улицам комод водили») фигурой сантехника, символизировавшей мрачные стороны советского быта. По ходу развития сюжета на экране возникал детина в кепке с чемоданчиком и фразой: «Сантехника вызывали?»<sup>369</sup>. Это происходило и в самом конце фильма, когда все та же фигура выплывала из-за охваченного кооперативным движением земного шара и обращалась в зал с той же сакраментальной фразой. Однако по решению творческой группы фильма в финальную версию линия с сантехником не вошла.

Важным средством иронического дистанцирования становятся разные типы пародийного изображения. Наиболее явным образом эти стратегии уже были опробованы Гайдаем в «Бриллиантовой руке», парадоксальный сюжет которой представляет собой инверсию шпионского фильма<sup>370</sup>. В последних фильмах Гайдая этот прием используется последовательно и масштабно. В «Частном детективе» предметом пародирования становится детективный жанр: открывая свое детективное агентство, главный герой фильма вешает на стену портреты знаменитых сыщиков Шерлока Холмса, комиссара Мегрэ, заводит трубку и играет на скрипке, но на вопрос о своем отношении к герою прогремевшего в середине 1980-х фильма «Спрут», комиссару Каттани, Дмитрий отвечает, что ему ближе штандартенфюрер Штирлиц.

Однако пародируется все же преимущественно советский детектив. В фильме появляется образцовый советский милиционер – майор Кронин, демонстрирующий способность появляться ниоткуда и наделенный абсолютным знанием о привычках и поступках преступников. В поимке мафиози Виктора, скрывающегося под личиной кооператора, Диме и майору Кронину помогает троица ЗнаТоКов из известного многосерийного фильма<sup>371</sup>. Пародийный характер изображения усиливается обилием аллюзий и на другие фильмы и жанры – начиная с фильмов ужасов и заканчивая картиной «Ночи Кабирии»: представляя свою возлюбленную в образе проститутки, возвращающейся на путь истинный, герой Харатьяна видит ее персонажем Джульетты Мазины.

Фильм «На Дерибасовской...» пародирует кино об агентах, прежде всего фильмы о Джеймсе Бонде. Федор Соколов представляет собой советского Джеймса Бонда, которого КГБ отправляет на борьбу с российской мафией, угнездившейся на Брайтон-Бич. Наряду с пародированием шпионских лент в этом фильме актуализируется и еще одна стратегия, получившая развитие в юмористической культуре в перестроечный и постперестроечный период. Пародии на политических лидеров – как прошедших десятилетий, так и современных – стали очень популярными в перестройку, начиная с выступлений артистов разговорного жанра и заканчи-

<sup>368</sup> Как гласит строчка одной из песен фильма: «Но проснулся наш кооператор и на днях построит коммунизм!».

<sup>369</sup> См.: *Фролов И.* В лучах эксцентрики. С. 181–182.

<sup>370</sup> Пародирование массовых жанров активно использовалось киноиндустриями социалистических стран. Так, например, широко известные чехословацкие фильмы «Лимонадный Джо» (1964), «Призрак замка Моррисвилль» (1966), «Адела еще не ужинала» (1977) были важным каналом ознакомления советских и восточноевропейских зрителей с голливудскими киножанрами (вестерн, мистический детектив, фильм ужасов). См. об этом: *Szczepanik P.* Postwar Czechoslovak Comedy: The Autonomisation of Parody, and Lemonade Joe (1964) // *Popular Cinemas in East Central Europe: Film Cultures and Histories.* 2017. P. 102–119.

<sup>371</sup> Речь идет о знаменитом цикле детективных телефильмов «Следствие ведут знатоки», выходявшем на советском, а потом российском, телевидении с 1971 по 2002 г. Сюжеты строились вокруг расследований преступлений (чаще всего, грабежи, хищения, подпольная торговля антиквариатом, реже – убийства), которые вели три специалиста уголовного розыска Знаменский, Томин, Кибрит (ЗнаТоКи). Об этом популярном милицейском сериале и позднесоветской цензуре см.: *Ушакин С.* Следствие ведут: «знатоки», и не только // *Неприкосновенный запас.* 2007. № 3. С. 161–181.

вая сувенирными матрешками и значками<sup>372</sup>. По мнению Е. Новицкого, в советских комедиях Гайдая (в частности, в «Кавказской пленнице», «Иване Васильевиче» и некоторых других) можно обнаружить завуалированные аллюзии на Сталина. В фильме «На Дерибасовской...» имитация политических лидеров делегируется главе русской мафии. Выступая перед своими подчиненными в облике советских вождей, Мафиози по кличке Артист реализует таким образом свои таланты, которые в советском театре оказались не востребованы. В этом отношении фильм Гайдая предвосхитил развитие политической сатиры в постсоветский период, когда появились программы «Куклы», «Мульт личности» и др.<sup>373</sup>

Залогом позитивного пафоса фильмов выступает карнавализация происходящего, которая является характерной составляющей жанра. Герои то и дело переодеваются и маскируются. Уже в первой сцене «Частного детектива...» персонаж Дмитрия Харатьяна выдает себя за угонщика самолета, журналистка пользуется методом погружения, перевоплощаясь то в проститутку, то в девушку-рокера, то в алкоголичку, а главный преступник в фильме выдает себя за честного кооператора. Этот же прием использован и в фильме «На Дерибасовской...», где агент Соколов (Дмитрий Харатьян) ловит преступников «на живца», а главный мафиози всегда появляется перед своими подчиненными в маске, а в повседневной жизни «играет» завсегда-тая бруклинских ресторанов дядю Мишу. Благодаря акцентированной карнавальности, метаморфозы общественной жизни и появление новых фигур и ролей на социальной сцене приобретают игровой и театральный характер, снимая травматичность криминально-чернушной действительности.

Главный акцент делается на способности людей вписаться в новые реалии. Эту способность подтверждают и новоявленные кооператоры, и эмигранты на Брайтон-Бич, о которых агенту Федору Соколову рассказывает за рюмкой дядя Миша. Да и сам советский супер-агент сполна демонстрирует эту способность, пародируя тем самым своего именитого прототипа. Будучи отправлен в Америку без средств к существованию, он выкручивается из ситуации, используя привычные для советского командировочного приемы: выменивает доллары на икру, водку, сувениры и даже военный китель с наградами. Универсальность навыков выживания советского человека подтверждается строчкой из заглавной песни фильма: «Между Брайтон-Бич и Дерибасовской разницы нет вовсе никакой»<sup>374</sup>. Ощущение карнавальности усиливается благодаря эклектичности, визуальной и звуковой насыщенности фильма образностью хлынувшей демократизированной культуры эпохи перестройки, в которой смешивалось привычное и новое, советское и иностранное<sup>375</sup>.

Те приемы, которые Гайдай уже опробовал в своих классических фильмах, прежде всего в «Бриллиантовой руке» и отчасти в «Иване Васильевиче» и «Спортлото-82», здесь эксплуатировались в полную силу<sup>376</sup>. Ярким примером этого использования может служить ироническое

<sup>372</sup> С пародии на М. Горбачева в программе «Взгляд» в 1989 году начался взлет карьеры одного из самых известных российских пародистов М. Грушевского. В фильме «На Дерибасовской...» он также озвучил советского лидера, которого сыграл Л. Куравлев. В 1990 году группа «Несчастный случай» выпускает шутивную пародийную песню «Раиса», посвященную Р. М. Горбачевой. [https://www.youtube.com/watch?v=P8HNQ\\_Hkwns](https://www.youtube.com/watch?v=P8HNQ_Hkwns).

<sup>373</sup> «Куклы» – сатирическое телевизионное кукольное шоу на актуальные темы российской политики, выходившее на канале НТВ с 1994 по 2002 г. «Мульт личности» – пародийное телевизионное шоу с анимированными образами известных людей, выходившее на «Первом канале» с 2009 по 2013 г. Вспомним также блестящие пародии на политических лидеров, с которых в середине 1990-х начинал свою эстрадную карьеру Максим Галкин.

<sup>374</sup> Любопытно, что определенную «ловкость рук» были вынуждены продемонстрировать и сами создатели фильма в ходе организации съемок в Америке. Основная часть съемок в Нью-Йорке велась незаконно, и только сцену в казино «Тадж Махал» снимали с разрешения его владельца, Дональда Трампа (*Новицкий Е.* Леонид Гайдай).

<sup>375</sup> Показательно, что музыкальный ряд фильма «Частный детектив» включает в себя и рок-композицию, и блатную песню о кооперации, и попсовый романтический шлягер.

<sup>376</sup> По мнению Натальи Сиривли, использование уже наработанных приемов создания эксцентрической комедии шло на пользу фильмам Гайдая: «В ненастоящий и неживой мир перестроечного кино вдруг проникает знакомая фольклорная стихия жизнерадостного идиотизма, обнаруживается тот, почти вытесненный из сегодняшнего культурного обихода, но вечно живой

осмысление в фильме работы КГБ. В картине показано, как руководители ведомства принимают в Москве делегацию ЦРУ. Программа визита включает в себя посещение характерного набора значных и туристических мероприятий и мест – начиная от бани с эротическим шоу, обыгрывающим советскую милитаристскую символику, заканчивая молебном, арбатским вернисажем, посещением колхоза. Впоследствии такой же прием карнавализации был положен в основу другого постсоветского комедийного хита – «Ширли-Мырли» (1995) Владимира Меньшова.

Таким образом, поздние фильмы Гайдая оказываются в специфическом отношении к советскому. С одной стороны, в них довольно последовательно намечается разрыв с советским на уровне иронического переосмысления советского политического символизма. В этом отношении они примыкают к «смеховой культуре» эпохи перестройки, которая разворачивалась на самых разных уровнях – от соц-арта<sup>377</sup> до телевизионных пародий и сувениров. С другой стороны, попытка актуализировать формулу эксцентрической комедии предполагает достаточно позитивный взгляд на советское общество – кризисные явления предстают как недоразумения, а герои, не отягощенные тяжелым грузом прошлого, которое осмеяно и отпущено, успешно реализуют себя в новых обстоятельствах.

Не менее важным оказывается связь с советским на уровне образности фильмов. Активное использование пародийной эстетики предполагает связь с советской культурой, наряду с осмеянием символов мы видим и воспроизводство некоторых диспозиций: так, например, рок-музыка, представленная в фильме «Частный детектив» песней группы «Вопящие гитары», по-прежнему маркируется негативно. Вместе с тем, с точки зрения соотносительности с советским, важную роль играет склонность Гайдая активно эксплуатировать свои прежние постановочные находки, что отмечал упомянутый выше Денис Горелов и другие его коллеги по критическому цеху. Наталья Сирипля в этой связи писала о сближении фильмов Гайдая с поисками молодых кинематографистов рубежа 1990-х годов, обратившихся к ироническому переосмыслению советского кино в форме коллажей, римейков<sup>378</sup>. Однако в случае Гайдая речь в этом отношении, конечно, шла не о синефильской эстетизации советских сюжетов и киноштампов, а о консервации эстетики, которая приобщала эти фильмы к традиции «доброго советского кино». Местом, в котором Гайдай вместе с Аркадием Ининым и Юрием Воловичем заваривал свой многосоставный комедийный коктейль, стала юмористическая столица эпохи перестройки – Одесса.

\* \* \*

Одесса представляет собой яркий пример города, в котором смешение этничностей и культурных идентичностей сформировало его неповторимое лицо и особый локальный колорит. Всем известен образ одессита, наделенного чувством юмора и южным темпераментом, находчивостью и предприимчивостью, аполитичностью и жизнелюбием<sup>379</sup>. Источником «одесского колорита» обычно называют сплав этнических групп с ярко выраженной еврейской доми-

---

и вечно необходимый слой низовой народной культуры, который и сегодня оказывается отдушиной, спасением от все той же, только вверх ногами перевернутой идеологии» (Сирипля Н. Пес Барбос и русская мафия // Искусство кино. 1993. № 8. С. 71).

<sup>377</sup> Соц-арт – художественный стиль, придуманный художниками Виталием Комаром и Александром Меламидом, концептуально работающий с советским, его идеологической клишированностью. Соц-арт постулировал ироническую дистанцию по отношению к «образам советского», увиденным как китч – прежде всего к символике, атрибутике и произведениям советского «большого стиля».

<sup>378</sup> Имеются в виду постмодернистские фильмы братьев Алейниковых («Трактористы-2»), Максима Пежемского («Переход товарища Чкалова через Северный полюс», «Пленники удачи»), Олега Ковалова («Сады скорпиона»), представляющие собою обильное цитирование и ироническое остранение сюжетов и художественных приемов «большого советского кино».

<sup>379</sup> Richardson T. Kaleidoscopic Odessa: History and Place in Contemporary Ukraine. Toronto: University of Toronto Press, 2008. P. 5.

нантой, возникший в портовом городе на окраине Российской империи. Одной из ярких манифестаций этого сплава стал специфический одесский язык, который кристаллизовала местная литературная традиция от Власа Дорошевича и Семена Юшкевича до Исаака Бабеля и Михаила Жванецкого<sup>380</sup>. Исследователи «одесского мифа» обращают внимание и на значимость космополитической составляющей в самоидентификации одесситов, как она сложилась к концу XX века. Город, долгое время имевший статус *porto franco*, сформировал свою культурную традицию, культивируя свою особенность не только в качестве одного из крупных центров Российской империи, но и в отношении Украинской республики, к которой он принадлежал как в советский, так и в постсоветский период<sup>381</sup>.

Одним из ключевых моментов в эволюции одесского мифа стала эпоха перестройки, сделавшая Одессу одним из важнейших мест либерализации культуры<sup>382</sup>. В это время город получает титул столицы юмора. В 1987 году в качестве публичного общегородского мероприятия возрождается придуманная одесскими кавээнщиками в начале 1970-х годов Одесская Юморина. С 1991 года она проводится под эгидой Всемирного клуба одесситов. Этот клуб, созданный по инициативе Жванецкого под девизом «Одесситы всех стран, соединяйтесь!», стал ярким выражением космополитической идентичности одесситов и точкой притяжения для сформировавшейся в советские и постсоветские годы одесской диаспоры. Клуб стал одной из важных инстанций возрождения интереса к культурной истории города, которое началось в эпоху перестройки. В этот же период город начинает претендовать на статус одного из центров кинематографической жизни. Ярким событием стало проведение в Одессе в 1987 году фестиваля «Одесская альтернатива», превращенного на следующий год во всесоюзный кинофестиваль «Золотой Дюк» с международным участием<sup>383</sup>. Характерно, что он был призван поддержать развитие жанрового кино. Гран-при фестиваля получила одна из наиболее ярких комедийных лент эпохи – «Фонтан» (1988) Юрия Мамина<sup>384</sup>.

Вклад кинематографа в формирование образа Одессы и одесского мифа пока полноценно не исследован<sup>385</sup>. Поэтому нам придется здесь ограничиться достаточно общими и предварительными рассуждениями, которые позволят эскизно наметить контекст «одесского кино». Первые киносъемки Одессы появились уже через два года после «Прибытия поезда» братьев Люмьер, да и кинопроизводство здесь возникло уже в 1910-е годы. Однако скольконибудь устойчивый кинематографический облик города и его жителей формировался достаточно медленно. Уже в 1920-е годы, прежде всего благодаря «Броненосцу Потемкину» (1925),

<sup>380</sup> Кабанен И. Одесский язык: больше мифа или реальности? // *Slavica Helsingiensia*. Helsinki: University of Helsinki. 2010. P. 287–298.

<sup>381</sup> Richardson T. *Kaleidoscopic Odessa: History and Place in Contemporary Ukraine*. Toronto: University of Toronto Press, 2008; Сквирская В., Кэрлайн Х. Одесса: «скользкий» город и ускользящий космополитизм // *Вестник Евразии*. 2007. № 1. С. 87–117.

<sup>382</sup> Как пишут П. Херлихи и О. Губарь, в эти годы возрождается и идея возвращения городу статуса *porto franco* (*Herlihy P., Gubar O. The Persuasive Power of the Odessa Myth // Odessa Recollected*. Boston: Academic Studies Press, 2018. P. 2–26). В какой-то мере реализацией этой идеи в экономической плоскости стало превращение одесского толчка в огромный вещевой рынок, ставший самым крупным в Европе. См. об этом: Дашикова Т. Вещевые рынки 90-х: опыт антропологического описания // В защиту мейнстрима: Сб. / Под ред. Л. Алябьевой, А. Горбачева, Л. Данилкина. М., 2021. С. 91–104.

<sup>383</sup> Симптоматично, что в этом же году в Одессе состоялся и первый в СССР конкурс красоты.

<sup>384</sup> Тимофеевский А. Рига и Одесса в сезон альтернатив // *Искусство кино*. 1989. № 3. С. 52–61. По мнению Нины Цыркун и Дмитрия Савельева, фестиваль оказался событием кинематографическим в той же степени, в какой и культурным и политическим (*Савельев Д., Цыркун Н.* 11.09.1988. Открывается фестиваль «Золотой Дюк» // *Новейшая история отечественного кино. 1986–2000. Кино и контекст*. Т. IV. СПб.: Сеанс, 2002. С. 111). История с принятием обращения деятелей культуры в защиту перестройки оказалась прототипом для сюжета фильма Александра Павловского «И черт с нами!» (1991) о противостоянии кинематографистов Сталину, воскресшему в городе Черноморске во время кинофестиваля.

<sup>385</sup> См. напр.: Niemczenko L. Прогулки по Одессе: семантика и прагматика (на материале фильмов Киры Муратовой «Короткие встречи» и Сергея Соловьева «Наследница по прямой») // *Odessa w literaturach słowiańskich / Studia, redakcja naukowa Jarosław Ławski i Natalia Maliutina*. Wydawnictwo Prymat, 2016. Vol. 21. P. 435–442.

Одесса стала источником знаковых кинообразов<sup>386</sup>. Ее ландшафты стали частью обобщенного образа города и в другом знаковом фильме эпохи – «Человеке с киноаппаратом» (1929) Дзиги Вертова. Однако в 1930-е годы кинематограф эксплуатирует Одессу преимущественно в фильмах военно-морской и приключенческой тематики, где город если и появляется, то в качестве приложения к такого рода историям.

Начиная с 1940-х годов в советском кино постепенно проявляется образ одессита, наделенного характерными для него жизнелюбием, артистизмом и юмором. Если Аркадий Дзюбин в «Двух бойцах» (1943) Леонида Лукова представляет романтическую версию такого образа, то Попандопуло в «Свадьбе в Малиновке» (1967) и Буба Касторский в «Неуловимых мстителях» (1967) и «Новых приключениях неуловимых» (1968), сыгранные выдающимися комедийными актерами Михаилом Водяным и Борисом Сичкиным, придают этому образу очаровательную вульгарность. В 1968 году Михаил Швейцер снимает фильм «Золотой теленок», впервые выведя на экран не только культового одесского персонажа – Остапа Бендера, но и саму Одессу под именем Черноморска.

Тематически продвижение одесского мифа в позднесоветском кинематографе было, по-видимому, связано прежде всего с историко-революционными фильмами, важной темой для которых становилось осмысление связи революции и массовой культуры. Наряду с уже упомянутой трилогией о неуловимых мстителях здесь прежде всего должны быть названы такие картины? как «Тихая Одесса» Валерия Исакова, «Интервенция» Геннадия Полоки, «Опасные гастроли» Георгия Юнгвальд-Хилькевича и «Раба любви» Никиты Михалкова<sup>387</sup>. Свою лепту в это движение вносили фильмы по произведениям одесской литературы, такие как дважды экранизированный «Зеленый фургон» или многосерийная эпопея «Волны Черного моря» по произведениям Валентина Катаева, снятая Артуром Войтецким, Олегом Гойдой и Вячеславом Криштофовичем.

Другая важная линия была связана с одесским кино о Второй мировой войне – начиная от снятых по сценариям Григория Поженяна «Жажды» и «Поезда в далекий август» и заканчивая «Обороной Одессы». В 1950-е годы создаются музыкальные произведения, ставшие визитной карточкой Одессы, – оперетта «Белая акация», где прозвучала «Песня об Одессе», ставшая впоследствии гимном города, а также песни «У черного моря» и «Черное море мое»<sup>388</sup>. Кино откликнулось на это музыкальными комедиями «Белая акация», где обаятельного одесского проходимца сыграл Михаил Водяной, а также «Матрос с „Кометы“», «Черноморочка», «Только ты».

Важным импульсом для разработки городской тематики и формирования образа города стало возрождение Одесской киностудии в середине 1950-х. Правда, во многих фильмах 1950–1960-х годов, таких, например, как «Повесть о первой любви», «Исправленному верить», «Первый троллейбус», мы скорее всего найдем не слишком много узнаваемых мест, а главное – намеков на специфическую атмосферу Одессы. Однако были и такие исключения, как детский фильм «Иностранка», в котором сюжетным стержнем становится прогулка по пронизанному джазовыми ритмами городу. Впрочем, постепенно одесский колорит стал своеобразно

---

<sup>386</sup> Наиболее ярким примером может быть то, что именно в связи с этим фильмом свое название получила Потемкинская лестница. См. об этом: *Островский Г. Л.* Одесса, море, кино: Страницы истории далекой и близкой. Одесса: Маяк, 1989. С. 4–7. Об истории Одесского кино см. также: *Щепотьев С. И.* Павильоны над морем: Одесская киностудия: от П. Чардынина до К. Муратовой. СПб.: Изд-во Политехнического ун-та, 2014.

