

RU

## Советская кинотрагикомедия в контексте эпохи (на примере фильмов Л. Гайдая 1960-х – начала 70-х годов)

Кондаков И. В.

**Аннотация.** Работа посвящена рассмотрению жанра трагикомедии в советском кино 1960-х – начала 70-х годов (на примере фильмов Леонида Гайдая). В статье анализируются яркие образцы скрытой трагикомедии в кино – «Операция “Ы” и другие приключения Шурика» (1965), «Кавказская пленница, или Новые приключения Шурика» (1967), «Бриллиантовая рука» (1969), «Иван Васильевич меняет профессию» (1973), «Не может быть!» (1975). Цель исследования – определить основные черты советской кинотрагикомедии в контексте эпохи (в 1960-х – начале 1970-х годов). Научная новизна исследования обусловлена выявлением того, как именно скрытый трагикомизм проявлялся в рассматриваемых фильмах Л. Гайдая как следствие усилившегося социального критицизма, пробуждавшегося по окончании «оттепели». В результате автор заключает, что в период становления трагикомедии комическое осмысление трагического было само по себе трагичным.

EN

## Soviet tragicomedy in cinema in the context of the epoch (by the example of L. Gaidai's films of the 1960s – early 70s)

Kondakov I. V.

**Abstract.** The paper considers the genre of tragicomedy in the Soviet cinema of the 1960s – early 70s (using the example of Leonid Gaidai's films). The paper analyses the vivid representatives of hidden tragicomedy in cinema – “Operation Y and Shurik's Other Adventures” (1965), “Kidnapping, Caucasian Style” (1967), “The Diamond Arm” (1969), “Ivan Vasilievich: Back to the Future” (1973), “It Can't Be!” (1975). The aim of the study is to determine the main features of Soviet cinema tragicomedy in the context of the epoch (during the 1960s – early 1970s). The scientific novelty of the study is accounted for by the identification of the way that hidden tragicomicality manifested itself in L. Gaidai's films under consideration as a consequence of the increased social criticism that had emerged after the end of the Khrushchev Thaw. As a result, the author concludes that during the formation of tragicomedy, the comic interpretation of the tragic was itself tragic.

### Введение

Трагикомедия – жанр сложный и редкий в театре и тем более в кино. К тому же он почти не изучен ни в теоретическом, ни в историческом плане. Обычно, характеризуя особенности этого жанра, ограничиваются признанием того, что в нем соединены черты трагического и комического. Но соединены между собой они могут быть по-разному. Попытаемся представить, как в принципе могут сочетаться трагическое и комическое.

Начнем со словарных статей. В словаре «Эстетика» перестроечного времени есть краткая безымянная статья «Трагикомедия». Вот что мы можем прочесть в этой сжатой информации:

1. Трагикомедия – это «вид драматического произв., обладающий одновременно признаками трагедии и комедии и являющийся в своем чистом виде высшей формой их сплава».

2. «Основу Т. составляет трагикомическое мировосприятие художника, истоками к-рого служат самые различные тенденции: критическое отношение к существующим общественным порядкам и нравам, ощущение неодолимости жизненного конфликта (порождающее нередко незаконченную композицию произв.), стремление к высмеиванию порочности, пошлости социально-нравственных устоев, к компрометации их юмором, иронией, сатирой».

3. «Два полюсных жанра – трагический и комический – оказываются в Т. тесно переплетенными в своих определяющих характеристиках, в частности в сочетании возвышенных и комических образов (часто обобщенно условных), в чередовании разноплановых сюжетных, порой парадоксальных, положений и т. д. Оба эти жанра,

взаимно активизируясь, могут осуществляться друг через друга (трагическая ситуация и комический персонаж или наоборот). Тогда обнаруживается – явно или в подтексте – трагизм комического и комизм трагического, а серьезный и печальный комизм, пронизанный душевной чуткостью, поэтичностью, даже лиризмом, вызывает грусть, горечь, боль и скорбь».