<sup>387</sup> «Интервенция» и «Опасные гастроли» – всего лишь два из многих эпизодов кинобиографии В. Высоцкого, которая была в значительной мере связана с Одесской киностудией. В нескольких фильмах он снимался и участвовал как автор песен, а в 1980-е должен был приступить к экранизации «Зеленого фургона». См. об этом главу в упомянутой выше книге «Одесса, море, кино».

<sup>388</sup> Роль «одесских песен» очень важна – достаточно вспомнить «Семь сорок», «Как на Дерибасовской, угол Ришельевской», «Ах, Одесса, жемчужина у моря» или «Гоп-стоп». Невозможно переоценить их значение для воспроизводства «одесского мифа», особенно когда речь идет о таких выдающихся артистах, как Леонид Утесов.

преломляться в творчестве некоторых одесских режиссеров, наиболее ярким из которых условно стала Кира Муратова. Специфический мир, в который она погружает зрителя, многочисленными нитями связан с одесской повседневностью<sup>389</sup>.

К середине 1980-х годов постепенно формируется корпус лирического одесского кино, к которому можно отнести такие фильмы, как «Любимая женщина механика Гаврилова», «Всего один поворот», «Наследница по прямой», где мелодраматические сюжеты неспешно развиваются в декорациях старого города. Кульминации эта линия достигает в фильме Александра Польшинникова «Приморский бульвар», в котором Одесса предстает как город, в котором «все самое-самое», а улочки старого центра подчеркнута гостеприимны к веяниям современной моды.

Эпоха перестройки становится временем расцвета одесского киномифа, который формируется в двух направлениях. Такие фильмы, как «Светлая личность» и «Дежа вю», обращаясь к сюжетам 1920-х годов, развивали одесскую мифологию в комедийном ключе, изображая абсурд советской жизни в духе текстов Зошенко и Ильфа и Петрова. Среди этих фильмов особое место занимают поздние картины Геннадия Полоки «А был ли Каротин?» и «Возвращение броненосца»<sup>390</sup>, в которых режиссер попытался сохранить верность романтическому образу послереволюционной эпохи. В связи с нашей темой наиболее интересен фильм «Дежа вю», снятый классиком польской комедии Юлиушем Махульским<sup>391</sup>. История о приключениях американского гангстера, который приезжает в Одессу, чтобы ликвидировать организатора «великого самогонного пути», во многом зеркальна по отношению к сюжету последнего фильма Л. Гайдая<sup>392</sup>.

Другая линия фильмов, представленная экранизациями произведений возвращенных классиков, разрабатывала преимущественно еврейскую составляющую одесского мифа, смакуя особый колорит одесской жизни и одесского языка. Так, в 1989–1990 годах сразу три киностудии – Одесская киностудия, киностудия им. Горького и Мосфильм – выпускают экранизации «Одесских рассказов» Исаака Бабеля<sup>393</sup>. «Искусство жить в Одессе» (1989, Георгий Юнгвальд-Хилькевич), «Биндюжник и король» (1989, Владимир Алеников), «Закат» (1990, Александр Зельдович) сняты в разных жанрах – бытовой комедии, киномюзикла и авангардной криминальной драмы<sup>394</sup>.

Одновременно с этим появляется целый ряд фильмов о современной Одессе. Наряду с «Астеническим синдромом» (1989) Киры Муратовой, который стал одним из знаковых фильмов эпохи перестройки, Одесса становится местом действия для самых разных жанровых произведений – от антиутопий («И черт с нами!») – до боевиков об угоне самолетов («Воздушные пираты»), мистических фильмов («Внимание, ведьмы!», «Паутина»), круизных комедий («Тараканьи бега») и даже трэшевой фантастики («Время Икс»)<sup>395</sup>.

<sup>389</sup> Так, например, считается, что импульсом создания сценария ее фильма «Короткие встречи» стали типичные и по сей день для Одессы перебои с водоснабжением. Тема толчка и перепродажи заграничных вещей эксплуатировались в нескольких фильмах – начиная с опереточной «Белой акации» и заканчивая детективом «Посылка для Светланы».

<sup>390</sup> Этот фильм, посвященный столетию кинематографа, можно считать наиболее яркой попыткой вписать кино в конструкцию одесского киномифа.

<sup>391</sup> Кстати, один из поворотов сюжета «Дежа вю» также связан со съемками «Броненосца „Потемкина“».

<sup>392</sup> У Гайдая уже русский супершпион едет в Америку обезвреживать одесскую мафию.

<sup>393</sup> Как известно, первая экранизация этого произведения по сценарию самого Бабеля – картина «Беня Крик» – была выпущена еще в 1926 году. Причем первоначально предполагалось, что ее будет снимать Эйзенштейн параллельно с фильмом о 1905 годе, который впоследствии стал «Броненосцем „Потемкиным“». См. об этом: Карьера Бени Крика // Портал Чапаев <https://chapaev.media/films/145>.

<sup>394</sup> К этому корпусу фильмов относятся также экранизации произведений Александра Куприна: «Гамбринус» (1990), «Господня рыба» (1991).

<sup>395</sup> См.: *Кинка С.* 30 лет распаду Советского Союза: путеводитель по Одессе в зеркале кино // Українська служба інформації. 1 січня 2022. <https://usionline.com/30-let-raspadu-sovetskogo-sojuza-putevoditel-po-odesse-v-zerkale-kino/>. Об одесских круизных комедиях рассказывает киновед Евгений Женин в 11 выпуске цикла «Одесский экран», посвященных одес-



Леонид Гайдай также переносит действие своих последних картин в столицу юмора. Город и его культурный ореол представлен режиссером в свойственной ему манере, однако поразному обыгрывается в комедийных конструкциях сюжетов, отражая и изменение отношения к советскому. В фильме «Частный детектив, или Операция „Кооперация“» Одесса обозначается одним из привычных – еще со времен Ильфа и Петрова – одесских псевдонимов (Приморск). При этом зрителю то и дело демонстрируют узнаваемые одесские локации – Морской вокзал, Тещин мост, улочки старого города<sup>396</sup>. Образ Одессы здесь ближе всего к описанным выше лирическим комедиям начала 1980-х годов, что, несомненно, облегчает публицистический пафос фильма: расслабленная атмосфера южного города сглаживает остроту язв общества вроде проституции, пьянства и рэкета.

Одесса предстает здесь как место расцвета кооперативного движения, которое представлено в образах карнавальная стихии. Средоточием ее выступает своеобразная кооперативная ярмарка, которую создатели фильма «разместили» в самом центре города, в Воронцовском переулке, недалеко от памятника морякам-потемкинцам<sup>397</sup>. В отличие от московского вернисажа в Измайлове, показанного в фильме «Забывтая мелодия для флейты», ярмарка в фильме Гайдая гораздо более демократична и отнюдь не ограничивается практиками продажи произведений неофициального искусства.

В «Частном детективе» показаны самые разные проявления предпринимательской активности – продажа одежды, приготовление шашлыков, гадание на картах при помощи компьютера, свадебные принадлежности, изготовление игрушек и марионеток – вплоть до кооперативного туалета, в котором отправление естественных надобностей можно совместить с посещением бара и видеосалона. Показывая кооператив «Искусство – народу!», Гайдай не преминул вставить визуальную автоцитату: на прилавках выставлены те же самые кошки и русалки, которые в «Операции „Ы“» продает знаменитая тройца Бывалого, Балбеса и Труса. Музыкальным сопровождением показа ярмарки становится песня о кооперативном движении в исполнении Александра Кальянова. Характерная для этой песни шансонная стилистика и далее активно эксплуатируется в музыкальной ткани фильма. Таким образом, именно Одесса становится у Гайдая местом, где в результате снятия идеологических ограничений торжествует новая стихийная потребительская культура. При этом одесский колорит или специфическая языковая стихия города в картине никак не акцентируются.

В фильме «На Дерибасовской хорошая погода...» одесская тематика разворачивается уже в существенно ином горизонте. Здесь Аркадий Инин и Леонид Гайдай актуализируют одесский миф в его массовизированном и космополитическом изводе. Как отмечал в свое время одесский, а ныне гентский филолог Алексей Юдин, миф Одессы функционирует

в масс-культуре России и Украины в обеих своих версиях: юмористической – в виде ТВ-джентльменов, МАСКИ-шоу, смешных журналов – и ностальгически-приблатненной (всевозможные отечественные и импортные произведения в жанре «русский шансон»), он реэкспортируется с Брайтон-Бич и из Израиля и чувствует себя пока вполне уверенно<sup>398</sup>.

Сама Одесса в фильме практически не появляется (за исключением сцены, где главный герой Федор Соколов обезвреживает маньяка на одесском пляже), однако с одесской топонимикой (рестораны «Ланжерон» и «Одесса», казино «Золотой Дюк», магазин «Черное море») мы сталкиваемся в Америке, куда русский агент отправляется для борьбы с русской мафией.

скому кино. [https://www.youtube.com/watch?v=8razGPL\\_kKY&list=PLpPQ5jYnl-ZkW2yK7oFGZtmX9zVp9sf4\\_&index=26](https://www.youtube.com/watch?v=8razGPL_kKY&list=PLpPQ5jYnl-ZkW2yK7oFGZtmX9zVp9sf4_&index=26).

<sup>396</sup> В частности, сцена знакомства главного героя с героиней снималась около дома 6 по ул. Некрасова.

<sup>397</sup> Сейчас на этом месте стоит памятник Екатерине II. Первоначальный вариант памятника (1894) был демонтирован после революции, заменен в 1965 году на «Потемкинцев» – и заново воссоздан в 2007 году.

<sup>398</sup> Юдин А. Украинская Одесса // Неприкосновенный запас. 1999. № 3 (5). С. 54–58.

Брайтон-Бич показан в фильме в совершенно ярмарочном духе. С атмосферой царящего здесь праздника Соколов сталкивается, придя в ресторан, где веселятся эмигранты, которые благодаря оборотистости и смекалке обеспечили себе благополучную жизнь.

Квинтэссенцией карнавальности становится, конечно, парад исторических личностей в исполнении главаря русской мафии по кличке Артист, который оказался неудачливым одесским актером, но смог таким образом реализовать свой талант лицедея. Персонажи фильма демонстрируют всемирно-историческое проникновение одесситов: наряду с известным всему Брайтону «дядей Мишей», который оказывается еще одной ипостасью Артиста, это мафиози Кац, бывший доцент Одесского университета, и «Рабинович из русской мафии», который ради разговора с Одессой способен прервать сеанс связи президентов СССР и США, и Моня, который выступает связным КГБ и передает русскому агенту шифровки.

Стоит ли говорить, что все эти персонажи говорят с характерной интонацией, время от времени вставляя одесские штампы и остроты вроде «Штоб я так жил» или «Если ты родился в Одессе, то это навсегда». В Одесском кораблестроительном институте учился и арабский шейх, которого выбирает своей жертвой русская мафия, и даже Саддам Хусейн, настоящее имя которого, как выясняется, Адик Гусман. Таким образом, экранизируя одесский миф в его космополитически-юмористическом изводе, Гайдай в своем фильме утверждает способность советского человека успешно обживать глобальную капиталистическую реальность и предвосхищает дальнейшее тиражирование одесского юмора на постсоветском пространстве.

\* \* \*

Как свидетельствуют биографы Леонида Гайдая, у него были непростые отношения с комедией. Будучи мастером этого жанра, он неоднократно стремился вырваться из привычных схем, чем, по-видимому, и объясняются его попытки заняться экранизацией классики, которые оказались в большинстве не столь удачными, как его комедийные шедевры. Дмитрий Харатьян вспоминал, что в процессе работы над «На Дерибасовской хорошая погода...» Гайдай сказал ему о своем желании снять экранизацию «Идиота» Достоевского. Однако самые последние фильмы режиссера свидетельствуют о его приверженности к уже опробованной модели. Попытка реализовать ее в новом, уже перестроечном, контексте не принесла каких-то открытий, но стала своего рода «капсулой времени». Она законсервировала опыт оптимистического расставания с советской культурой, космополитическое видение которой переживает в фильме Гайдая наибольший взлет. Схожее видение мы находим в другом комедийном блокбастере середины 1990-х – картине Владимира Меньшова «Ширли-Мырли».

В момент выхода последнего фильма Гайдая российская комедийная продукция – будь то «Патриотическая комедия», «Особенности национальной охоты» или «Окно в Париж» – все больше станет тяготеть к ироническому примирению с российской действительностью под девизом, озвученным пятнадцатью годами позже одним из героев фильма «День Радио»: «Потому, что это жизнь, а ее хрен поймешь – особенно в море...». «Частный детектив...» и «На Дерибасовской...» не только своеобразно документируют взлет «одесского кино», но и указывают причины его кризиса. Несмотря на усилия по поддержанию традиции и иногда удачные попытки ее актуализации, тривиализация «одесского юмора» и превращение «одесского мифа» в объект ностальгии все чаще вызывают у самих одесситов чувство неудовлетворенности и стремление найти новые источники одесской идентичности. Вторжение в Украину с его катастрофическими последствиями, в том числе и для восприятия русской культуры, несомненно, только усилит мотивации этого поиска.

## *Сесиль Вессье*

### **Режиссер, которого для французов не существует**

Советские кинокомедии иногда слишком легкомысленны, чтобы показывать их французским интеллектуалам-марксистам. Именно поэтому для французов такого режиссера, как Леонид Гайдай, образно говоря, не существует. В 1960–1970-е годы, когда он был на пике творческих сил, когда в СССР над его комедиями смеялись миллионы зрителей, советское киноначальство не только не сочло нужным распространять эти фильмы во Франции, но даже, за единственным исключением, не представляло их на французских фестивалях. Вероятно, и в самой Франции фильмы такого рода не пользовались особым спросом, хотя бы потому, что советская комедия как жанр была там практически неизвестна и не вписывалась в определенные стереотипы. Советский Союз воспринимался прежде всего как зримое воплощение идей революции, иногда – как продолжение традиций русской культуры, а значит, и его кино, по общему мнению, должно было быть «серьезным».

Были ли советский юмор понятен иностранцам? На этот вопрос у меня нет ответа. Но тот факт, что фильмы Гайдая теперь доступны во Франции, что их продвижением занимаются российские официальные структуры, указывает, среди прочего, на то, что эти работы способны находить отклик у местной публики даже через несколько десятилетий после выхода на экран. Однако в советское время они почти не обсуждались французской прессой, не исследовались славистами и кинокритиками и до сих пор еще почти полностью отсутствуют в книгах и на сайтах, посвященных советскому кинематографу, несмотря на некоторые перемены, наблюдаемые в последние годы. В итоге французы не знали, что советские люди тоже умеют смеяться. Тем более, им было неизвестно, над чем смеялись советские люди. Французам оставался почти неизвестным советский масскульт, знакомство с которым помогло бы избавиться от многих клише. И это лишь одна из причин, по какой между Востоком и Западом выросла такая стена непонимания.

#### **Единственный фильм Гайдая, показанный во Франции в 1971 году**

Даже беглого взгляда достаточно, чтобы увидеть всю глубину проблемы. В архиве газеты «Монд» – которая, конечно, не была специализированным киноведческим изданием, но старалась не пропустить ни одного культурного события – за период с 1955 года по настоящее время фамилия Гайдай встречается всего три раза: в коротком объявлении о готовящемся кинофестивале (1971); в отчете об этом фестивале после его завершения; в статье, автор которой напоминает, что американский режиссер Мел Брукс поставил «Двенадцать стульев» за год до Гайдая<sup>399</sup>. Это все.

Фестиваль, о котором идет речь, – «Неделя советского кино», проведенная в Нанси и Париже советскими организациями 27 октября – 2 ноября 1971 года. В СССР Леонид Гайдай уже тогда считался «непревзойденным королем комедии», и некоторые его фильмы, включая «Бриллиантовую руку» (1968), пользовались оглушительным успехом<sup>400</sup>. Показан был, однако, его следующий по времени выхода фильм, «Двенадцать стульев» (1971); наряду с ним – еще шесть новых полнометражных лент: «Бег» Александра Алова и Владимира Наумова, «Белорусский вокзал» Андрея Смирнова, «Белая птица с черной отметиной» Юрия Ильенко, третья

---

<sup>399</sup> Siclier J. Le mystère des douze chaises // Le Monde. 1975. 6 octobre.

<sup>400</sup> Prokhorova E. The man who made them laugh: Leonid Gaidai, the king of Soviet comedy // A companion to Russian cinema / Ed. by B. Beumers. Chichester (West Sussex): Wiley Blackwell, 2016. P. 533.

серия «Освобождения» Юрия Озерова, «Начало» Глеба Панфилова и «Дядя Ваня» Андрея Кончаловского (о котором «Монд» не преминул заметить, что он режиссер фильма «Первый учитель»<sup>401</sup>). Кончаловскому, чей отец возглавлял Союз советских писателей, на тот момент было всего тридцать четыре года, но он уже успел снять четыре полнометражные картины и приобрести известность за границей: даже его дебютная короткометражка «Мальчик и голубь» была показана на Венецианском фестивале в 1962 году<sup>402</sup>. Так создавались мировые имена. Режиссерский талант плюс помощь государства, раскручивавшего избранных.

10 ноября 1971 года в короткой статье, озаглавленной «Очень официальная советская неделя», «Монд» сообщал, что «никогда еще франко-советский кинопоказ не был поставлен на такую широкую ногу, никогда не получал такого резонанса» и что «многочисленные зрители, большей частью молодежь, не пропускали ни один сеанс». Правда, известный критик Луи Маркорель находил прискорбным, что из всех фильмов нашелся лишь один «нерусский» (снятая в Украине и об Украине «Белая птица с черной отметиной»). «Освобождение» и «Бег» он оценивал как опыты толкования истории в политическом ключе, «что низводит их до уровня агиток, транслирующих нужные правительству идеологические установки», «Дядю Ваню» называл «блестящей импровизацией на заданную тему», где Чехов нужен лишь для обеспечения фильму «культурного алиби», а на «Белорусском вокзале» останавливался лишь вскользь. Единственной «по-настоящему убедительной» работой из числа показанных на фестивале был, по его мнению, фильм Глеба Панфилова. Что касается «Двенадцати стульев», то, как писал французский критик, он «нарочито резко высмеивает советские порядки эпохи нэпа; замечательно передана атмосфера, на роль бывшего дворянина Кисы Воробьянинова выбран прекрасный актер – Сергей Филиппов»<sup>403</sup>.

Однако оба ведущих французских кинематографических издания тех лет фильм проигнорировали. Правда, одно из них, «Positif», в марте 1972 года упомянуло о «Неделе советского кино»; критик Жак Демёр писал, что открыл для себя «два больших таланта»: Глеба Панфилова и Андрея Михалкова-Кончаловского. Фильмы Юрия Ильенко и Андрея Смирнова, по его словам, «неровные, но яркие и многообещающие». «Были, правда, еще три картины, – добавляет он, – так сказать, тяжелая артиллерия, но их, право, не стоило везти на фестиваль»<sup>404</sup>. В числе последних, как видим, и «Двенадцать стульев». Имя режиссера Демёру, по-видимому, не знакомо («как говорят, мастер сатирического кино»), и он обвиняет его в механическом перенесении литературного оригинала на экран и потчевании зрителя протухшими объедками, оставшимися со времен ФЭКС» (эта аббревиатура вошла в обиход французской критики). Фильм, считает критик, чересчур затянут («нескончаемые два часа пятьдесят минут»<sup>405</sup>) и похож на «неудобоваримый слоеный пирог с привкусом пассаизма»:

Несколько забавных трюков, несколько немых сцен, не столько смешных, сколько умиротворяющих, колоритная игра Сергея Филиппова, который исполняет роль предводителя дворянства Воробьянинова, оригинальность музыки не искупают изнуряющей многословности диалогов, отягощенных закадровым комментарием, обилия заезженных штампов, словно в дешевом водевиле, неудачного смешения комических стилей, а также комического

<sup>401</sup> Une semaine du cinéma soviétique à Nancy et à Paris // Le Monde. 1971. 26 octobre.

<sup>402</sup> Vaissie C. Le clan Mikhalkov. Culture et pouvoirs en Russie (1917–2017). Rennes: Presses universitaire de Rennes, 2019.

<sup>403</sup> Marcorelles L. Une semaine soviétique très officielle // Le Monde. 1971. 10 novembre.

<sup>404</sup> Demeure J. Mikhaïl Romm est mort cette semaine-là // Positif. № 136. 1972, mars. P. 16.

<sup>405</sup> В версии, выложенной на Ютубе, он продолжается 2 часа 32 минуты. См.: <https://www.youtube.com/watch?v=P8t2dbJ7YXY>.

и драматического жанров, избыточности, которую создают оформление некоторых декораций в примитивистском стиле и использование анимации<sup>406</sup>.

Что касается второго журнала, «Cahiers du cinéma», он, кажется, вообще обошел молчанием и фильм Гайдая, и сам фестиваль, и это молчание тем более удивительно, что тогдашние его редакторы были буквально помешаны на советском кинематографе: в январе-феврале 1971 года выходит спецвыпуск, посвященный Эйзенштейну; из номера в номер печатаются статьи о том же Эйзенштейне, Довженко, Дзиге Вертове, Козинцеве, Трауберге и других родоначальниках советского кино<sup>407</sup>. Подобная же тенденция прослеживается и в «Positif»'е, пусть и в меньшем масштабе. Так, заметка Жака Демёра о «Неделе советского кино» появилась в подборке «На этой неделе умер Михаил Ромм»<sup>408</sup>, где сообщения о проходящем фестивале чередовались с материалами о жизни и творчестве Ромма, а предыдущий раздел был посвящен Александру Медведкину.

Оба издания («Cahiers du cinéma» даже в большей степени, чем «Positif») сфокусированы на прошлом советского кино и всех сопутствующих ему явлениях: экспериментах с формой, заряженности идеологией, поисках киноязыка. После мая 1968 года многие французские киноманы объявляют себя революционерами, спорят об эстетических понятиях и о марксизме и мнят себя большими интеллектуалами. Они совершенно невосприимчивы к гайдаевскому юмору, тем более что, за редким исключением, плохо представляют себе советскую действительность.

### Гайдай в Франции: ни статей, ни монографий

Итак, искать в тогдашних французских кинематографических журналах отзывы о фильмах Гайдая было бы бесполезно. Непохоже также, что им особенно интересовались слависты, хотя экранизация произведений, хорошо известных во французских университетах (Булгаков, Ильф и Петров, Зощенко, Гоголь), по идее, должна была привлечь их внимание, равно как и манера изображения Гайдаем советского общества. Что до книг, посвященных советскому кино, они тоже рассказывали главным образом о первопроходцах. Так, в 1966 году близкое коммунистам издательство «Les éditeurs réunis» выпустило том, названный редакторами, Жаном Шницером, Людой Шницер и Марселем Мартеном, «Советское кино глазами тех, кто его создал». В том-то и дело, что «создал» (в прошедшем времени): режиссеры, чьи автобиографические сочинения включены в книгу – Юткевич, Эйзенштейн, Александров, Кулешов, Вертов, Козинцев, Пудовкин, Довженко, Ромм, – или уже умерли, или лучшие свои вещи сняли в далеком прошлом. Однако с первых же строк речь велась о произведенном ими «революционном перевороте», об изменениях, привнесенных ими в искусство, которое, «окончательно освободившись от оков прошлого... создает грядущее»<sup>409</sup>.

Риторика здесь чисто идеологическая. С 1962 по 1979 год Люда и Жан Шницеры опубликовали во Франции по меньшей мере шесть книг о советском кинематографе и тех, кто стоял у его истоков. Исследователи Октября и его адепты в одном лице, Шницеры направляли и формировали представление о советском кино во Франции. У них были предшественники, например Леон Муссиак (1890–1964), чья книга 1928 года «Советское кино» выходит вторым изданием в 1976-м<sup>410</sup>, а в 1963 году этот убежденный коммунист публикует книгу об Эйзенштейне. Швейцарская серия «L'âge d'homme», славящаяся великолепными изданиями русской

---

<sup>406</sup> Demeure J. Op. cit. P. 10–11.

<sup>407</sup> См. номера «Cahiers du cinéma» за 1971 и 1972 год.

<sup>408</sup> Demeure J. Op. cit. P. 8–17.

<sup>409</sup> Schnitzer L., Schnitzer J., Martin M. Le Cinéma soviétique par ceux qui l'ont fait. Paris: Les Éditeurs réunis, 1966.

<sup>410</sup> Moussinac L. Cinéma soviétique. Paris: Éditions d'aujourd'hui, 1976 (collection «Les introuvables»); première édition en 1928.

литературы, в 1976 году печатает французский перевод книги американского историка Джея Лейды «Kino. История русского и советского кинематографа». Но выход в свет оригинала приходится на конец 1950-х, и фильмография в нем доведена лишь до 1958 года.

В 1981 году парижский Центр Помпиду выпускает коллективный труд «Русское и советское кино», иллюстрированный том чуть ли не энциклопедического охвата, до сих пор еще не потерявший своего значения. Проект был «затяян в связи с ретроспективными показами русских и советских фильмов в 1979–1980 и 1981 гг.» и осуществлен благодаря «любезной поддержке» Госкино, Госфильмофонда, Союза кинематографистов, общества «СССР – Франция» и др.<sup>411</sup> Том объединяет статьи, связанные друг с другом перекрестными ссылками, и информацию о фильмах, но, судя по именному указателю, Гайдая нет ни в одном, ни в другом разделе; он присутствует лишь в сводной таблице, отражающей «культурно-политические события» периода 1890–1980 годов. Зато тут его имя (правда, набранное микроскопическим шрифтом) упомянуто четыре раза и фигурирует в следующих списках: в числе родившихся в 1923 году и в качестве режиссера кинокартин «Двенадцать стульев», «Иван Васильевич меняет профессию» и «Не может быть!». Но ни один из указанных фильмов не удостоился отдельного обзора, а остальные киноленты Гайдая даже не отмечены. То, что их посмотрели миллионы людей, по-видимому, не кажется составителям заслуживающим внимания обстоятельством.

Между тем при обществе «СССР – Франция» (воплощение официоза!), расположившемся в Париже по адресу рю Буасьер, 61, в здании, занимаемом советским посольством, действует «Комиссия по вопросам кино», которая с 1980 по 1988 годы выпускает брошюру на французском под названием «Аспекты советского кино». Седьмой номер этой брошюры за 1985 год посвящен «проблемам молодежи». В предисловии читателю напоминают, что «деятельность комиссии призвана помочь народам наших стран лучше узнать друг друга»<sup>412</sup> и что материалы пишутся французами, в том числе и несколькими русскоязычными. Однако «фильмография советских картин о молодежи» – растянутый на пятнадцать страниц список кинокартин, расположенных в хронологическом порядке, от «Барышни и хулигана» (1918) Маяковского до фильма Динары Асановой «Милый, дорогой, любимый, единственный...» (1984) – не включает ни единой картины Гайдая, чье имя, кажется, ни разу не попало на страницы брошюры.

Равнодушие специалистов по советскому кино к создателю «Двенадцати стульев» объяснялось, по меньшей мере, двумя причинами: с одной стороны, отсутствием в его фильмах идеологической составляющей, с другой – обращением к широкой аудитории и горячим откликом с ее стороны. Если внутри СССР с этими свойствами еще можно было мириться, то в качестве витрины, декорированной для зарубежного зрителя, они были неприемлемы. Кроме того, вплоть до перестройки иностранцам было непросто попасть в Советский Союз, так что французские киномены и кинокритики знали в основном только те советские фильмы, которые шли на Западе. Только те, что были уже отобраны к показу за рубежом. Таким образом, выбор уже был сделан за критиков.

Но даже после распада Союза во французской литературе о советском кино имя Гайдая почти не встречается. Так, в 1993 году Марсель Мартен, в прошлом соавтор Шницеров и сотрудник «Комиссии по вопросам кино», выпустил справочный том под названием «Советское кино от Хрущева до Горбачева»<sup>413</sup>. Гайдай упоминается там лишь единожды в связи с фильмом «Двенадцать стульев», рассмотренным в контексте экранизаций литературных произведений и охарактеризованным как «весьма живая и острая карикатура на советскую жизнь

<sup>411</sup> Le Cinéma russe et soviétique / Ed. par J.-L. Passek. Paris: L'Equerre, Centre Georges Pompidou, 1981.

<sup>412</sup> Aspects du Cinéma Soviétique. 1985. № 7. P. 3.

<sup>413</sup> Martin M. Le Cinéma soviétique de Khrouchtchev à Gorbatchev. Lausanne: L'Âge d'homme, 1993.

образца 1927 года»<sup>414</sup>. В 2002 году по случаю новой ретроспективы российских фильмов Центр Помпиду выпускает коллективный опус «Зимы и оттепели. Другая история советского кино», от которого можно было бы ожидать восполнения пробелов, зияющих в издании 1981 года. Но эта ретроспектива и ее каталог охватывают лишь 1926–1968 годы, и Гайдая в указателе опять-таки нет.

Ни один из его фильмов не упомянут и в другом справочнике, увидевшем свет в издательстве CNRS в 2010 году, «Кинолента и ножницы. Цензура в советском кино от оттепели до перестройки»<sup>415</sup>. Как же так? Ведь Мартина Годе, автор книги, приезжала в Россию работать в местных архивах и не могла не знать, что Леонид Гайдай, как и все советские режиссеры, вынужден был подчиняться требованиям официальных инстанций и шагу не мог ступить без их ведома<sup>416</sup>. Но его фильмы относятся к масскульту, от которого столь далеки и Герман, и Климов, и Муратова, и все другие, кто интересуется исследовательницу. Распределение по ранжиру имен и жанров весьма характерно и для современной России, чем, по-видимому, объясняется тот факт, что в книге «Кинематограф 70-х», вышедшей в 2004 году под редакцией Валерия Головского<sup>417</sup>, Гайдай упомянут всего один раз, да и то лишь в связи с рекордным числом зрителей, посмотревших «Ивана Васильевича»<sup>418</sup>.

Но и в России, и во Франции ситуация постепенно меняется: в сборнике «После оттепели. Кинематограф 1970-х», который увидел свет в 2009 году, Юлия Михеева использует некоторые фильмы Гайдая в качестве материала для исследования «Несерьезное кино. Советская интеллигенция в комедиях 70-х»<sup>419</sup>. Она доказывает, что эти фильмы, помимо их чисто художественного значения, являются ценными источниками по истории советского общества брежневской эпохи. Не потому ли, в том числе, советская власть не поощряла их распространение за рубежом?

### Выбор фильмов для культурного обмена

Как вспоминает историк Мари-Пьер Рей, СССР с 1955–1956 года проводит политику «культурного сближения», задавшись целью «продвигать на Западе образ предельно миролюбивой и прогрессивной страны, открытой сотрудничеству в области культуры и науки»<sup>420</sup>. Но вследствие разного рода помех и препятствий, таких как Будапештское восстание 1956 года, подавленное советскими войсками, эта политика не сразу обрела четкие очертания. В июне 1963 года ответственные товарищи жаловались в ЦК, что советские фильмы на Западе плохо покупают, и объем заработанной валюты, таким образом, снижается<sup>421</sup>. Культура была «любимым оружием советской дипломатии» лишь с 1964 по 1975 год<sup>422</sup>, так как после подписания Хельсинкских соглашений отношения Советского Союза с Западом стали стремительно портиться. И хотя именно на эти десять лет, то есть время наибольшего расцвета культурной

---

<sup>414</sup> Ibid. P. 82.

<sup>415</sup> Godet M. La Pellicule et les ciseaux. La Censure dans le cinéma soviétique du Dégel à la perestroïka. Paris: CNRS Éditions, 2010.

<sup>416</sup> Prokhorova E. Op. cit. P. 534–535.

<sup>417</sup> Головской В. С. Между оттепелью и перестройкой: кинематограф 70-х. М.: Материк, 2004. С. 286.

<sup>418</sup> Ibid. P. 94.

<sup>419</sup> После Оттепели: Кинематограф 1970-х: Сборник / Отв. ред. А. Шемякин, Ю. Михеева. М.: НИИ киноискусства, 2009.

<sup>420</sup> Rey M.-P. Art et culture dans les relations franco-soviétiques // La Tentation du rapprochement. France et URSS à l'heure de la détente (1964–1974). Paris: Publications de la Sorbonne, 1992. <https://books.openedition.org/psorbonne/49586>.

<sup>421</sup> ЦХСД. Ф. 5. Оп. 55. Д. 51. Л. 39–49; Кинематограф оттепели: Документы и свидетельства. М.: Материк, 1998. С. 379–386.

<sup>422</sup> Rey M.-P. Op. cit.

дипломатии, приходится и наибольший подъем в творчестве Гайдая, он почти совсем не привлекался для ее осуществления.

Поскольку СССР считал Францию одним из главных партнеров, а французы, со своей стороны, желали «дать новое направление» своей культурной политике<sup>423</sup>, 8 июля 1967 года в Москве было подписано советско-французское соглашение о расширении двусторонних контактов в области кино, касалось ли это проката или совместного производства. Однако соглашение не оправдало надежд: с 1968 по 1974 год Франция выдала прокатные лицензии лишь 68 советским картинам, хотя стороны обязывались приложить все усилия, чтобы каждый год поставлять друг другу не менее десяти фильмов. И если французы в 1972 году закупили двадцать советских фильмов, в 1973-м – одиннадцать, а в 1974-м – только четыре, то Советский Союз в указанные годы приобрел еще меньше французских картин<sup>424</sup>. Чиновники соответствующих ведомств с Госкино во главе контролировали отбор большей части фильмов, идущих «на экспорт», то есть на продажу или на фестивали, из которых Канн был единственным или одним из немногих мест, где с начала 1970-х организаторы сами имели право отбирать ленты для показа. У советских чиновников были свои критерии отбора – не только идеология, но и такие тривиальные вещи, как связи, блат. Мотивируя свои решения тем, что фильмы Гайдая слишком «массовые» и недостаточно интеллектуальные, они не занимались их прокатом за границей<sup>425</sup>.

Свои критерии были и у Франции, но интересы сторон иногда пересекались. Если верить Мари-Пьер Рей, отбор фильмов, производившийся Национальным центром кинематографии (CNC), обнаруживает «поиск компромисса между необходимостью откликнуться на предложения советских инстанций и ожиданиями французской публики». Неудивительно, что среди отобранных фильмов присутствовали «практически все значительные советские ленты того времени», в первую очередь те, что удостоились награды на Каннском фестивале, то есть 27 полнометражных картин (которые часто приобретались через несколько лет после премьеры), но также фильмы для детей и «фильмы, считавшиеся второразрядными или пропагандистскими» («Семья Ульяновых», «В. И. Ленин. Страницы жизни», «Рассказы о Ленине»)<sup>426</sup>. Но хотя Франция и покупала отобранные советским начальством фильмы, они были крайне непопулярны у зрителя, и процент их посещаемости в 1960 – 1970-е составлял меньше 0,2% в год, поскольку они воспринимались – и не без оснований – как слишком высоколбые или слишком политизированные. И напротив, французские фильмы, нередко рассчитанные на самую широкую публику, пользовались в СССР успехом<sup>427</sup>.

Равновесие очевидным образом было нарушено. Советский Союз покупал популярное французское кино, но не занимался продвижением своих собственных «народных» комедий, вследствие чего Франции доставались одни лишь артхаусные картины, отпугивающие зрителей. В итоге не образовалось по-настоящему единой кинематографической культуры: фильмы Эйзенштейна и Пудовкина, Ренуара и Чаплина были ценны знатоками по обе стороны железного занавеса, тогда как простая публика могла хохотать в обеих странах только над французскими комедиями, а советские образчики этого жанра были доступны лишь гражданам СССР. Таким образом, фильмы Гайдая, несмотря на влияние на него Чарли Чаплина, американского монтажного и русского авангардного кино, были признаны недостойными представлять Советский Союз во Франции.

---

<sup>423</sup> Ibid.

<sup>424</sup> Ibid.

<sup>425</sup> Prokhorova E. Op. cit. P. 519–520.

<sup>426</sup> Rey M.-P. Op. cit.

<sup>427</sup> Ibid.



## Доступны, но малоизвестны

Сегодня во Франции найти фильмы Гайдая легко: снабженные субтитрами, они есть в интернете, на DVD, включены в программы некоторых фестивалей. И хотя на kinoglaz.fr, то есть крупнейшем франкоязычном сайте, специализирующемся на русском и советском кино, весьма полно представлена фильмография режиссера<sup>428</sup>, описания его картин чаще всего ограничиваются списком актеров и ролей и краткой аннотацией с таким же кратким библиографическим списком. Это лишнее подтверждение, что ни один французский ученый не утруждал себя анализом работ Гайдая. А что касается русских и английских источников, число которых с каждым днем все растет, то они обычно не привлекаются.

Второй по значению сайт, посвященный российскому кино, – Perestroikino<sup>429</sup> – был создан в 2020 году молодым преподавателем истории и географии Жюльеном Морваном, который пусть и не говорит по-русски и не является специалистом по России, но принадлежит к поколению, менее подверженному влиянию былых стереотипов, в первую очередь идеологических. Этот молодой учитель написал две заметки – о «Бриллиантовой руке»<sup>430</sup> и «Иван Васильевич меняет профессию»<sup>431</sup>, – и это, по-видимому, две первые серьезные работы о Леониде Гайдае во Франции. В первой автор называет «Бриллиантовую руку» «классикой золотого века советской комедии», «фильмом светлым, трогательным, опровергающим представления о советских людях как о безликих существах с вечно хмурым видом»<sup>432</sup>, разрушая тем самым один из самых стойких французских стереотипов. В этой «легкой сатире на советское общество» критик выделяет «иронию режиссера-сценариста» и не остается равнодушным к красоте «блистательной Светланы Светличной, сочинской фам фаталь с томным взглядом <... >, которая едва не обнажает грудь на экране»<sup>433</sup>. Жюльен Морван задается вопросом о причинах «подобного безразличия французов к советской комедии», и его соображения совсем не похожи на то, что писали критики в предшествующие десятилетия.

То и дело слышишь, будто различия между советским и западным обществом были так сильны, что мы – индивидуалисты и самодовольные невежды! – не сумели бы оценить скрытого смысла шуток, рожденных в закрытой и далекой стране (ныне уже не существующей). Этот аргумент не выдерживает критики. Когда сегодня, в XXI веке, знакомишься с этим фильмом, советское кино открывается перед тобой с новой, неожиданной стороны, ни капли не напоминая творения видных тогдашних режиссеров с мировым именем. В конце шестидесятых вершинами советского кино были скорее фильмы Леонида Гайдая, нежели «Андрей Рублев» Тарковского (1966) или «Комиссар» Аскольдова (1967), – хотя это, конечно, две великие картины<sup>434</sup>.

Хотя с последним утверждением можно, конечно, и поспорить, своей статьей Жюльен Морван реабилитирует целый пласт советского кино, дотоле остававшийся в тени. В другой статье, посвященной фильму «Иван Васильевич меняет профессию», он признает, что «перенос действия в прошлое – лишь предлог для критики настоящего», и объясняет, что «даже в

---

<sup>428</sup> [https://www.kinoglaz.fr/index.php?page=fiche\\_personne&num=61](https://www.kinoglaz.fr/index.php?page=fiche_personne&num=61).

<sup>429</sup> [https://www.kinoglaz.fr/perestroikino\\_2021.php?lang=fr](https://www.kinoglaz.fr/perestroikino_2021.php?lang=fr).

<sup>430</sup> <https://perestroikino.fr/2020/04/24/le-bras-de-diamant-1968-leonid-gaidai/>.

<sup>431</sup> <https://perestroikino.fr/2020/06/04/ivan-vassilievitch-change-de-profession-1973/>.

<sup>432</sup> <https://perestroikino.fr/2020/04/24/le-bras-de-diamant-1968-leonid-gaidai>.

<sup>433</sup> Ibid.

<sup>434</sup> Ibid.

очень красивой упаковке – песни, уморительные трюки, шутовские погони – критика господствующего политического класса, проглядывающая через эти декорации, не прошла бы цензуру». Впрочем, в определенном смысле фильм не избежал «устаревания»:

Если первые полчаса зрителю не дают скучать бешеный ритм действия и фантасмагория с машиной времени, оставшаяся часть снята очень неровно; сценарий продуман меньше, чем обычно, хотя стоит отметить несколько удачных операторских ходов. Нечего и говорить, что спецэффекты здесь восхитительно старомодны, как, впрочем, во всех фильмах той эпохи (включая Европу и Америку)<sup>435</sup>.

Однако фильму 50 лет, и он, похоже, чем-то покорила нашего современника. Что же дает нам основание думать, будто гайдаевские картины, невзирая на очевидную разницу в восприятии у жителей двух стран, так и не сумели рассмешить французов в 1960–1970-х годах? Ведь даже сюжеты французских комедий в основном перекликались с советскими. Например, Жюльен Морван справедливо отмечает, что «Бриллиантовая рука» во многих отношениях очень похожа на фильм Жерара Ури «Разиня» (1964) с Бурвилем и Луи де Фюнесом, получивший приз за лучший сценарий на Московском международном фестивале 1965 года.

Смотрели ли этот фильм Гайдай и его соавторы по «Бриллиантовой руке» – сатирики Яков Костюковский и Морис Слободской? Не исключено: история искусства вообще и кинематографа в частности пронизана прямыми и косвенными влияниями, озарениями, посетившими сразу нескольких человек. Как бы то ни было, в центре обоих фильмов простофиля, везущий случайно обретенные контрабандные бриллианты (во французском варианте – в автомобиле, в советском – в гипсе), которые хотят вернуть гонящиеся за ним по пятам бандиты, пока за окном мелькают великолепные, залитые солнечным светом пейзажи. Похожи и некоторые комедийные приемы, в первую очередь визуальные. Они построены на своеобразии внешнего вида и мимики главного героя, по контрасту с которым «злодеи» все на одно лицо, и на обилии всевозможных драк и погонь, совсем, впрочем, не пугающих зрителя. Анализ различий между этими двумя картинками, вероятно, помог бы лучше понять социально-политический и культурный контекст каждой из них.

Сходным образом перекликаются сюжеты гайдаевского «Ивана Васильевича» и «Пришельцев» Жана-Мари Пуаре, лидера французского проката 1993 года<sup>436</sup>: персонажи обоих фильмов попадают из средневековья (XII век во французском варианте, XVI – в советском) в XX век, на чем и строится комический эффект, подчеркивающий контраст между двумя эпохами. Не говорю уже о том, что сцены с многолюдными плясками из «Ивана Васильевича» (толпа бояр в красных кафтанах) рождают в уме ассоциации с некоторыми эпизодами из картин Жерара Ури с, казалось бы, совершенно иным фоном – например, с танцами раввинов из «Приключений раввина Якова»<sup>437</sup>, фильма, снятого все в том же 1973 году и тоже напичканного переодеваниями и погонями.

Помимо зрительных и звуковых приемов, понятных в любой стране, западную аудиторию могли бы заинтересовать и тронуть другие элементы фильмов Гайдая. Ведь в них показан советский быт образца 1960–1970-х годов: обстановка в квартирах, взаимоотношения супругов, семейная жизнь, равно как и более подозрительные с точки зрения властей вещи. Гайдай обнажил проблему алкоголизма, открыто заговорил о сексуальности и в то же время – об остатках религиозного чувства. Также он изобразил советское общество более «буржуазным», чем того требовало начальство: с дорогими ресторанами и дефилирующими по сцене полуголыми манекенщицами. Он высмеивал тех, кто обязан по должности следить за жизнью и моральным

---

<sup>435</sup> <https://perestroikino.fr/2020/06/04/ivan-vassilievitch-change-de-profession-1973/>.

<sup>436</sup> Ibid.

<sup>437</sup> <https://www.youtube.com/watch?v=NAUBjOJBSQM>.

обликом соседей, обнаруживал, облакая это в комичную форму, существование черного рынка и разного рода жуликов и взяточников, кочующих из эпохи в эпоху.

Кроме того, поэтические и сюрреалистические элементы, которыми пронизаны его фильмы, – в «Бриллиантовой руке», например, оживает жареная утка, в «Двенадцати стульях» скелет отбивает такт, в «Иване Васильевиче» герой шевелит ушами, а лошадь поет, – могли бы не только покорить западного зрителя, но и дать ему почувствовать дистанцию, отделяющую провозглашаемые в СССР лозунги, включая и принципы соцреализма, от действительной жизни, которая была гораздо сложнее лозунгов и изрядно удивила Запад, когда с началом перестройки открылась ему.

### **Культуры национальные и транснациональные**

Фильмы Гайдая не поставлялись Франции и не были там оценены. Задумаемся над определением культуры, над ее границами и ролью – вопросами, вновь сделавшимися сегодня крайне актуальными. В сущности, культура есть явление национальное (и даже ограниченное еще более узкими рамками) и в то же время – транснациональное. Конечно, отчасти она отсылает к местной культурной и социально-политической специфике (например, для советского человека зарубежный круиз значит гораздо больше, чем для француза), но она же преодолевает границы, объединяя людей из разных стран, о чем свидетельствует вся мировая история культуры.

Любое произведение искусства несет на себе печать времени и места, изобилует нюансами, которые не сможет до конца понять и оценить ни иностранец, воспитанный в другой культурной среде, ни человек иного поколения. Так, фраза, брошенная одним из персонажей «Ивана Васильевича» своей возлюбленной – «Жди меня, и я вернусь», – будет по-разному воспринята в СССР, где все узнают в ней строчку из стихотворения Симонова, и во Франции, где эти слова не вызовут в памяти ничего определенного. То же касается и постановки гоголевского «Ревизора» в «Двенадцати стульях», озадачившей критика журнала «Positif», который признавался, что так и не понял, что это – «робкая фронда» или «попытка пнуть лежащего»<sup>438</sup>. Непереводимы каламбуры; советские реалии были и остаются непонятны французам, как, впрочем, и современной российской молодежи. Но неужели все это так принципиально, что может помешать оценить эти фильмы? И не могут ли они сами стать средством к тому, чтобы лучше разобраться в этих деталях, нюансах, реалиях и усвоить их? Но как бы там ни было, если гайдаевские комедии до сих пор заставляют смеяться российского зрителя, значит, они тоньше, сложнее, талантливее, чем считали французские критики в 1960-е и 1970-е.

Тем не менее, поскольку ни советские организации, занимавшиеся прокатом, ни французы, покупавшие и рецензировавшие эти фильмы, не признавали за советской массовой культурой вообще и за картинами Гайдая в частности ни ценности, ни значения, французская публика была убеждена, что русские не умеют смеяться. Видимо, французам надлежало удостовериться, что и в русском, и в советском обществе, равно как и в культуре, юмора как такового не существует. Этот стереотип настолько укоренился, что, когда в Париже в 2015 году был учрежден ежегодный кинофестиваль, провозгласивший целью помочь французам лучше узнать русских и косвенным образом способствовать популяризации современной России, в первый раз он прошел под названием «Когда русские смеются». Образно говоря, предполагалось показать Россию с неизвестной стороны. Фестиваль 2015 года открылся классической комедией Гайдая «Кавказская пленница»<sup>439</sup>. Он имел продолжение, проходя под патронажем официальных представительств России во Франции (российское посольство, «Российский

---

<sup>438</sup> Demeure J. Op. cit. P. 10–11.

<sup>439</sup> См. программу фестиваля: <https://quandlesrussesorient.quandlesrusses.com/grille-projections.html>.

духовно-культурный православный центр», недавно построенный в Париже) и крупных российских компаний («Российские железные дороги», Газпром, Росатом и др.), причем его оргкомитет включает по крайней мере шесть бывших членов «Комиссии по вопросам кино» при обществе «СССР – Франция».

В конце 2021 года «Российский духовно-культурный православный центр» объявил, что «по случаю старого нового года, который русские отмечают 13 января», учредители описанного нами фестиваля устроят в кинотеатре на Елисейских полях «особый вечер с музыкой, пирожками, водкой <...> и показом одной из лучших российских комедий „Иван Васильевич меняет профессию“ режиссера Леонида Гайдая». Какое фантастическое смешение жанров! Как будто Гайдаю суждено было стать символом России во Франции, наравне с водкой и пирожками, новоизобретенными тысячелетними праздниками и свежестроенными церквями. Как бы там ни было, Гайдай – одно из самых привлекательных, человечных лиц страны эпохи брежневского застоя и остается им сейчас, когда между Францией и Россией вновь по понятным причинам растет стена отчуждения.

*Перевод с французского Павла Капитанова*

## **Ян Левченко, Евгений Марголит**

### **Имидж Гайдая: гомо советикус или редкая порода?**

Разговор с Евгением Яковлевичем Марголитом о феномене режиссера Гайдая был запланирован задолго до «дедлайна» настоящего сборника. Это не помешало убить все сроки. Сначала все пошло насмарку из-за начала полномасштабной агрессии России в Украине, потом дисциплинированные авторы прислали тексты, но редактор-составитель оказался вынужден устраивать жизнь своей семьи в условиях, не очень похожих на предыдущие двадцать лет жизни. Но лучше хоть как-то сделать, чем не сделать вообще. Мы надеялись, что удастся выстроить отношения с архивами, откуда будут взяты всяческие искрометные истории, в первую очередь о сдаче фильмов и пробивании их сквозь не очень умственные, но просто тупые и непроязные плотины Госкино. Но свои отношения с архивами пустили в дело только те авторы сборника, которые либо попали в них до отъезда, либо остались в России. Кто не успел, тот с ними дела не имел.

Исследовательского прироста, в отличие от предыдущих материалов настоящего сборника, нижеследующая публикация не дает. Зато здесь есть идеи Евгения Яковлевича и попытка передачи его интонации, что очень важно как с точки зрения тех, кто эту интонацию знает и любит, так и для тех, кто по каким-либо причинам не имеет возможности пообщаться очно. Гайдай входит в число не секретных, но не всегда явных эстетических предпочтений ведущего специалиста по советскому кино – одного из наиболее тонких его знатоков и обладателя безошибочной интуиции, которая воспитывается лишь безбрежной насмотренностью. Общаясь с Марголитом, я часто ловлю себя на обещании когда-нибудь написать его концептуальный портрет под названием «По ту сторону синефилии». Название объясняется тем, что по эту – просто синефилия, они же киноманы, говоря по-русски, а по ту – только Марголит.

Мы созвонились по зуму, потому что в Москве было уже не встретиться, а юбилей Гайдая приближался.

*Евгений Яковлевич, мы с вами не обсуждаем собственно биографию Гайдая или хронологию появления его картин. Однако не стоит, наверное, пропускать важный вопрос о генезисе Гайдая как явления. Откуда он взялся? Какова его генеалогия? Многие отмечают эксцентрику немого кино, slapstick comedy, братья Маркс...*

Братья Маркс? Ну не знаю, может быть...

*Или трофейные какие-то сокровища?*

Вот это скорее! Я подозреваю, что в нашем кино Леонид Гайдай, если хотите, бастард. Даже байстрик! Вы правильно ставите вопрос. Ведь Гайдай когда учился? На рубеже сороковых-пятидесятых годов, когда была основана фильмотека ВГИКа на основе Рейхсфильмархива. И Госфильмофонд пополнился за десять лет до этого за счет присоединенных – если мягко выразиться – областей, из чьих прокатных контор были вывезены копии, в первую очередь, американских картин. Кинематографисты СССР жадно набросились на них, потому что на протяжении 1930-х годов это были более чем эпизодические встречи.

Поколение фронтовиков, которое делало кинематограф оттепели, училось на голливудской традиции. Декларировать это было не принято, как вы понимаете, но эта традиция очень многое дала. Возьмем, например, картину «Огненные версты» Самсона Самсонова. Это же просто модель «Дилижанса» Джона Форда, пересаженная на материал гражданской войны. <Оператор этой картины – Я. Л.> Федор Борисович Добронравов говорил мне, что снимал ее под огромным влиянием не просто американского кино, но конкретно Грегга Толанда.

Кто такой бастард? Это побочный ребенок. Опыт монтажного авангарда 1920-х сказывался на эпохе оттепели более чем опосредованно. Например, в безумных ракурсах «Юности

наших отцов» <Михаила> Калика или идущих подряд картинах Алова и Наумова – «Павел Корчагин», «Ветер», «Тревожная молодость». А что касается Гайдая, то напомним, что Гайдай после окончания ВГИКа был ассистентом и актером на комедии Бориса Барнета «Ляна». И вот я слышал рассказ о письме Барнета к жене, где он пишет, что у него есть два ассистента – из одного будет ли толк, он не знает, а из второго точно будет. Вторым, в котором Барнет не сомневался, был Гайдай. А первым – знаете, кто был?

*Кто же?*

Марлен Хуциев (*смех*). И вот Барнет как режиссер 1920-х годов, и не столько как автор «Девушки с коробкой», сколько как соавтор «Мисс-Менд», где он учился ставить изначально в пародийной стилистике, обнаруживает линию происхождения Гайдая. Известно, что богом для наших мастеров 1920-х был Чарли Чаплин – и понятно, почему. Они ощущали родство с Чаплином, даже не видя его – «Бродягу» и «Малыша» показали только к концу десятилетия, до этого была только «Парижанка». Так вот, это родство состояло в том, что Чаплин балансировал на грани комического и ужасного. Между тем популярными у советского зрителя той эпохи были Гарольд Ллойд, какой-нибудь Монти Бэнкс, кстати, в те годы наиболее популярный, а также Бастер Китон – философ не меньший, чем Чаплин. Только он философ XX века...

*Пожалуй, такой стоик...*

Да, вероятно, потому что катастрофы, которые подстерегают его на каждом шагу, человека современности не удивляют. Он к ним готов. У Чаплина все иначе – его героя жалко, ему сострадают, он вызывает сложные чувства. А Китон работает на трюке, он телом создает смысл. И вот Гайдай со своим происхождением от слэпстика, на мой взгляд, выраженно отсылает к финальному жесту Китона в «Генерале».

Помните, он там получает офицерское звание как вознаграждение за подвиг? И вот солдаты выходят из палаток, идут мимо него, а он сидит и целуется с возлюбленной. Но он офицер, ему надо солдатам честь отдать. И вот ему отдают честь, и он должен по уставу отвечать. И он делает это, но постепенно повторяющийся жест чести превращается в отмахивание: «Все, ребята, идите-идите, не видите – я занят!»

От чего отмахивается герой Китона? От официоза! Все это он проделывает, защищая свое пространство частной жизни и право быть не замешанным в жизнь общественную. Лет двадцать назад мне пришлось в голову, что уникальность Гайдая – в его пафосе защиты обывателя, в отстаивании права человека не путать личное с государственным. Хотя, конечно, нельзя сказать, что у Гайдая нет никаких уступок гражданственности.

В лучших фильмах Гайдая главный враг смеха – это демагог, обладающий номенклатурной значимостью, будь то товарищ Саахов из «Кавказской пленницы» или Варвара Сергеевна Плющ, управдом из «Бриллиантовой руки», которая ведет себя точно так же – как удельный князек в своей вотчине. Они носители официального слова, которое в их исполнении превращается в пустой звук. И это безупречно показано в речи прораба, которого играет Михаил Пуговкин в «Операции „Б“».

*Где наши космические корабли бороздят Большой театр?*

Да! Это становится, как бы сейчас сказали, мемом, а раньше называли паремией. И вот в этом проявляется возможное родство с братьями Маркс. Ведь они виртуозно работали со словом, выворачивали его наизнанку! Гайдай делал то же самое. И между блестящими, ушедшими в народ словесными репризами и ориентацией на немое кино нет противоречия. Потому что слово у Гайдая превращается в мыльный пузырь. Неслучаен этот разговор на абстрактном языке в «Кавказской пленнице».

*Бамбарбия?*

Да-да-да, «киргуду»! Это абстрактная абракадабра – возьмите еще хрестоматийный разговор с проституткой в зарубежной стране, это поистине чудесное «ай-лю-лю» из «Бриллиантовой руки»! Отсюда, безусловная советскость Гайдая состоит в том, что объектом снижения

у него является пафос социальный, пафос гражданский! Сюда же – гениальные фразы типа: «а ты не путай свою личную шерсть с государственной» и «в соседнем районе жених украл члена партии» из той же «Пленницы». Гайдаю неизменно требуется снижение того, что считается высоким в официозном смысле.

Отсюда даже в не получившейся картине «Инкогнито из Петербурга» есть начальный трюк, искупающий последующие неудачи, – это кукарекающий двуглавый орел! И даже в поздней картине «На Дерибасовской хорошая погода» – моей любимой, как бы от нее ни отворачивались, где Гайдай отвязался совершенно, просто сил у него уже не было, – он сделает примерно то же самое. Вы помните, с каким жутким ржавым скрипом в первом кадре картины поворачивается фигура рабочего и колхозницы – эмблема Мосфильма! И поскольку высокое Гайдаю требуется только для снижения, это во многом объясняет, почему он так раскован в 1960-е и так натянут, если не откровенно искусственен в 1970-е и особенно в 1980-е.

«Легкое дыхание» Гайдая было возможно только в эпоху оттепели. Неслучайно на переходе в длинные семидесятые Шурик уходит и возвращается инженером Тимофеевым в «Иване Васильевиче». И потом, Гайдаю, как любому, простите, бастарду, надо найти и доказать свое родство со знатными фамилиями. И юмор Гайдая, настоящий на словечках, которыми перебрасывается массовый зритель в фойе, поедая мороженое за тринадцать копеек, совсем не имеет в виду людей, которые хорошо помнят тексты Гоголя, Булгакова, Ильфа и Петрова. Когда Гайдай обращается к этому материалу, он неизбежно терпит неудачу. Потому что там нечего снижать. Снижение уже произведено до него.

*То есть он теряет свою субъектность как комедиограф?*

Да! Ну как он будет после своей гениальной заставки в «Инкогнито» снижать Гоголя? Как он будет снижать Остапа Бендера, который снижает всех? Он будет у Гайдая просто ходить по экрану туда-сюда, изрекая всем известные фразы. Поэтому главным героем там становится Киса Воробьянинов, в роли которого Сергей Филиппов просто великолепен. Намного удачнее экранизация Булгакова. И вот почему.

Пьеса «Иван Васильевич» была написана в ту пору, когда великий вождь только задумывался о возвышении памяти государя до своих высот. Да и сам Булгаков писал пьесу как заядлый монархист – реализуя свою потаенную мечту: а что будет, если в современную Москву вернется о-о-очень, как мы все помним, симпатичный грозный государь? И таким он и останется у Гайдая! Но если Булгаков пишет пьесу в середине 1930-х, то Гайдай делает картину в начале 1970-х.

То есть, когда уже миновал период официального увлечения Иваном Грозным и уже нельзя не учитывать классическую картину Эйзенштейна, о связи с которой для вас напишет, бог даст, Света Пахомова<sup>440</sup>. А теперь сравните с товарищем Сааховым из «Кавказской пленницы», когда он там появляется в сцене... Как камера медленно ползет сначала по мягким сапогам, потом по галифе, френчу, который, кстати, назывался «сталинка». Когда мы смотрели «Кавказскую пленницу» по выходе, для нас было очевидно, что Саахов – это сниженный Сталин, и что Гайдай снял антисталинскую картину.

Иван Грозный у Гайдая еще более пародийный по понятным причинам, но и более мирный, свой. Неслучайно он так проникается Высоцким, который в 1973 году все же оставался полулегальным. При этом весь антисоветский пафос переносится на двойника царя – управдома Буншу, который местами смешон у Булгакова и при всей комичности страшноват у Гайдая.

Ему было необходимо снижать персонажа. А как снизить Гоголя или Лассила? Ему были нужны советские обыватели, которые чтут уголовный кодекс, но мечтают, чтобы государство от них отстало. Как Семен Семенович Горбунков, который, конечно, свой долг выполняет,

---

<sup>440</sup> И Бог таки дал. См. статью Светланы Пахомовой «Маленький советский человек против» в настоящем сборнике.

но мечтает, чтобы от него отстали не только злополучные контрабандисты, но и те, кому он помогает! Не считая того, что «Бриллиантовая рука» – это пародия на репертуар кинотеатров в целом. Например, сейчас мало кто считает, что сцена соблазнения идет по лекалам невероятной популярности тогда арабских фильмов. Египетских, если точнее. Даже не индийских.

Видение как прием – тоже общее место для кино конца 1960-х. Рязанов будет его уже откровенно высмеивать в «Стариках-разбойниках», тогда как вполне всерьез оно попадает даже в таком неожиданном фильме, как «Три тополя на Плющихе». Фраза «Бриллиант почти не виден» – это лежащая на поверхности отсылка к шпионской трилогии «Сатурн почти не виден»<sup>441</sup>. И это невинные подмигивания. В общем, незаинтересованные, щедро рассыпанные по фильму, где все захвачены стихией игры.

*В лучших фильмах Гайдая 1960-х очень бросаются в глаза пародийные отсылки к нарративу войны – и в «Псе Барбосе», где после взрыва динамитной шапки идет комическое снижение траура по погибшему товарищу, и в «Шурике на стройке», где строительный инструментариум отсылает к военному, отбойный молоток строчит, как пулемет, а гусеничный трактор озвучен, как танк, уютжающий окоп, как в какой-нибудь «Балладе о солдате». Причем, насколько я понимаю, это не вызывало тогда ни у зрителей, ни даже у принимающих инстанции пафосного возмущения тем, что какие-то святыни поправаны, что постоянно и всюду происходит сейчас...*

Ну, вы сказали – сейчас! А в комедиях Гайдая комическое снижение – это гуманизация однозначная. Семен Семенович Горбунков – хоть и фронтовик, но человек сугубо гражданский. Я об этом не думал, но вы, похоже, правы. Пафоса в отношении к войне не могло быть, потому что она была частью повседневного опыта, даже не вос-, а просто припоминанием в неожиданном месте, по ассоциации, как на той же стройке, где трактор лязгает гусеницами. В «Псе Барбосе» же, кажется, уже чистая клоунада. Дань цирковой традиции, которой принадлежит Никулин.

*В связи с тем, что Гайдай вменяет гражданственный пафос только таким героям, как Бунша и товарищ Саахов, возникает сразу мысль, что это заготовленные аргументы на случай претензий. Например: почему вы позволяете себе издеваться над государством? – что вы, это же просто отдельные недостатки, над которыми грех не посмеяться. Ведь мы должны искоренять недостатки, бороться с ними! А так-то ведь в картинах Гайдая действуют честные хорошие люди, которые вовсе не издевательски чтут уголовный кодекс, как Остап Бендер, а совершенно серьезно! Так Гайдаю поэтому позволяли разводить этот цирк? Если бы он всерьез пытался дискредитировать советское, он бы стал диссидентом?*

Если бы да кабы, Гайдай бы точно отмахнулся от такого предположения! Он все время отмахивается, как герой Китона: да отстаньте вы от меня! Знаете, что в этой связи интересно? Нина Гребешкова вспоминала, что он был очень хозяйственный мужичок – на зиму овощи консервировал. И при всем эксцентризме в искусстве в жизни он был спокойный меланхолик. Он своим домом озабочен больше, чем миссией в искусстве. И да, начальство его терпело в том числе за принципиальную внеположность протесту.

Другое дело, что в эпоху застоя игра как таковая оказалась под большим подозрением. Само время плохо к ней стало относиться и даже смысл слова по-своему переиначило, стало находить в нем что-то высокое. Игра в 1970-е – дело серьезное! Под большим подозрением в ту эпоху оказались как раз эксцентрики – Полока, Мотыль, Рашеев с его «Бумбарашем», Ролан Быков... Их боялись. Но ведь у них и правда почти у всех много серьезного, есть учительный пафос. А у Гайдая – не было. Это Рязанов вырастал из разговоров среднего класса на кухне. Обратите внимание: у Рязанова чем дальше, тем больше появляется песен на хорошие

<sup>441</sup> Имеется в виду повесть Василия Ардаматского «„Сатурн“ почти не виден», по которой были сняты шпионские боевики Виллена Азарова «Путь в „Сатурн“» (1967), «Конец Сатурна» (1968) и «Бой после победы» (1972).



стихи, да? И ему нужен композитор Андрей Петров. А у Гайдая этого ничего нет. Для него пишут композитор Зацепин и поэт Дербенев, и ему этого хватает выше крыши. Конечно, Гайдай человек тонкий, он пародирует эстрадную песню. Разве можно думать, что танго «Помоги мне» с его «Нам попугай грозил загадочно...» не является пародией! Но аудитория Гайдая этого не замечает. И правильно делает. И вся страна поет эту бессмыслицу про «ведмедей», которые трутся о земную ось...

*Если бы тогда среди советской богемы была в ходу марихуана, ответ об источниках вдохновения Леонида Дербенева был бы однозначным... Ну хорошо, советский человек, для которого и о котором снимал Гайдай, избегает любых дефиниций, ему противопоказано исчерпывающее описание, он хоть и не молчит, но скрывается и таит, а когда на него смотрят, отмахивается, как Бастер Китон. И все же предполагают ли фильмы Гайдая какую-то идентификацию? Точнее, ясно, что предполагают. Но в чем она, кроме общих мест о том, что герои Гайдая – это те «дорогие москвичи», которых зритель якобы по жизни видит в зеркалах и окнах, излучающих «свой негасимый свет»? Фильмы Гайдая – они просто жмут эти педали идентификации, развлекают зрителя, или все же содержат какие-то глубокие пласты смысла, которые неминуемо становятся объектами рефлексий?*

С одной стороны, любой жесткой концепции этот кинематограф однозначно противится, это абсолютно так. С другой стороны, я пытаюсь найти эту концепцию в течение всей нашей беседы. Потому что ведь кино у Гайдая – массовое, но авторское, вот ведь в чем парадокс! И хуже его фильмы делаются, когда слабеет его авторское присутствие! «Опасно для жизни» и «Спортлото-82» невозможно смотреть именно потому, что там нет Гайдая. Когда я смотрел копродукцию с финнами, экранизацию «За спичками», я думал, что хуже уже не будет. Ан нет, вышло «Спортлото».

И я вот о чем подумал в связи с вашим вопросом. В последней картине «На Дерибасовской хорошая погода» происходит раздвоение героя. Зачем он взял на роль этого Харатьяна? Ведь он сильно не Шурик, прямо скажем. Зато в этой картине есть герой Мягкова – милый «дядя Миша», который, как выясняется, и есть жуткий мафиози, маньяк и диктатор вроде современного Калигари. Это один и тот же человек.

Из маленького симпатичного обывателя лезет нечто, связанное с потерей им прежде очевидной самодостаточности. Герои классического Гайдая 1960-х бесконечно обаятельны, сочувствуем мы им или, наоборот, сознаем их негативную функцию в сюжете. Типа товарища Саахова, который стал главной ролью для Этуша. Или Бунша, который замечательно оттеняет домушника Куравлева, даром что мирный и ужасно положительный, хоть и зловещий управдом. Вероятно, потому что Гайдай сам начинает сомневаться в своих героях и заставляет их на что-то притязать...

*То есть герои Гайдая 1960-х равны себе, самозабвенны и ни на что не претендуют, а в 1970-е начинают колебаться, меняться, выходить за свои пределы. А ближе к концу его режиссерской карьеры и вовсе исчезают, растворяются? Про поздние картины часто говорят одно и то же. Вот Гайдай и вот перестройка, бедный Гайдай не пережил перемен плюс плоха была медицина ранних 1990-х и все прочее. Можно ли, несмотря на эту поверхностную трактовку, вытащить из фильмов Гайдая какие-то признаки освоения новых тем и конструирования нового юмора?*

Мне кажется, что как раз в «Дерибасовской» есть прирост. Она тяжеловесна, но Гайдаю на ней сильно за 60, а для эксцентрика это серьезный вызов, его подводит элементарная физиология. И там есть одна смешная трогательная болезнь, которую я видел еще в нескольких картинах того периода, в частности в «Ширли-мырли» и «Возвращении броненосца», когда эксцентричные авторы, получившие возможность работать без оглядки на редактора, пихают в картину все, что придумали. Потому что – ой, ведь я это придумал и не могу это не вставить!

Грех простительный – люди очень засиделись под спудом. Но перегрузка трюками зрителю дается нелегко.

Рязанов, в отличие от Гайдая, даже не пытался что-то новое сказать, нащупать – его зритель умер или переродился. А у Гайдая зритель не такой нишевый, поэтому постановщик такого уровня может следовать за его метаморфозами. Если силы есть. Кстати, какую картину Рязанова, кроме «Иронии судьбы», смотрят сейчас с наибольшим расположением? Правильно – самую гайдаевскую, «Итальянцев в России»! Гайдаевская аудитория не собиралась умирать. И я это лично наблюдал, участвовал даже в управлении этим ренессансом (*смех*). Сейчас я вам расскажу, какой я чуткий! Вы это тоже застали, так что поймете.

В начале 1990-х по телевидению показывали только авторское кино и всякую запрещенку. Я пришел зарабатывать на ТВ6, когда начался развод с Тедом Тернером, то есть в 1994 году. А у них была такая сетка, что поздно вечером шел какой-нибудь классический голливудский фильм из коллекции Теда Тернера, а в семь вечера – что-то советское. И поскольку это не каждый день, то уже не только авторское, а и что-то классическое и вполне народное. И я вижу, что его смотрят с большим энтузиазмом, чем американскую классику. А тут Тернер уходит, и надо что-то показывать, и тут я говорю: «Давайте сделаем рубрику „Парад чемпионов“ и будем в ней показывать все самое-самое из советского».

И вот году в 1995 иду я возле станции «Тимирязевская» по улице Милашенкова вдоль длинного многоквартирного дома. Это июнь-июль, жара, все окна настежь, и буквально из каждого несется это пьяное «Ля-ля-ля», которым Трус Вицина подпевает «Ведмедям» Натальи Варлей. Вся Москва прилипла к телевизорам. Рейтинги перекрывали НТВ, которое тогда консультировал Сережа Кудрявцев, почему они и показывали все, что вы хотели знать, но стеснялись спросить и не могли посмотреть, типа «Челюстей» и «Иисус Христос – суперзвезда». Все у них было невероятно круто, невероятно. Но они все равно не могли перекрыть рейтинги ТВ6, потому что народ дорвался до Гайдая!

Другой вопрос, кем сегодня обернулся этот массовый зритель, который «да отстаньте от меня» и «да пошли вы на...». Может, Гайдай о чем-то и догадывался, когда создавал своего дядю Мишу, который стал главарем мафии, потому что был актером-неудачником. Тут у меня ассоциация с чаплинским раздвоением в «Диктаторе», как ни странно...

*Евгений Яковлевич, получается, что летом 1995-го дорогие москвичи и гости столицы смотрят с оттягом «Кавказскую пленницу», а в канун нового 1996-го – «Старые песни о главном», с которых начинается внешне ироничный, но в действительности серьезный и почти необратимый ностальгический поворот. И только оказавшиеся на дистанции, то есть в Америке, культурологи типа Светланы Бойм начинают в то же время регистрировать, для начала бесстрастно фиксировать крайне тревожный, как мы теперь понимаем, процесс реставрации советского. В новом веке развернуть этот сель было уже невозможно, но это другая история.*

Получается, конечно. И Гайдай в этой ностальгии по советскому лишается того, что раздражало в нем советское начальство. Он начинает с ним отождествляться. Но это в сравнении с прочим, что сейчас происходит, не самая большая неприятность.

## **Приложение**

### ***Евгений Цымбал***

### **Леонид Гайдай: от смешного до великого**

Основой данной статьи послужил 4-серийный фильм с одноименным названием, снятый мной в 1999 году. Его заказчик, телеканал «Россия», трижды требовал переделки фильма, а когда это произошло в четвертый раз, я отказался от сотрудничества с телеканалом, благо, финансировала фильм частная компания «Фактор ЛТД», поддерживавшая меня. Он был приобретен новым тогда телеканалом «Звезда» и демонстрировался несколько лет подряд в утренние часы, в дни новогодних школьных каникул. В силу этого его видели совсем немногие зрители. С тех пор прошло более двадцати лет. В 2003 году по предложению Даниила Дондурея я опубликовал в журнале «Искусство кино» некоторые интервью из этого фильма. Сейчас я представляю на суд читателей статью с цитатами из интервью, не вошедшими в ту публикацию. С одним исключением: интервью с Вячеславом Невинным здесь повторяется. Это продиктовано уникальностью информации, содержащейся в нем.

К сожалению, большинства авторов этих интервью уже нет с нами.

Сейчас часто задают вопрос: каким был в жизни замечательный комедиограф Леонид Гайдай? Внешне он казался печальным, даже мрачным. Сосредоточенным. Замкнутым. На самом же деле он был – разным. Человеком беспредельной энергии, уникального юмора и таланта. Об этом я и попробую рассказать.

Отец комедиографа, Иов Исидорович Гайдай, был уроженцем Полтавщины. Самых, что ни на есть, гоголевских краев. Но судьба, вопреки его воле, забросила Иова за семь тысяч верст на другой конец Российской империи. Он был любителем чтения и как-то раз прочитал крестьянам эсеровскую прокламацию, которая, согласно семейной легенде, попала в его руки совершенно случайно. Но время, как любят говорить у нас, было «трудное», на излете первой русской революции, и крестьяне, вдохновившись прочитанным, разграбили и сожгли дом богатого сахарозаводчика. По закону о военно-полевых судах, принятому министром внутренних дел Столыпиным, подобные дела рассматривались без адвокатов в ускоренном порядке. Иова Исидоровича отправили на шесть лет и восемь месяцев на каторгу, на строительство Амурской железной дороги. После отбытия срока он остался в маленьком городке Алексеевске, где жили расконвоированные каторжники. Здесь он приобрел интеллигентную профессию счетовода. Здесь и женился на племяннице своего приятеля, специально приехавшей для замужества из села Старая Рязань на Оке. В 1917 году случилась революция, и городок каторжников переименовали в Свободный. Так что Муза юмора – по крайней мере, иронии – осенила Леонида Гайдая с самого рождения. Он родился 30 января 1923 года. Тогда все думали, что тюрьмы больше не пригодятся, и сокрушали их с большим энтузиазмом. Леонид был младшим в семье, старшими были брат Александр и дочь Августа. Иов Исидорович и его жена Мария Ивановна были люди своеобразные – судя не только по биографии, но и по тому, какие имена дали они своим детям.

В том же году отца перевели в Читу, где юный Леня прожил до десятилетнего возраста. Отец его отличался скрупулезной точностью и аккуратностью. Эти качества оценили по заслугам, и он был назначен начальником Иркутского дорожного филиала Читинской фабрики механизированного учета.

Они поселились под Иркутском, в поселке Глазково, на высоком берегу Ангары. Именно это место считал своей родиной Леонид Гайдай. Глазково было почти деревней с тихой и спокойной жизнью, с кошками и собаками в каждом дворе. Любовь к этим животным сохранилась

у Леонида Гайдая на всю жизнь. Особенно к кошкам. Семья Гайдаев построила себе дом с высокими окнами и светлыми комнатами, не похожий на сибирские дома.

Иркутск был крупным городом и культурным центром. Здесь можно было покупать книги, и Иов Исидорович регулярно пополнял домашнюю библиотеку собраниями сочинений классиков. Он также выписывал юмористические журналы – «Крокодил», «Смехач», «Еж», «Бегемот». Прочитанные журналы не выбрасывались, а отправлялись на чердак.

Леня дома не засиживался: улица, река, рынок – везде столько интересного... Но беззаботное детство сменилось школьным распорядком. Леонид учился в иркутской школе № 42, открытой в 1906 году для детей железнодорожных служащих. Учился неплохо, хотя особой усидчивостью не отличался. Зимой на одном случайно найденном коньке он доезжал до школы, прятал конек в сугроб, а потом таким же образом возвращался домой. Со второго класса Леня начал заниматься в детском оркестре. Он попросил купить ему скрипку. Мама скрипки не нашла и купила балалайку. Леня быстро научился на ней играть. Он также освоил домру, мандолину, гитару и даже трубу. Ему был интересен и театр. В школьном драмкружке он участвовал в постановке различных спектаклей, в том числе комедий.

Мальчиком он был наблюдательным, умевшим замечать смешное и необычное в том, на что другие вообще не обращали внимания. Все это потом нашло воплощение в его фильмах. Он был вполне здоровым и находчивым и даже переплывал реку Иркут. В плохую погоду Леня любил залезть на чердак и перебирать старые журналы, перечитывать понравившиеся фельетоны, рассматривать карикатуры. В квартире над головами родителей часто слышался с потолка его смех.

Но главной его любовью было кино. Тогда вся страна ходила смотреть «Чапаева». Все ожидали, что он выплывет. Лене же больше нравились фильмы Чаплина. Он приходил на первый сеанс, а потом, прячась между рядами, смотрел любимое кино по четыре-пять раз подряд. Любовь к Чаплину осталась у него на всю жизнь.

Между тем романтики и энтузиазма становилось все меньше, а бдительности все больше. Бдительность вообще вошла в нашу жизнь всерьез и надолго. Садиться в тюрьму пришлось многим. Тюрьмы не только восстановили, но и построили новые. Жить стало лучше, жить стало веселей. В школах учили одному, в жизни происходило совершенно другое. 18 июня 1941 года Леонид Гайдай окончил школу. Через четыре дня началась война. 23 июня вместе с одноклассниками Леонид пошел записываться в армию, но в военкомате им сказали, что они должны немного подождать. Поначалу в армию брали с девятнадцати лет.

Гайдай устроился рабочим сцены и шофером в Иркутский театр. Это был его первый шаг навстречу судьбе. В это время в город в эвакуацию прибыл Московский театр Сатиры. В нем работали такие мастера, как Хенкин, Тусузов, Поль, Слонова, Курихин, Доронин, Грузина, Лепко, Пугачева, Кара-Дмитриев. Профессиональных актеров иногда не хватало, и на мелкие роли приглашали рабочих театра. Для Гайдая это были настоящие уроки актерского мастерства.

В феврале 1942 года Леонида призвали в армию. Но не на фронт, как он надеялся, а в братскую Монголию. Там ему пришлось приучать к седлу и объезжать лошадей, которых готовили для фронта. Длинноногий, высокий и худой Гайдай на приземистых местных лошадях смотрелся комично на фоне лихих монгольских ковбоев. Случалось, когда он пытался сесть на лошадь, животное оказывалось ниже его расставленных ног и уходило из-под него, оставив незадачливого всадника стоящим на земле. Но со своей работой Леонид все же справлялся. Он и его сверстники постоянно рвались на войну. Им было стыдно находиться в мирной Монголии. Была и другая причина: забросив новобранцев на отдаленные пастбища, армейские интенданты забывали доставлять им продовольствие, и они буквально с ума сходили от голода. Им приходилось питаться травой и какими-то съедобными кореньями, найденными в степи.

Резать овец и баранов было строжайше запрещено – за это, по законам военного времени, можно было загреметь в штрафной батальон, а то и под расстрел.

С каждым прилетом военкома появлялась надежда попасть на фронт. Когда он спрашивал: «Кто хочет отправиться на фронт, шаг вперед!», вся шеренга отошавших мальчишек дружно шагала вперед. Дальше он называл различные виды войск, и ситуация повторялась. Только на вопрос: «Кто хочет остаться здесь?», все разом шагнули назад. Потом эти монгольские впечатления преломились в творческой фантазии Леонида Гайдая в фильме «Операция „Б“».

Вскоре настал день отправки на фронт. При погрузке эшелон подали не на первый путь, и в какой-то момент строй новобранцев оказался в узком пространстве между несущимися в разных направлениях железнодорожными составами. Душераздирающие паровозные гудки, грохот поездов, мелькание вагонов на полном ходу могли испугать кого угодно. Кто-то из ребят лег на землю, кто-то остался стоять, с трудом удерживаясь в клубящихся потоках пыльного ветра. Одноклассник Леонида, страдавший эпилепсией, упал и начал биться в судорожном припадке. В какой-то момент его ступня оказалась на рельсе и была отрезана мчащимся поездом. Когда составы пронеслись, будущие солдаты с ужасом смотрели на этого парня и забрызганные кровью рельсы. Но настоящий ужас их ждал потом. Пострадавшего на носилках отправили в лазарет, остальных в казарму, где продержали еще пару недель, после чего, выстроив в каре, предъявили им их слегка подлеченного одноклассника на костылях. Быстро зачитали приговор суда по делу об умышленном членовредительстве с целью дезертирства. Девятнадцатилетнего парня поставили к стенке, несмотря на слезы и мольбы, и чекисты дружным залпом расстреляли его, в назидание молодым призывникам – чтобы другим неповадно было. После этой воспитательной процедуры их погрузили в вагоны, и поезд пошел на запад.

Гайдаю направили на Калининский фронт.

Их везли через Москву. Леонид с детства мечтал увидеть столицу. Но их высадили на товарной станции и сразу провели к метро. Они пересекли Москву под землей, так ничего и не увидев. Так же, как сотни тысяч других новобранцев, ехавших на фронт из Сибири. Этот эпизод был воссоздан в кино одноклассником Гайдая – тоже фронтовиком, режиссером Василием Ордынским в фильме «У твоего порога».

Воевал Гайдай недолго, всего несколько месяцев. Он служил в пешей разведке, неоднократно ходил во вражеский тыл. В декабре 1942 года он забросал гранатами огневую точку и участвовал в захвате пленного. За это был награжден медалью «За боевые заслуги». 20 марта 1943-го они с товарищами взяли очередного «языка». Возвращаясь с задания, Гайдай подорвался на mine, получив тяжелейшее ранение. Он был буквально нафарширован осколками, девять месяцев провел в госпиталях, перенес пять сложнейших операций. Несколько раз ему хотели ампутировать ногу, но он категорически отказывался. «Одноногих актеров не бывает». Он сохранял чувство юмора даже в такой ситуации, создал в госпитале драмкружок и поставил три веселых водевиля по Чехову.

Ногу ему спасли. Леонид хотел вернуться на фронт, но его признали негодным к воинской службе. Последствия ранения преследовали его всю жизнь. Время от времени в его теле начинал шевелиться один из осколков, приходилось делать очередную операцию. Леонид Гайдай был инвалидом, но никогда никому не говорил об этом. Он даже выработал походку, скрывавшую его хромоту. Более того, находил возможность шутить над болезнями в своих фильмах. Вспомните третью новеллу в фильме «Деловые люди», где Ростислав Плятт и Юрий Никулин обсуждают, как и чем лечить ревматизм.

В январе 1944 года Леонид вернулся в Иркутск. Его снова взяли в театр, уже актером. Актерскую работу в годы войны приходилось совмещать с обязанностями рабочего сцены. Одновременно он поступил в актерскую студию. Гайдай жил в общежитии – четыре человека в комнате в бывшем «Коммерческом подворье». Жилось голодно – суточная норма хлеба была

300 граммов. Иногда Леонид выбирался в Глазково к родителям. Оттуда привозил немного картошки, яблоч-ранеток, несколько морковок, которые по-братски делились между всеми.

Как-то раз, вернувшись из театра, уставший Леонид прилег отдохнуть. Закрыв глаза, но не спал: очень есть хотелось. Дежурный стал жарить на примусе картошку. Когда она была готова, кто-то сказал: «Надо Леню разбудить». А другой возразил: «Он устал. Пусть поспит». И пожалели, не стали будить. «А мне было стыдно открывать глаза и вставать, – рассказывал потом Гайдай. – Так и остался без ужина...»

Война закончилась. Сталинская эпоха продолжалась. С ее парадами, показным энтузиазмом, криками «ура»... Но люди уже стали другими. Они радовались мирной жизни, надеялись на лучшее; хотелось работать, дышать полной грудью, любить... Для Гайдая театр стал вторым домом. К тому времени Иркутский театр существовал уже почти сто лет. Из него вышли знаменитые актеры и режиссеры Константин Зубов, Николай Охлопков, а уже после Гайдая работали Лидия Вронская, Виктор Егунов, Любовь Добронравова, Виталий Венгер, Михаил Светин, Леонид Броневова, Наталья Коляканова.

Гайдай мало что интересовало кроме искусства. Да и физических сил не всегда хватало – ранение давало о себе знать. Поэтому он не стал ходить на занятия, которые, как он считал, ни к чему будущему актеру. В результате – получил строгий выговор за пропуск занятий по марксизму-ленинизму. В столицах такое крамольное дело могло кончиться арестом, лагерем и Сибирью. Но Иркутск и так в Сибири, поэтому как-то обошлось.

Окончив студию, Гайдай стал одним из ведущих актеров театра. Его долговязая фигура и угловатая пластика вызывали улыбки и смех, а то, что он был местным, да еще и фронтовиком, добавляло ему симпатии публики. Он играл в спектаклях «Молодая гвардия», «Госпожа министерша», «Слава», «Три сестры» и других. При этом старался вникать во все тонкости актерской профессии. Леониду помогала московская актриса, приглашенная в 1945 году в Иркутский театр, – Валентина Архангельская. Она прежде работала в Театре Вахтангова и была женой актера и драматурга Александра Галича. Муж остался в Москве, и их отношения становились все более отчужденными. Валентина была хорошо образованна, она деликатно направляла Гайдая в его актерских работах, рекомендовала ему книги, которые нужно прочитать, поощряла работать над собой. Неудивительно, что он по уши в нее влюбился. Но долгого романа не получилась. Он был для нее слишком молод и провинциален. Валентина встретила в Иркутском театре более интересного для нее человека, за которого вышла замуж. Напоследок она дала Гайдаю добрый совет, порекомендовав поехать учиться в Москву.

Леонид стал думать о режиссуре. И даже о работе в кино. В 1949 году он поехал в столицу и поступил во ВГИК. Студентом Гайдай был заметным: он имел собственный взгляд на многие вещи и даже позволял себе спорить с преподавателями, которым такое поведение очень не понравилось. В результате несмотря на то, что учился он хорошо и получал отличные оценки по многим предметам, Леонид был отчислен из Института кинематографии за профессиональную непригодность. Вердикт педагогов гласил: «Гайдай – сложившийся актер, а перевоспитывать в искусстве труднее, чем воспитывать заново». А вокруг бурлила послевоенная московская жизнь. Гайдай наблюдал, присматривался – и, как всегда, замечал то, на что другие не обращали внимания. В Парке культуры Леонид увидел выступление узбекской танцовщицы Тамары Ханум, которые сопровождалась аккомпанементом – то ли тимпана, то ли бубна, то ли гонга. Через пятнадцать лет он использовал подобный инструмент и танец для сцены в фильме «Кавказская пленница», когда тройца комических злодеев развлекает похищенную ими спортсменку и комсомолку Нину.

После исключения из ВГИКа путь к профессии кинорежиссера был закрыт. Но Гайдай убедил Ромма, Пырьева и Герасимова дать ему испытательный срок. И доказал свое право на профессию. В это время на курс пришел мастер комедии Григорий Александров. Он присмотрелся к независимому студенту. Гайдай тоже с интересом прислушивался к лекциям Алексан-

дрова. Особенно его интересовали рассказы мастера об «американской комической», комедиях Чаплина, Бастера Китона, Гарольда Ллойда, братьев Маркс. Гайдай навсегда запомнил, что комедия должна быть естественной, демократичной и современной, а также то, что персонаж, обладающий большой физической силой или властью, оказываясь в глупом и нелепом положении, более смешон, чем простой обыватель. Юмор и уровень студенческих работ Гайдая были оценены по достоинству. Леонид даже стал «сталинским» стипендиатом<sup>442</sup>.

В это время в жизни Леонида произошла встреча, которая стала его судьбой. Однокурсница Нина Гребешкова еще студенткой снялась в пяти фильмах и была уже известна зрителям. Ее даже узнавали на улицах. В 1953 году они поженились и дальше весь свой жизненный путь прошли вместе, разделяя поровну радость и горе.

В 1954 году Гайдаю неожиданногодились его актерские и музыкальные навыки. Вместе с однокурсником Марленом Хуциевым их направили режиссерами-стажерами на фильм Бориса Барнета «Ляна», снимавшийся на молдавской киностудии. Барнету Леонид своей худой фигурой напомнил молодого Николая Черкасова в пародийном номере, изображавшем известных датских комиков немого кино Пата и Паташона. Долговязый и тощий Пат был спокоен и невозмутим, суетливый маленький толстяк Паташон вольно или невольно втягивал своего товарища в разные дурацкие ситуации. Эта парочка пользовалась огромной любовью европейских зрителей. Барнет решил снять Гайдая в одной из главных ролей, своеобразного Пата – наивного, влюбленного сельского музыканта. В качестве Паташона выступила партнерша Гайдая по фильму – актриса Муза Крепкогорская – невысокая, плотно сбитая, веселая и темпераментная девушка. Гайдай прекрасно справился со своей ролью, ему прочили прекрасное будущее киноактера. Иван Пырьев даже хотел пригласить его на роль князя Мышкина, но потом передумал, решив, что Гайдай слишком комичен и простонароден для князя. Фильм «Ляна» пользовался огромной популярностью, песню из него пела вся страна, хотя критики встретили картину довольно кисло.

Вообще, Гайдай очень многому научился у Барнета. Леонид Иович говорил, что работа с ним стала для него вторым режиссерским образованием. Тонкая и поэтичная лирика, свойственная Барнету, живой юмор органично сочетались с эксцентрикой и буффонадой, а главные персонажи были обаятельными и милыми чудаками, умело выбирающимися из самых затруднительных положений. Уроки Барнета, его умение работать с актерами Гайдай запомнил на всю жизнь и руководствовался ими во всех своих фильмах. Всю жизнь девизом Гайдая были слова Бориса Барнета: «Пока не ощутишь радость, не снимай кадры». Он писал эти слова в начале каждого своего режиссерского сценария, как эпитафия. По свидетельству композитора Зацепина, много лет сотрудничавшего с Гайдаем, он всякий раз требовал от него написать для фильма песню, которая должна быть такой, «чтобы ее запела вся страна», как песню из фильма «Ляна».

В 1955 году Гайдай окончил ВГИК. Генеральный директор «Мосфильма» Иван Пырьев прислал на него персональную заявку. На «Мосфильме» Гайдай некоторое время поработал ассистентом, потом завершал фильм «Долгий путь». Его талант и трудолюбие оценили. Первой самостоятельной постановкой Гайдая стала комедия «Мертвое дело». Сценарий драматургов Владимира Дыховичного и Мориса Слободского одобрили Иван Пырьев и Михаил Ромм, ставший художественным руководителем постановки. Сюжет был таков: у человека на улице вор-карманник украл документы. Потом вора сбила автомашина и он погиб. В милиции решили, что это документы погибшего. А главный герой, живой и здоровый человек, собиравшийся жениться, был объявлен покойником. Он попадает в бюрократический механизм и весь фильм вынужден доказывать, что он – живой. В картине был прекрасный актерский ансамбль: Ростис-

---

<sup>442</sup> Сталинская стипендия для выдающихся студентов была учреждена в 1939 году вместе со Сталинской премией в честь 60-летия Иосифа Сталина. Предшественница «Ленинской стипендии», существовавшей в СССР с 1960 года. – *Примеч. ред.*

слав Плятт, Георгий Вицин, Вера Алтайская, Рина Зеленая, Сергей Филиппов, Евгений Моргунов, Фаина Раневская и другие актеры. В своих часто цитируемых воспоминаниях Савва Кулиш говорил:

Это поразительная картина была, просто поразительная. Там прекрасные тексты, замечательно играют актеры, а самое главное – там весь ужас того, что есть бюрократия, когда человек не может доказать, что он жив. Она и абсурдистская картина, вообще, это такое очень современное кино.

Фильм получился очень смешным и всем очень понравился, включая Ромма и Пырьева. Не понравился он лишь министру культуры Михайлову, который окончил четыре класса церковно-приходской школы, учился на рабфаке, потом, будучи заведующим сектором печати Пролетарского райкома партии Москвы, окончил три курса факультета журналистики МГУ, но так и остался малограмотным. Министр культуры, он не мог даже выговорить слово «кинема-тография», которой руководил, и употреблял изобретенный им термин «кимография». Главным в кино Михайлов считал соответствие партийным установкам и идеологическое рвение. Это о нем была поговорка: «Бояться надо не министра культуры, а культуры министра». Узнав, что Гайдай одним из своих учителей считал Барнета, Михайлов, считавший своим учителем сталинского идеолога, мерзавца и негодяя Андрея Жданова, вспомнил, как тот обзывал творчество Барнета зубоскальством и злопыхательством. После просмотра фильма Гайдая «Жених с того света», где весь зрительный зал хохотал, Михайлов грозно спросил: «Вы член партии?», на что Гайдай ответил: «Да. Вступил на фронте».

Михайлов подтвердил свои худшие опасения – фронтовики были свободнее тех, кто сидел в тылу и выжимал из народа последнее. «Вы мне положите партбилет за этот пасквиль на советскую действительность».

На этом разговор был окончен. Гайдаю объявили строгий выговор и запретили снимать кино. Фильм сократили вдвое, перемонтировали, частично пересняли и переозвучили. Многие эпизоды и прекрасные актеры, блестяще сыгравшие свои роли, исчезли вовсе. Изуродованную картину все же выпустили в прокат под названием «Жених с того света». Гайдай страшно переживал. Именно в это время он заболел туберкулезом легких. От исключения из партии Гайдая спас Пырьев, который ему симпатизировал. Он собрал на Мосфильме конференцию кинокритиков и журналистов и поставил вопрос: «Нужна ли в СССР эксцентрическая комедия?». Зал вяло отвечал на вопрос, и тогда Пырьев запер двери и заявил, что никто не выйдет отсюда, пока четко и ясно не ответит на его вопрос. Все знали, каков бывает Пырьев в ярости, и быстро написали положительные ответы. Это спасло молодого режиссера. И снова Гайдая выручил Пырьев. Он вызвал Леонида в свой кабинет, сказал: «Тебя спасет только одно – историко-революционный фильм». И положил перед ним давно купленный студией сценарий Александра Галича по его же пьесе «Пароход зовут „Орленок“». Пьеса писалась в середине 1950-х годов.

Сюжет был таков: в 1919 году красногвардейцы на паровом буксире сражались с белыми. Потом буксир возил грузы по Волге, а во время войны перевозил детей и раненых из осажденного Сталинграда. Теперь он стоял на приколе в затоне, ожидая пока его порежут на металлолом. Но пионеры вместе с детским врачом тайно устроили там музей революции. В это время комсомольцы везут подарки строителям гидроэлектростанции, их машина ломается, и единственной возможностью добраться на праздник вовремя становится этот буксир. Пионеры и комсомольцы при поддержке партийных работников восстанавливают его и отправляются в плавание. Пьеса ничем не напоминает того Галича, который получил известность в 1960-х годах как автор сатирических песен, но отражает его громкий успех в качестве драматурга, чьи пьесы, такие как «Город на заре» и «Вас вызывает Таймыр», с аншлагами шли в театрах в 1940–1950-е годы.



Гайдай от безысходности взялся за чуждую ему тему и трудился над фильмом с полной отдачей. Картина понравилась начальству. Гайдаю вновь вернули в стан кинорежиссеров, но сам Леонид Иович получил от переживаний язву желудка и никогда не упоминал «Трижды воскресшего» в числе своих работ. После сдачи фильма он уехал в Глазково к родителям. По воспоминаниям Нины Гребешковой:

После каждой картины Леня рвался сюда, во-первых к родителям, а во-вторых, чтобы залезть на чердак и почитать то, что было у него в юности, эти старинные журналы... И вот однажды, в очередной приезд, спускается он оттуда и говорит: «Нинок, я написал сценарий. Вот давай я тебе почитаю». Сценарий был «Пес Барбос и необычный кросс». И вот, он мне читает: «пес Барбос – два метра, Бывалый, повернулся, отвернулся» – все по полтора, два метра – и говорит: «правда, смешно?» А я, чтобы его поддержать, говорю: «Да, Леня, смешно». Но, в общем, веры в то, что это смешно, у меня не было. Но у нас были такие отношения, что мне его всегда хотелось поддержать.

Непосредственным поводом для фильма стал напечатанный в «Правде» фельетон украинского поэта Степана Олейника «Пес Барбос и необычный кросс». А Олейнику, возможно, попал в руки рассказ английского писателя Уильяма Джекобса «Заряженный пес», рассказывавший такую же историю. У Олейника главным героем был сельский браконьер Гаврила Шур, а два его подельника были совершенно безликими персонажами. Гайдай придумал им точные образы и характеры, создав блестящую комедийную тройцу: Бывалого, Труса и Балбеса. Фильм снимался осенью 1960 года. Актерам, да и всей съемочной группе, пришлось бегать с утра до вечера, и к концу дня они буквально валились с ног. Гайдай удивил всех, лично отслеживая с секундомером ритм и скорость каждого кадра. Он и монтировал картину, безжалостно вырезая все лишнее. Из отснятого материала можно было собрать тридцатиминутный фильм, но в итоге картина длится менее десяти минут, не давая зрителям возможности расслабиться ни на секунду.

«Пса Барбоса» показали вне конкурса на закрытии Московского международного кинофестиваля после вручения призов. Режиссера при этом не сочли нужным пригласить на премьеру собственного фильма, и Гайдай не видел, как на его картине покатывались со смеху звезды мирового кино. Утром следующего дня к Гайдаю пришел Сергей Бондарчук. Он был соседом по дому и председателем жюри кинофестиваля и, посмотрев короткометражку, был так впечатлен, что ночью нарисовал на тарелке портрет пса Барбоса, и вручил Леониду свой собственный приз – тарелку со словами поздравления. «Пес Барбос» имел потрясающий успех. Его купили для проката сто две страны мира.

После этого Гайдай снял короткометражный фильм «Самогонщики», развивавший стилистику «Пса Барбоса» и с теми же актерами. Сценарий написал Леонид Гайдай вместе с оператором Константином Бровиным. И хотя фильм имел почти такой же успех, как предыдущий, кинокритики признали его эксплуатирующим уже ранее найденные приемы. Гайдай признал, что критики правы, и решил снять совсем другое кино. Следующим его фильмом стал уникальный по жанру сборник «Деловые люди», по рассказам американского писателя О. Генри.

В нем были использованы стилистически абсолютно не характерные для отечественного кино приемы вестерна, фильма-нуар и слэпстика – комедии с большим количеством падений, драк, погонь и трюков. Сценарий написал сам Леонид Гайдай. В картине сыграли два актера из уже популярной тройцы – Юрий Никулин и Георгий Вицин, но в совершенно иных по характеру ролях, снялся и любимый Гайдаем Ростислав Плятт. Были в фильме и два настоящих открытия – малоизвестный до этого ленинградский актер Алексей Смирнов и потрясающе талантливый мальчишка Сергей Тихонов. Фильм пользовался огромной популярностью и занял второе место по сборам за год. Лидером проката стал фильм «Оптимистическая тра-

гедия», но количество копий у него было гораздо больше, чем тираж фильма Гайдая. И снова критики не были вполне довольны картиной, не находя ее достаточно идейной. В частности, их раздражало отсутствие положительного героя. Но самого Гайдая фильм, особенно его последняя новелла «Вождь краснокожих», убедили в том, что он на правильном пути.

Следующей работой Гайдая стал фильм «Операция „Ы“». Сценарий написан Яковом Костюковским и Морисом Слободским. Но и влияние Гайдая было очень велико. Они решили, что их фильмы должны быть нескучными и смешными, но одновременно трогательными и серьезными. Леонид Иович настоял на том, что в фильме должен быть комедийный положительный герой. Имя ему, после долгих дискуссий, было дано Шурик. Так звали старшего брата Гайдая. В фильме он даже внешне похож на него.

Яков Костюковский: «Гайдай научил нас писать смешно, но коротко. Может быть, от этого и пошли фразы в народ. «Шампанское по утрам пьют или аристократы, или дегенераты». «Каждый человек способен на многое, но, к сожалению, не каждый знает, на что он способен». «Студентка, комсомолка, наконец, просто красавица». «Кто возьмет билетов пачку, тот получит водочку». «Детям мороженое, его бабе – цветы. Смотри не перепутай, Кутузов». «Жить, как говорится, хорошо. А хорошо жить – еще лучше. Точно».

Гайдай открыл в этом фильме новые для себя таланты: Александра Демьяненко, Наталью Селезневу, Владимира Басова и некоего слесаря Олега Скворцова, вошедшего в историю кино фразой «Огласите весь список». Зрители по достоинству оценили «Операцию „Ы“». Она стала лидером кинопроката – ее посмотрели 69,6 миллиона зрителей.

Начиная работу над следующим фильмом «Шурик в горах», Гайдай решил больше не снимать созданную им комедийную триоцу. Не хотел участвовать в этом фильме и Юрий Никулин, которому надоела роль Балбеса. Но количество писем, которые получили киностудия, киножурналы и Госкино, с просьбами продолжить приключения триоцы, было столь велико, что Леониду Иовичу вопреки собственному желанию пришлось согласиться на ее участие в картине. Сценаристам пришлось ее вставлять в уже готовый сюжет. Оператором Гайдай пригласил Константина Бровина – это был четвертый фильм, который они делали вместе. Композитором во второй раз стал Александр Зацепин. Новым для Гайдая стало сотрудничество с Владимиром Этушем, Фрунзе Мкртчяном, Русланом Ахметовым и Михаилом Глузским. Чего стоит хотя бы блестящий диалог между товарищем Сааховым (Этуш) и его шофером Джабраилом (Мкртчян), которые торгуются о цене за похищение Нины.

*Саахов:* В общем так, двадцать баранов...

*Джабраил:* Двадцать пять.

*Саахов:* Двадцать, двадцать... Холодильник «Розенлев»...

*Джабраил:* Что?

*Саахов:* Финский, хороший... Почетная грамота...

*Джабраил:* И бесплатная путевка...

*Саахов:* В Сибирь.

Одним словом, он дает понять, что дальнейший торг неуместен.

Главным открытием Гайдая стала юная цирковая эквилибристка Наталья Варлей, которую порекомендовал Гайдаю кинорежиссер из Одессы Георгий Юнгвальд-Хилькевич. Для нее роль Нины стала главной ролью в жизни. Съемки были трудными. Гайдай внутренне проигрывал роль каждого из персонажей, что само по себе было нелегко. Особенно было трудно вживаться в образ, но Гайдай сумел сделать убедительной актрису, практически не имевшую кинематографического опыта. Ее озвучила Надежда Румянцева, песню спела Аида Ведищева. Во время съемок Гайдаю не нравилась песня про медведей, но автор стихов Леонид Дербенев, композитор Зацепин и сценаристы все же уговорили оставить ее в фильме.

А вот с Евгением Моргуновым пришлось расстаться навсегда. Он вел себя очень развязно, а однажды привел на съемочную площадку своих поклонниц и стал нахально комментировать работу Гайдая. Режиссер потребовал убрать с площадки посторонних, но Бывалый с бранью обрушился на Леонида Иовича. Это было последней каплей для режиссера. Он взял сценарий, вычеркнул из него все сцены с участием Моргунова и сказал директору: «Отправьте его в Москву. В этом фильме он больше не снимается». Это был очень серьезный поступок, потребовавший от Леонида Иовича твердости характера. Его уговаривали вернуть Моргунова, но он был непреклонен.

Возникли проблемы и с оператором Бровиным, и с исполнителем главной роли Александром Демьяненко. Они подружились на почве совместной выпивки. Это нарушало рабочий ритм и приводило к большим проблемам на съемках. После «Кавказской пленницы» с Бровиным Гайдай больше не работал.

Когда пришла пора сдавать фильм, повторилась ситуация с Михайловым. Председатель Госкино Романов заявил: «Эта антисоветчина выйдет в прокат только через мой труп». Острый на язык Костюковский тихо сказал своему соавтору Слободскому: «Тоже вариант...», но реплику услышал Романов, который буквально взревел: «Это уже политическое хулиганство, за которое вы ответите отдельно». Романов распорядился картину не принимать, Гайдаю запретить снимать кино, сценаристов исключить из союза писателей, негатив картины смыть, чтобы от нее не осталось даже воспоминания.

Это было в пятницу вечером. В понедельник создатели фильма должны были явиться в Госкино для завершения начальственной экзекуции. Но Председатель Госкино вдруг бросился к ним с поздравлениями и поцелуями. Оказывается, в субботу и воскресенье картину несколько раз посмотрел Леонид Ильич Брежнев, которому фильм чрезвычайно понравился. Председатель Госкино мгновенно сменил свое мнение на противоположное. Фильм был выпущен в прокат с максимальным количеством копий. Его посмотрели рекордные 76 500 000 зрителей.

Следующий сценарий Гайдая с Костюковским и Слободским назывался «Контрабандисты». По нему был снят фильм «Бриллиантовая рука». В нем было решено отказаться от Шурика, а главным героем сделать простого служащего Семена Семеновича Горбункова в исполнении Юрия Никулина. Но Гайдай хотел, чтобы возникла новая комедийная тройка, и справился с этой задачей блестяще. Партнерами Никулина стали Андрей Миронов и Анатолий Папанов. Для каждого актера эти роли стали, возможно, лучшими в карьере. Музыка снова написал Зацепин. В картине были прекрасные исполнители небольших ролей – Нонна Мордюкова, Светлана Светличная, Станислав Чекан, Григорий Шпигель, Леонид Каневский. Танец на пароходе под песню «Остров невезения» поставил и блестяще исполнил Андрей Миронов. При сдаче фильма его сочли вставным номером и хотели вырезать, но Гайдай уперся и отстоял его на радость зрителям.

Были и другие проблемы. Госкино категорически возражало против первых в нашем кино образов проститутки (в Стамбуле, снимавшемся в Баку) и отечественной коварной соблазнительницы, танцующей стриптиз. Вызвали решительное неприятие фраза оправдана о том, что Семен Семеныч тайно посещает синагогу, и реплика Лелика: «Главное в нашем деле – социалистический реализм». «Синагогу» Гайдай превратил в «любовницу», а социалистический реализм в «этот самый реализм».

На всю массу замечаний Гайдай нашел гениальный способ обхитрить ревнителей целомудрия из Госкино. Рассказывает Савва Кулиш:

Гайдай, когда сдавал картину в Госкино, приклеил к концу второй серии чудовищный атомный взрыв. Когда председатель Госкино Романов увидел его, он чуть не в обморок упал. И стал кричать: «Леонид Иович, ну а атомный взрыв-то причем?» Гайдай, мрачно опустив голову, сказал: «Это надо, чтобы

показать всю сложность нашего времени». – «Какая сложность времени? Обыкновенная комедия. Вообще, там у вас и про дикарей, про черных снаружи и добрых внутри, и про пьянство, и какой-то секс, и голые бабы. Что вы там все с ума посходили на Мосфильме?!» Начался дикий скандал. Леонид Иович сжался, стал совершенно непроницаемым. И вдруг говорит: «Будет так – или никак – и тогда вообще картины не будет!» Тут все бросились его уговаривать: «Леонид Иович, что вы делаете? Леня, дорогой Ленечка! Ради бога, пусть дикари остаются, пусть остается песня про понедельник, что хочешь, только убери атомный взрыв. Гайдай стоит на своем: «Не уберу – и все». В конце концов, договорились, что три дня он будет думать. Через три дня Гайдай отрезал атомный взрыв. В Госкино были счастливы и с облегчением вздохнули. И никаких поправок больше не было. Я думаю, это была единственная картина Гайдая, почти не пострадавшая от цензорского надзора. Это совершенно поразительная история комедиографа, битого и тертого человека, который придумал, как обмануть начальство и добиться того, чтобы показать зрителям не порезанную картину.

Премьера состоялась в апреле 1969 года, и по всему СССР следующие три года чуть ли не из каждого окна звучали «Остров невезения» и «Песня про зайцев». Последнюю зрители полюбили включать во время выступлений Леонида Ильича Брежнева, убрав звук из телевизора. На фоне руководящей физиономии генсека неслось разухабистое: «А нам все равно, а нам все равно...» Более двухсот реплик из фильма стали поговорками. «Бриллиантовая рука» побила рекорд проката, установленный «Кавказской пленницей». Ее посмотрели в течение первого года проката 76,7 миллиона зрителей. Но нашлись у фильма и недоброжелатели, обвинившие режиссера в потворстве невзыскательным вкусам.

После такого успеха Гайдаю наконец позволили сделать фильм, о котором он давно мечтал, – экранизировать роман Ильфа и Петрова «Двенадцать стульев». В Госкино была очередь желающих это сделать. Первым в ней был Георгий Данелия, но он так долго добивался разрешения, что внутренне перегорел и предложил снять фильм Леониду Иовичу. Сценарий Гайдай написал вместе с писателем-сатириком Владленом Бахновым, с которым они дружили. Воробьянинова сыграл Сергей Филиппов, Остапа Бендера эстрадный актер Арчил Гомиашвили, хотя озвучил Юрий Саранцев. На эту роль пробовалось 23 актера, включая Олега Басилашвили, Александра Белявского и даже Алексея Баталова, которого предлагало Госкино.

Мадам Грицацуеву сыграла вообще не актриса, а жена мосфильмовского звукооператора Наталья Крачковская. После этого фильма она стала одной из ведущих комедийных актрис Гайдая, да и вообще отечественного кино. Сам Гайдай из-за болезни актера вынужденно снялся в роли хитрована-архивариуса Варфоломея Коробейникова. Премьера состоялась 7 июня 1971 года. Уже закончив фильм, Гайдай посчитал его несколько длинноватым для комедии, а уж критики на этот раз оттоптались на нем по полной программе. Картину называли дурновкусием, халтурой и тому подобное. Но сам Гайдай любил эту картину и считал ее одной из лучших своих работ. Результат проката – около 30 миллионов зрителей.

Следующий фильм также стал экранизацией. Это была картина по пьесе Михаила Булгакова «Иван Васильевич меняет профессию». Сценарий Гайдая и Бахнова, операторы Сергей Полуянов и Виталий Абрамов, художник Евгений Куманьков, композитор Александр Зацепин, текст песен – Леонид Дербенев. В главных ролях – Александр Демьяненко, Леонид Куравлев, Юрий Яковлев.

Первоначально Гайдай хотел снимать в роли царя и управдома Юрия Никулина, но он отказался. Гайдай думал о Евгении Лебедеве, Евгении Евстигнееве и Георгии Вицине. Ему предложили попробовать Юрия Яковлева, которого он считал «рязановским» актером и не видел в этой роли, но после первой же пробы утвердил на роль. В фильме также были заняты

Наталья Селезнева, Михаил Пуговкин, Савелий Крамаров, Владимир Этуш, Наталья Крачковская. На роль Жоржа Милославского пробовались Сергей Никоненко, Георгий Бурков, Анатолий Кузнецов, Вячеслав Невинный, но Гайдай выбрал Куравлева и далее снимал его во всех своих картинах.

Натурные сцены снимали в Ростове Великом. Фильм был закончен в апреле 1973 года. Не обошлось и без поправок. На вопрос, кто оплачивает банкет, отвечали: «Народ, Ваше величество». Новый председатель Госкино Филипп Ермаш потребовал «народ» убрать. В фильме ответ звучит: «Во всяком случае, не мы». На допросе царя в милиции, отвечая на вопрос о местожительстве, он отвечал: «Москва. Кремль». В Госкино заставили заменить столь красноречивый адрес на нейтрально-безликий «В палатах». Эпизод, где царь после песен и плясок во дворце сердито заявлял: «Что за репертуар у вас? Соберите завтра творческую интеллигенцию. Я вами займусь», – вырезали, не слушая никаких возражений. Но в целом фильм не очень пострадал, получил первую категорию и снова стал лидером проката, собрав 60,7 миллиона зрителей.

Фильм делался в Экспериментальном творческом объединении, где выплаты были связаны с итогами проката. Гайдай как режиссер заработал 18000 рублей. Больше, чем за все свои предыдущие картины вместе взятые. Это вызвало безумную зависть у режиссеров – производителей идеологически правильной жвачки, и они стали бомбардировать инстанции доносами, жалобами на безыдейность фильма и требованиями урезать доходы Гайдая. Очень раздражал коллег и образ режиссера Якина в фильме, которого называли «пошляком», «похотливым сластолюбцем» и обвиняли Гайдая в очернении образа советских кинематографистов.

Работу над следующим своим фильмом «Не может быть!» по рассказам Зоценко Гайдай начал осенью 1973 года. Натуру снимали в Астрахани. Интересно, что в этом же городе Алексей Герман снимал свой фильм «Мой друг Иван Лапшин». Какими разными выглядят улицы у этих режиссеров, снимавших события примерно одного времени.

Команда была практически та же: сценаристы Гайдай и Бахнов, оператор Сергей Полуянов, художник Евгений Куманьков, композитор Александр Зацепин, автор текста песен Леонид Дербенев. В фильме были заняты Георгий Вицин, Леонид Куравлев, Савелий Крамаров, Сергей Филиппов, Михаил Пуговкин, Нина Гребешкова. Но были и новые для Гайдая актеры: Олег Даль, Светлана Крючкова, Михаил Кокшенов, Михаил Светин и Вячеслав Невинный. Здесь стоит отметить эпизод в милиции. Когда вышел следователь, персонаж, которого играет Михаил Пуговкин, смотрит на портрет Карла Маркса, который неожиданно оживает и показывает ему кулак. Роль Маркса сыграл сам Гайдай. Это вполне могли расценить как политический демарш, но никто из съемочной группы об этом не донес. Фильм собрал 50,9 миллионов зрителей. Некоторые авторы, писавшие о режиссере, считают его последним шедевром Леонида Гайдая<sup>443</sup>. В нем замечательно передана интонация рассказов Михаила Зоценко и его неподражаемый юмор.

В 1976–1977 годах Гайдай работал над фильмом по гоголевскому «Ревизору», который вышел в прокат под названием «Инкогнито из Петербурга». На роль Хлестакова планировалось взять Олега Даля, но тот, многие годы мечтавший об этой роли, после долгих раздумий отказался.

Отказался и Андрей Миронов, раздосадованный тем, что публика считала его лучшей ролью сыгранного им в «Бриллиантовой руке» Гешу Козодоева. Гайдай попробовал еще нескольких актеров и в итоге остановился на молодом ленинградском актере Сергее Мигицко. Городничего сыграл Анатолий Папанов, его жену – Нонна Мордюкова, хотя на нее пробовалась и Наталья Гундарева. В фильме также снялись Сергей Филиппов, Станислав Чекан, Вячеслав Невинный, Валерий Носик, Михаил Кокшенов, Олег Анофриев, Леонид Харитонов и Анато-

---

<sup>443</sup> Новицкий Е. Леонид Гайдай. М.: Молодая гвардия, 2017. С. 339.

лий Кузнецов. Уездного лекаря Гибнера сыграл Александр Ширвиндт. Он же прочитал дикторский текст. Оператором был снова Сергей Полуянов, композитором, что предсказуемо, Александр Зацепин, ну и художником – Евгений Куманьков.

Работа над фильмом с самого начала оказалась под пристальным надзором Госкино. Для съемок был построен комплекс декораций, включавший дом городничего и других персонажей, а также присутственные места. Они были решены режиссером, художником и оператором в различных оттенках светлых тонов. Мне рассказывал художник-декоратор Владимир Фабриков, что это вызвало грозный окрик Госкино: «Вы что, не знаете, что царская Россия была „темным царством“»? Декорации еще до строительства потребовали окрасить в темные тона, что сразу задало мрачное настроение происходящих в них событий и утяжелило восприятие фильма.

Недовольство вызвало и остроумие, как гоголевское, так и гайдаевское, в результате чего многие блестящие выражения были безжалостно вырезаны. Особенно усердствовал в этом тогдашний главред Госкино – Даль Орлов. Великую авторскую реплику «На зеркало неча пенять, коли рожа крива», которую не стал убирать из гоголевского текста даже император Николай I, не отличавшийся либерализмом Филипп Ермаш категорически потребовал изъять из фильма. Гайдай сопротивлялся как мог, спорил, конфликтовал, упирался. Фильм после множества переделок все же приняли, но присвоили ему третью категорию и в несколько раз сократили количество копий для проката. Возможно, судьбу картины мог изменить, как в случае с «Бриллиантовой рукой», показ на правительственных дачах (Брежнев любил фильмы Гайдая), но фильм снимался на 70-миллиметровой пленке, для которой требовались широкоформатные проекторы, имевшиеся только в самых новых кинотеатрах. Члены Политбюро в кинотеатры не ходили. Это также повлияло на результаты проката.

Критики стали дружно утверждать, что Гайдай кончился, талант его иссяк, а зрители его кино разлюбили. Но в руководстве «Мосфильма» к Гайдаю относились доброжелательно, и ему предложили сделать совместную постановку с Финляндией по повести финского классика Майю Лассилы «За спичками», переведенную на русский язык Михаилом Зощенко. Сценарий написали Гайдай с Бахновым, оператором был Сергей Полуянов, художником Феликс Ясюкевич, композитором Александр Зацепин. На главную роль изначально был утвержден Евгений Леонов, его кандидатуру горячо поддержали финны. На вторую главную пробовались Леонид Куравлев, Вячеслав Невинный и популярный в балтийских странах Донатас Банионис. Гайдай утвердил Невинного. В фильме также снялись Галина Польских, Нина Гребешкова, Сергей Филиппов, Михаил Пуговкин и несколько финских актеров и актрис. Фильм должен был учитывать специфику тамошнего юмора, далеко не всегда совпадавшего с отечественным. Премьера состоялась в октябре 1980 года. Фильм по итогам года занял одиннадцатое место, собрав в прокате примерно столько же, сколько и «Двенадцать стульев».

В 1981 году Гайдай начал работу над фильмом «Спортлото-1982». Снова сценарий (на этот раз оригинальный) написали Гайдай и Бахнов. Это была насыщенная приключениями история поиска потерянного выигрышного билета всесоюзной лотереи. Сергею Полуянову за камерой помогал Виталий Абрамов, художником был Феликс Ясюкевич, музыку писал вечный Зацепин. В главных ролях снялись совсем молодые Альгис Арлаускас, Светлана Аманова и Денис Кмит. Компанию им составили гайдаевские актеры Нина Гребешкова, Михаил Пуговкин, Сергей Филиппов, Михаил Кокшенов. Впервые у Гайдая снялся Борислав Брондуков. Съемки проходили в Крыму. Картина стала одной из последних успешных работ Гайдая. Ее посмотрели 55 миллионов зрителей, а критики на этот раз сочли фильм откровенной неудачей. Молодого героя назвали попыткой режиссера реанимировать в новых условиях образ Шурика, упрекали в огрехах вкуса, перечисляли самоповторы и самоцитаты.

Следующий фильм «Опасно для жизни» был снят по сценарию «Высокое напряжение» Романа Фурмана и Олега Колосникова, доработанному Гайдаем. Это история человека, обна-

ружившего на улице оголенный высоковольтный провод и решившего во что бы то ни стало предотвратить несчастный случай. Столкновение с бюрократией напомнило картину «Жених с того света». Гайдай взялся за этот в целом проходной сценарий, потому что боялся уже больше ничего не снять в своей жизни. Это был симптом усталости. Оператором был Виталий Абрамов, работавший прежде с Сергеем Полуяновым, умершим в 1983 году. Композитор наконец сменился, им стал Максим Дунаевский. Ссор между режиссером и композитором не было, просто Зацепин умудрился уехать жить и работать во Францию.

Гайдаю фильм не нравился уже в ходе съемок, хотя в нем снималась его не раз проверенная команда – Нина Гребешкова, Сергей Филиппов, Георгий Вицин, Михаил Кокшенов, Борислав Брондуков. Впервые у Гайдая сыграли Татьяна Кравченко, Лариса Удовиченко, Тамаз Толорая. Главным героем был подчеркнута положительный и ответственный советский человек, сыгранный Леонидом Куравлевым. В Госкино фильм понравился, его называли «гражданственным и смешным», но зритель разошелся в мнениях с кинематографическим начальством. Картина вышла на экраны в 1985 году и собрала всего 20,5 миллионов зрителей. Они шли в кинотеатры, привлеченные гайдаевским именем, почти гарантировавшим веселую и смешную историю. В этот раз ожидания публики не оправдались. Критики же разнесли фильм в пух и прах. Они называли его вторичным, примитивным, назидательным, а некоторые даже бездарным.

После этого Гайдай несколько лет не снимал ничего, кроме сюжетов для киножурнала «Фитиль», чтобы хоть немного заработать. В 1987 году ему присвоили звание Народного артиста РСФСР. За это время жизнь нашего общества кардинально изменилась. Набирали силу перестройка и гласность. В стране развернулось кооперативное движение, и улицы покрылись бесчисленными ларьками, где советские люди пытались делать свой первый бизнес. Сценарий «Частный детектив, или Операция „Кооперация“» написали Леонид Гайдай и писатель-сатирик Аркадий Инин со своим другом, ветераном КВН и мастером «капустников» Юрием Воловичем.

Фильм стал лучшей комедией этого периода в нашем кино. В нем есть моральная поддержка кооперативного движения и одновременно смех над гримасами отечественного капитализма, вроде кооперативных туалетов или кооперативной тюрьмы «Комфорт». Оператором и художником стали новые для Гайдая люди – Игорь Черных и Наталья Мешкова, композиторы Александр Зацепин и Виктор Бабушкин. Монтажером на этом фильме (как и на картине «Не может быть!») была признанный мастер Людмила Фейгинова, монтировавшая все фильмы Андрея Тарковского.

Главные роли исполнили новые для Гайдая актеры Дмитрий Харатьян, Ирина Феофанова, Спартак Мишулин и Роман Мадянов. В остальных ролях были заняты любимые актеры Гайдая, снимавшихся у него не в первый раз. Премьера прошла в ноябре 1990 года. В это время главным отечественным зрелищем были телевизионные трансляции заседаний Съезда народных депутатов СССР, а те, кто решал пойти в кино, отправлялись на хлынувшие потоком в страну голливудские фильмы. И все же этот фильм был определенно лучше предыдущей работы и имел некоторый успех.

Последним фильмом Гайдая стал «На Дерибасовской хорошая погода, или На Брайтон-Бич опять идут дожди» по сценарию самого режиссера в сотрудничестве с Аркадием Ининым и Юрием Воловичем. Это своеобразная пародия на политику разрядки и фильмы с Джеймсом Бондом (в советском варианте), густо замешанная на одесском юморе, к сожалению, далеко не всегда первого сорта.

Оператором был Вадим Алисов, снявший несколько фильмов с Эльдаром Рязановым, художниками Николай Маркин, Феликс Ясюкевич, Владимир Артемов, композиторами Виктор Бабушкин и Александр Зацепин. На главную роль могла претендовать будущая кинозвезда Милла Йовович, но Леонид Иович решил, что на одной картине двое Иовичей будет слишком,

и даже не стал ее пробовать. Он утвердил совсем молодую, прежде не снимавшуюся в кино Келли Мак-Грилл. Главную мужскую роль сыграл Дмитрий Харатьян. Компанию ему составило созвездие превосходных актеров. В это время отечественного кино делали мало и сниматься у Гайдая были рады все – Андрей Мягков, Эммануил Виторган, Армен Джигарханян, Юрий Волынцев, Михаил Кокшенов и другие.

Сам Гайдай сыграл сошедшего с ума посетителя казино с рычагом от игрового автомата в руках, которого санитары выносят в машину скорой помощи, а он продолжает дергать рычаг, надеясь получить выигрыш. Режиссер посмеялся над собой, ибо был страстным игроком, проводившим многие часы в московских залах игровых автоматов. В конце съемок в США Леонид Иович получил инфаркт и был спасен только благодаря бескорыстной помощи американских медиков – достойной страховки у него не было. Фильм запомнился многими смешными гэггами, прежде всего в адрес армии и КГБ, а также надписью в финальных титрах: «Съемочная группа благодарит г-на Дональда Трампа, персонал казино „Тадж-Махал“ и правительство штата Нью-Джерси за помощь в организации съемок». Трамп был владельцем вышеупомянутого казино.

Премьера фильма состоялась уже не в Советском Союзе, а в совсем другой стране 23 марта 1993 года. Фильм получил очередную порцию жестоких пинков от кинокритиков, обвинявших режиссера, как и прежде, в дурновкусии и самоповторах, а также в местечково-брайтоновском юморе, анахронизме ситуаций и решений. «Постоянством трюков он напоминает трехсотый спектакль во МХАТе», как ядовито выражался Денис Горелов. Тем не менее, по нынешнему уровню комедий и вообще отечественного кино, фильм можно считать одной из лучших комедий, снятых отечественными продюсерами и режиссерами за последние тридцать лет. Пережитый инфаркт, трансатлантический перелет на фоне слишком краткой реабилитации после операции, постоянное курение и, не в последнюю очередь, холодный, если не сказать хуже, прием картины не прошли даром. Леонид Иович Гайдай умер от закупорки легочной артерии в бессильной помочь в наступившие времена московской больницы уже 19 ноября 1993 года. И добавить к этому нечего.

В заключение – немного прямой речи актеров, работавших с Гайдаем.

*Владимир Эттун:* «Каким был Гайдай? Человек в жизни длинный, высокий, худой-худой, не очень здоровый. Мы с ним были в дружеских отношениях. Да и со всеми артистами он дружил. Иначе нельзя. Иначе он не смог бы снимать хорошего кино. Он так вел себя и так умело руководил... Стимулировал всякую импровизацию, всякие трюки, шел на интересные предложения, которые, впрочем, чаще всего... сам предлагал. Он был очень точным и профессиональным режиссером. Я помню, когда он в первый раз показал материал „Кавказской пленницы“, мне он не понравился. Какое-то непонятное было зрелище. А вот когда он его смонтировал, подрезал, спрессовал, возникло совершенно другое впечатление. Получился очень динамичный и органичный фильм. Этим впечатлением, наверное, прониклись и зрители».

*Леонид Куравлев:* «Моя первая встреча с ним была на картине „Иван Васильевич меняет профессию“. Я быстро понял по поведению Леонида Иовича, по тому, как он работает и общается с актерами, что ему нужны такие же труженики, каким был он сам всю свою жизнь. Хорошим был человеком Гайдай, хорошим... Талантливым, подарившим миру блистательную плеяду фильмов. Уникальный комедиограф на экране, Гайдай не был записным весельчаком в жизни. Он не рассказывал смешные байки, но был по-детски азартен, мог часами играть на игровых автоматах. А потом возбужденно рассказывать, что надо было бросать жетоны не так, не туда и не столько, а вот если бы он бросил их так, туда и столько, то получилась бы сказочная комбинация с фантастическим выигрышем. Свидетельство самоиронии Леонида Иовича – эпизод из „Брайтон-Бич“, в котором он снялся в эпизодической роли старичка-фанатика, которого выносят из зала игровых автоматов на носилках с ручкой от „однорукого бандита“ в руке и поющего: „Люди гибнут за металл...“



Гайдай завоевывает другие поколения, и мы сегодня не можем представить себе кинематографа без Гайдая. Кинематограф Гайдая вечен, потому что в его фильмах мы чувствуем любовь к отдельному человеку и ко всем нам, которых он оставил жить на земле. И для будущих поколений он оставил этот замечательный рецепт: улыбайтесь! Улыбайтесь!»

*Светлана Аманова:* «К себе он относился с определенной долей иронии и вообще ко всему относился с юмором. Люди тянулись на фильмы Леонида Иовича и вообще на такой жанр, на комедию, потому что хотели отдохнуть, отойти от своих проблем, хотели просто порадоваться».

*Дмитрий Харатьян:* «Он неповторим, он самобытен, он единственный, его нельзя и невозможно ни с кем сравнивать. Если только с Чарли Чаплином, которого он очень любил. Он считал, что он воспитан в профессии именно на Чаплине и его работах. Он был для него кумиром, авторитетом, ориентиром. Я считаю, что фильмы Леонида Гайдая и являются теми самыми духовными, абсолютными ценностями, которые так необходимы нашему народу. И поэтому они востребованы».

*Михаил Пуговкин:* «Я очень глубоко и тяжело воспринял его уход из жизни. Конечно, мне было грустно, потому что у нас с ним были планы. Леонид Иович говорил: „Михаил Иванович, до конца моей жизни, вашей жизни мы будем снимать и играть комедию, только комедию“. Помню, он дал мне сценарий „Иван Васильевич меняет профессию“. И мы начали пробовать. В сцене, когда я играю с актрисой, мне чего-то не хватало. В это время в студию вошел актер Мартинсон. И я говорю: „Сергей Александрович, вот что-то мне не хватает, я говорю, что я с ней репетировал, это моя работа... какое бы слово мне...“ – и Мартинсон мне говорит: „Надо по-французски сказать: это мое профессион де фуа...“

При жизни к Леониду Иовичу на „Мосфильме“ режиссеры-гиганты, относились, так сказать... снисходительно. Мне тоже часто говорили: ну что ты опять у Гайдая снимаешься, это же ниже пояса, это к искусству не имеет отношения... А я считаю, это имеет к искусству прямое отношение, и говорил: не дай бог, Леонид Иович уйдет из жизни, но на следующий день он будет классиком».

*Вячеслав Невинный:* «Гайдай был режиссером, который ставил задачи и начинал решать их задолго до съемок, то есть еще на сценарном уровне, когда он писал вместе с соавторами свои сценарии...

Гайдай всегда твердо знал, что и как нужно делать действующим лицам. А артисты у него снимались отборные, даже в эпизодах играли замечательно. Правда, некоторые из них эту гайдаевскую точность и определенность не принимали и не любили. „А почему нельзя иначе попробовать? Давайте сделаем по-другому...“ Гайдай говорил: „Хорошо“, и когда ему что-то показывали, он соглашался: „Хорошо придумано! Но только это не из нашего кино“. То есть у другого режиссера можно и этак. А у него должно быть только так и никак иначе.

Иногда на съемках, когда репетировался откровенно смешной эпизод, артисты сами не выдерживали и делали все со смехом. Гайдай раздражался и говорил: „Ну что тут смешного?! Плохо, когда артисты смеются, потому что им кажется, что это весело. А зритель увидит и ему будет не смешно!..“ – „А что же смешно, Леонид Иович?“ – „По-моему, вот что...“ И он почти стопроцентной ясностью представлял актерам, что и как нужно сделать, чтобы было смешно.

Гайдай был комедиографом по определению, можно сказать, Божьей милостью. Поэтому он был настолько требователен и аскетичен, что позволял себе в монтаже довольно смешные эпизоды вырезать ради того, чтобы не было длиннот в картине. И быть может, поэтому умел добиваться, чтобы смех в зрительном зале возникал именно тогда, когда нужно. Не раньше и не позже, а именно в кульминации эпизода. А если сделать чуть длиннее, уже не смешно. Гайдай чувствовал нутром анекдотическую сущность того, что он рассказывал. „Рассказывать анекдот, признаваться в любви и занимать деньги, говорил Владимир Иванович Немирович-Данченко, – нужно быстро“. Если долго рассказывать анекдот – не смешно. Теряешь цель и энергию. Если

будешь мямлить: „Знаете ли, мне очень давно хотелось сказать вам, дорогая, что я...“ – все вязнет в многословии. Слово утрачивает энергию и ценность. Другое дело: „Я тебя люблю“ или „Дай три рубля!“ – цель сразу достигнута, на такую определенность всегда труднее ответить „нет“. Гайдай это чрезвычайно точно чувствовал.

Гайдаевский выбор актеров всегда был очень точный. В этом плане у него в картинах нет проколов: „Ах, если бы в этом месте был такой-то артист!“ Леонид Иович не выискивал актеров, как некоторые режиссеры, а твердо знал, кто ему нужен для данного фильма. Он отбирал, хорошо зная, что ищет. И находил. В особенности это было ярко выражено в эпизодических ролях, на которые приглашались большие артисты, настоящие мастера, даже на самые маленькие эпизоды. Но зато это был снайперский выстрел в десятку.

Гайдай никогда не позволял себе пустопорожней болтовни. Он интересно рассказывал, но никогда не был душой компании. Он был человек скорее мрачный. Когда готовили и устанавливали кадр, что-то напевал, тихо мурлыкал себе под нос. Он любил после того, как сцена закончится, не сразу говорить „стоп“. И камера продолжала работать. „Если я не говорю «стоп», продолжайте“. – „А у нас сцена кончилась“. – „Раз не сказано «стоп», значит, не кончилась“. – „А мы не знаем, что делать!“ – „Но вы же в роли! Подумайте, что органично для вашего персонажа. Как бы он поступил?..“ Были артисты, которым это очень не нравилось. Помню, один знаменитый актер настолько это не переносил, что просто приходил в бешенство. „Как это так? Я закончил, значит и сцена закончена. Что я должен еще играть?!“ А мне этот гайдаевский стиль нравился. В нем было что-то такое, чего в нормальной ситуации добиться очень трудно, а то и невозможно. Непредсказуемые и оттого смешные реакции. Правда, я тоже, как правило, не был к этому готов. Когда Гайдай не останавливал съемку, я не всегда знал, что мне делать. Но пытался как-то выбираться из положения.

Гайдай вдруг из-за камеры мог сказать: „Упал, засмеялся, стал серьезным... Стоп!“ Он любил такие штуки проделывать. Я сначала не мог понять, зачем ему это нужно. И даже однажды спросил: „Леонид Иович, зачем вы это делаете? Из хулиганства?“ Он ответил: „Нет. Иногда актер может сотворить такое, чего и сам не ждет, а я потом могу этот кадр вставить в какую-нибудь другую сцену. Иногда достаточно сделать такую крошечную вставку, и сцена может стать не просто смешной, а уморительной“. И правда, ведь актер вдруг что-то делает неожиданно для себя самого. Гайдай это понимал и часто пользовался таким приемом.

Он мог сказать: „Так, неплохо... Все вроде сходится. Но знаете, Вячеслав Михайлович, что еще нужно найти? Такой фамильный жест“. „Леонид Иович, а что такое «фамильный жест»?“ – „Если вспомнить из истории кино, то, например, Ванин<sup>444</sup> в одной из своих ролей расчесочкой так, как бы машинально, несколько раз елозил по полулысой голове. Это и было его «фамильным жестом». Есть люди, которые, разговаривая, делают такое движение головой, будто у них шея болит... Что это значит, никто не понимает, но роль окрашивается. «Фамильный жест», особенно если это характерная, комедийная роль, всегда хорошо работает“.

Начав сниматься в картине „Не может быть!“, я стал придумывать себе „фамильный жест“. Но сам не мог его найти. Мой герой торговал пивом, но у меня не было такой жизненной практики, а в плане поиска жеста практика и привычка очень много значат. Так вот мы с Леонидом Иовичем для этого хапуги-братца нашли такой жест. Произноса: „А-ха“, он вытирает двумя пальцами – большим и указательным – углы рта. И так как в фильме это несколько раз повторялось, то возник какой-то жульнический полутюремный подтекст роли, что-то наглое, нахрапистое и угрожающее... Помните, когда Светин вылезает из дырки в заборе и смотрит на меня, а я делаю свой „фамильный жест“, он тут же прячется обратно... Сразу понял, с кем имеет дело и что его ждет. Без слов. Конечно, артисту все не объяснишь и не расска-

---

<sup>444</sup> Василий Ванин – популярный актер театра и кино 1930–1940-х годов, чья карьера пошла в гору после фильма «Ленин в Октябре» (1937, Михаил Ромм) и достигла вершины на главной роли в «Секретаре райкома» (1942, Иван Пырьев).

жешь. Вообще-то, мне кажется, рассказывать артисту, как он должен играть, неблагодарное дело. Пусть все будет сказано трижды глубоко, но каждый актер все поймет по-своему. А вот почувствовать, отобразить и показать самому – в этом и есть талант режиссера. При этом Леонид Иович никогда не обращался к актерам на ты. Только на вы. Он не любил фамильярности. И я никогда не слышал, чтобы кто-нибудь сказал ему: „Лень, здравствуй!“, за исключением его жены Нины Павловны Гребешковой, да и то вне рабочих условий. Много можно говорить и вспоминать про его картины, его работы, но всего не упомнишь, но в деталях есть все равно самое главное – великая и благодарная память о Леониде Иовиче Гайдае».

\* \* \*

Рабочие сценарии Гайдая испещрены пометками и рисунками. Он постоянно обдумывал будущие кадры, эпизоды, комические ситуации. Записывал приходившие ему на ум меткие выражения, необычные и смешные поступки. Он продумывал все, вплоть до позы актеров и направления их взглядов. Эти записи – дневник его жизни. Но Гайдаем еще умел и заразить сотрудничавших с ним людей своим чувством юмора. Так, например, ставшая крылатой фраза «Чей туфля? – Ой, мое, спасибо» была придумана Вициным.

А вот снимали Леонида Иовича до обидного мало. Гайдаем не принадлежал к числу, как сейчас говорят, культовых режиссеров. Никто не предполагал, что пройдут годы, а его фильмы будут жить – вне моды, политической погоды, конъюнктуры. Он и сам не любил сниматься, предпочитая находиться не перед камерой, а на привычном месте – за нею. Его удивительная доброта, энергия, юмор и поныне щедро передаются с экрана.

Уникальный дар видеть юмор в обыденном и повседневном оказался не такой уж легкой ношей. Судьба не всегда благоволила Гайдаю. Но он пронес свой дар с удивительным спокойным упорством, почти всегда точно зная, что он должен делать. Он умел в мельчайшей детали, в мелочи показать вселенную человеческой судьбы.

Сегодня стал ясен масштаб личности Гайдая и его искусства. Говорят, от великого до смешного один шаг. От смешного до великого – расстояние длиною в жизнь. Гайдаем преодолел его через десятилетия с достоинством и поразительной скромностью. Истинно смешное, радующее людей нескольких поколений, мог создать только человек великой души и великого таланта.

*2000, Москва*

## Сведения об авторах

**Сесиль Вессье** – профессор славистики университета Ренн II (Бретань, Франция), специалист по советской и антисоветской культуре, пишущая в основном о взаимоотношениях между культурой, политикой и обществом. Автор книг *Pour votre liberté et pour la nôtre; le combat des dissidents de Russie* (1999, рус. пер.: «За нашу и вашу свободу! Диссидентское движение в России» (2015)), *Les ingénieurs des âmes en chef. Littérature et politique en URSS (1944–1986)* (2008), *Les Réseaux du Kremlin en France* (2016), *Le Clan Mikhalkov. Culture et pouvoirs en Russie (1917–2017)* (2019). В 2023 году запланирован выход книги *Sartre et l'URSS*.

**Татьяна Дашкова** – кандидат филологических наук, доцент РГГУ и НИУ ВШЭ, специалист по советской визуальной культуре, автор более 70 научных публикаций, в том числе в журналах «Новое литературное обозрение», «Неприкосновенный запас», «Теория моды», «Fashion Theory», «Логос», а также книги «Телесность – Идеология – Кинематограф: Визуальный канон и советская повседневность» (2013). Эксперт в телепередачах «Жизнь, как в кино», «Кинотеатр Арзамас», «Тайны кино», на радио «Маяк» и «Говорит Москва». Читала лекции в культурном центре ЗИЛ, Еврейском музее и Центре толерантности, Музее Москвы, Мульти-медиа Арт Музее, Новой Третьяковке, ГМИИ им. А. С. Пушкина и др.

**Ирина Каспэ** – независимый исследователь, кандидат культурологии. Специалист в области истории позднего социализма, социологии культуры, исследований утопии. Автор книг «Искусство отсутствовать: Незамеченное поколение русской литературы» (2005), «В союзе с утопией: Смысловые рубежи позднесоветской культуры» (2018) и многочисленных статей в журналах «Новое литературное обозрение», «Социологическое обозрение» и др.

**Всеволод Коршунов** – кандидат искусствоведения, доцент кафедры драматургии кино ВГИКа, куратор курсов «История кино», «Современное кино» и «Практическая кинокритика» в Московской школе кино (МШК). Научные интересы: теория кинодраматургии, нарратология, итальянское кино, документальное кино.

**Илья Кукулин** – кандидат филологических наук, историк советской, постсоветской и современной российской культуры. Автор работ о репрезентации «национального» в искусстве и литературе советской и постсоветской эпохи, в том числе – книги «Машины зашумевшего времени. Как советский монтаж стал методом неофициальной культуры» (2015), соавтор (с Марком Липовецким) первой биографии Дмитрия Александровича Пригова «Партизанский логос» (2022). В настоящее время – научный сотрудник Амхерстского центра по изучению русской культуры в составе Амхерст-Колледжа (Амхерст, США).

**Ян Левченко** – PhD по семиотике и культурологии, до 2021 года – профессор НИУ ВШЭ (Москва). Автор книги «Другая наука. Русские формалисты в поисках биографии» (2012), (со)редактор-составитель книг «Материалы к словарю терминов таргуско-московской семиотической школы» (1999), «Работа и служба. Сборник памяти Рашита Янгирова» (2008), «Эпоха остранения. Русский формализм и современное гуманитарное знание» (2016, с Игорем Пильщиковым). В настоящее время редактор книжной серии «Кинотексты» издательства «Новое литературное обозрение» и журналист издательского дома *Postimees* (Таллинн, Эстония).

**Марк Липовецкий** – доктор филологических наук, профессор Колумбийского университета (Нью-Йорк), автор книг «Русский постмодернизм: Очерки исторической поэтики» (1997); *Russian Postmodernist Fiction: Dialog with Chaos* (1999); «Паралогии: Трансформации (пост)модернистского дискурса в русской культуре 1920–2000-х годов» (2008; шорт-лист премии имени Андрея Белого); *Performing Violence: Literary and Theatrical Experiments of New Russian Drama* (2009, рус. пер. – 2012; в соавторстве с Биргит Боймерс), *Charms of the Cynical Reason: The Trickster in Soviet and Post-Soviet Culture* (2011), *Postmodern Crises: From*

*Lolita to Pussy Riot* (2017). Один из четырех соавторов истории русской литературы (Oxford University Press, 2018). Соредактор сборников научных статей «Веселые человечки: Культурные герои советского детства» (2008), «Неканонический классик: Дмитрий Александрович Пригов (1940–2007)» (2010), «„Это просто буквы на бумаге...“ Владимир Сорокин: После литературы» (2018). Соавтор (с Ильей Кукулиным) критической биографии Дмитрия Александровича Пригова «Партизанский логос» (2022). В 2014 получил премию Американской ассоциации преподавателей славянских и восточноевропейских языков за выдающийся вклад в науку. В 2019 году стал лауреатом Премии Андрея Белого за заслуги перед русской литературой.

**Мария Майофис** – кандидат филологических наук, историк советской, постсоветской и современной российской культуры. Автор ряда работ о советском кино оттепельного периода. Автор книги «Воззвание к Европе. Литературное общество „Арзамас“ и российский модернизационный проект 1815–1818 годов» (2008). Редактор и составитель нескольких коллективных монографий по истории советского образования и советской детской культуры: «Веселые человечки: культурные герои советского детства» (в соавторстве с Ильей Кукулиным и Марком Липовецким; 2008), «Антропология революции» (в соавторстве с Александром Дмитриевым, Ильей Кукулиным, Ириной Прохоровой; 2009), «Острова утопии. Педагогическое и социальное проектирование послевоенной школы (1940–1980-е)» (в соавторстве с Ильей Кукулиным и Петром Сафроновым; 2015) и др. В настоящее время – научный сотрудник Амхерстского центра по изучению русской культуры в составе Амхерст-Колледжа (Амхерст, США).

**Евгений Марголит** – кандидат искусствоведения, главный научный сотрудник Госфильмонда России. Работал в системе советского кинопроката, консультантом кинопрограмм канала ТВ-6, вел курсы и мастер-классы на киностудии «Мосфильм». В 1988 году выпустил большую статью «Советское киноискусство: основные этапы становления и развития», которая с тех пор изучается на большинстве русскоязычных программах исследования и производства кино. В 1995 году в соавторстве с Вячеславом Шмыровым издал книгу «Изъятые кино. 1924–1953», посвященную фильмам, которые так и не достигли зрителя. Многочисленные тексты 1980–2000-х годов были усилиями редакции журнала «Сеанс» объединены в объемный сборник «Живые и мертвое: заметки к истории советского кино 1960–80-х годов» (2012).

**Стивен М. Норрис** – профессор русской истории и директор Центра российских и постсоветских исследований им. Уолтера И. Хэвигерста в Университете Майами в штате Огайо. Автор книги *Blockbuster History in the New Russia: Movies, Memory, Patriotism* (2012, перевод готовится к выходу в серии «Кинотексты») и (со)редактор шести сборников статей, в том числе *The Akunin Project: The Mysteries and Histories of Russia's Bestselling Author* (2021). В настоящее время работает над биографией советского карикатуриста Бориса Ефимова.

**Галина Орлова** – социальный исследователь без постоянного порта дисциплинарной приписки. Живет в Москве. Работает в Институте советской и постсоветской истории НИУ ВШЭ. Живо интересуется всем подряд – от культурной истории и STS до дискурс-анализа и визуальных исследований. О Гайдае пишет впервые и с удовольствием из перспективы архивной этнографии и антропологии бюрократии.

**Светлана Пахомова** – культуролог-гебраист, закончила Российский государственный гуманитарный университет. Специалист по израильскому и еврейскому кино, преподаватель МВШСЭН («Шанинка») и НИУ ВШЭ в Москве, автор текстов о кино и культуре, а также рецензент фильмов.

**Елена Прохорова** – профессор кафедр иностранных языков и киноведения в Колледже Вильяма и Мэри (Вирджиния, США). Занимается русской и советской визуальной культурой, теорией и историей кино. Автор книги *Film and Television Genres of the Late Soviet Era* (London: Bloomsbury Academic, 2017, совместно с А. Прохоровым). Редактор и составитель сборников *Cinemasaurus: Russian Film in Contemporary Context* (Brookline, MA: Academic Studies

Press, 2020, совместно с Нэнси Конди и Александром Прохоровым) и *Russian TV Series in the Era of Transition: Genres, Technologies, Identities* (Brookline, MA: Academic Studies Press, 2021, совместно с Александром Прохоровым и Римгайлой Салис).

**Александр Прохоров** – профессор кафедр иностранных языков и киноведения в Колледже Вильяма и Мэри (Вирджиния, США). Занимается русской и советской визуальной культурой, теорией и историей кино. Автор книг «Унаследованный дискурс: парадигмы сталинской культуры в литературе и кинематографе оттепели» (СПб.: Академический проект, 2007) и «Film and Television Genres of the Late Soviet Era» (London: Bloomsbury Academic, 2017, совместно с Е. Прохоровой). Редактор и составитель сборников *Cinemasaurus: Russian Film in Contemporary Context* (Brookline, MA: Academic Studies Press, 2020, совместно с Нэнси Конди и Еленой Прохоровой) и *Russian TV Series in the Era of Transition: Genres, Technologies, Identities* (Brookline, MA: Academic Studies Press, 2021, совместно с Еленой Прохоровой и Римгайлой Салис).

**Борис Степанов** – кандидат культурологии, директор ИГИТИ им. А. В. Полетаева НИУ ВШЭ, исследователь культуры, автор более 70 научных публикаций в том числе статей в журналах «Новое литературное обозрение», «Laboratorium», «Studies of Russian and Soviet cinema», «Urban history» и других, соредaktor книги «Царицыно: аттракцион с историей» (2014).

**Евгений Цымбал** – кинорежиссер, сценарист, автор статей и книг по истории, истории кино и литературы. Трижды лауреат Национальной кинематографической премии «Ника», трижды лауреат премии кинокритиков «Слон», обладатель приза Британской Академии кино и телевидения (BAFTA).

**Андрей Шемякин** – кандидат филологических наук, с 1981 по 1989 год – научный сотрудник ИМЛИ им. А. М. Горького, с 1989 по 2002 год прошел путь от научного сотрудника до заведующего сектором отечественного кино НИИ киноискусства. Член союза кинематографистов России и гильдии документалистов России, с 2011 по 2015 год – президент гильдии киноведов и кинокритиков России, автор и ведущий телепрограмм о документальном кино, лауреат телевизионной премии «Тэффи», автор статей в журналах «Искусство кино», «Сеанс», «Киноведческие записки».