4. «Действенными средствами Т. являются аллегория, метафора и особенно гротеск, когда чрезмерное преувеличение обнажает комически абсурдную черту. Трагический гротеск, выявляющий смысл страшного явления, всегда масштабно укрупнен; в природе его присутствует та или иная мера трагизма смешного» (Эстетика, 1989, с. 357-358).

В представленной здесь концепции трагикомедии и трагикомического заострены во многом неразрешимые противоречия между трагизмом и комизмом, которые неспособны сплотиться между собой воедино, не вызывая при этом ощущения парадокса, абсурда или гротеска, т. е. драматизма самой попытки синтеза трагического и комического.

Но есть и другая тенденция в определении трагикомического. С. И. Кормилов в аналогичной статье, посвященной трагикомедии, характеризовал ее как «драматургический жанр, совмещающий признаки трагедии и комедии вплоть до их слияния». И далее: «Характерными для жанра Т. являются персонажи как из низших, так и высших слоев общества; события разворачиваются так, что герою грозит катастрофа, но он остается жив; типичным является стилистическое смешение высокого и низкого и иронический взгляд на мир» (Литературная энциклопедия..., 2001, стлб. 1087-1088).

Подобная «умиротворяющая» интерпретация трагикомического жанра не является новостью. Напротив, она очень традиционна. Начало этой эстетической традиции положил римский комедиограф III-II вв. до н. э. Тит Макций Плавт, впервые употребивший термин *“Tragicocomedia”* в прологе к своему «Амфитриону» устами Меркурия:

Я бог: не затруднюсь и превращением.  
Хотите, перестрою всю трагедию  
В комедию, стихи ж оставлю прежние?  
<...>  
Вам смешанную дам трагикомедию.  
Сплошную дать комедию никак нельзя:  
Цари и боги в действии участвуют.  
Так как же быть? А роль раба имеется –  
Вот и возможно дать трагикомедию (1987, с. 9).

Эта традиция была подхвачена итальянскими и всеми европейскими гуманистами Возрождения (Лопе де Вега, Шекспир), затем – представителями маньеризма и барокко, классицистами (П. Корнель, Мольер), просветителями (Г. Э. Лессинг), романтиками (Новалис) и т. д.

Большое теоретическое внимание уделил трагикомедии Г. Гегель. В своей «Эстетике» он, по своему обыкновению, представил *трагическое, комическое и трагикомическое* как диалектическую триаду, где трагическое являлось тезисом, комическое – антитезисом, а трагикомическое – синтезом. «Посредине между трагедией и комедией находится третий основной вид драматической поэзии, лишенный столь же всеохватывающей значительности, хотя в нем различие трагического и комического стремится к своему опосредствованию или же обе стороны, не изолируясь в их полной противопоставленности друг другу, выступают совместно и составляют конкретное целое» (Гегель, 1971, с. 582).

Диалектику взаимосвязанных трагедии, комедии и трагикомедии А. Шопенгауэр показывал иным образом. «Если... тенденцией и конечной целью трагедии мы признали обращение к резиньяции и отрицанию воли к жизни, то мы легко заметим, что ее противоположность, комедия, представляет собой призыв к дальнейшему утверждению этой воли. Правда, и комедия, как и всякое изображение человеческой жизни, неминуемо должна показывать нам также страдание и неприятности; но она рисует их перед нами как нечто временное и переходящее в радость, как нечто смешанное с удачей, победой и надеждой, которые в конце концов и берут верх; кроме того, она дает неисчерпаемый материал для смеха, которым исполнена жизнь даже в самых своих невзгодах и который при всяких обстоятельствах поддерживает в нас хорошее настроение духа» (Шопенгауэр, 2015, с. 366-367).

Чаще всего в содержании трагикомедии трагическое и комическое сочетаются в виде двухслойной структуры. В одних случаях трагическое является поверхностной структурой, а комическое выступает как глубинная структура. В других – на поверхности восприятия оказывается комическое, а трагическое является своего рода подтекстом комического, его истинным содержанием. Наконец, есть и третий вариант этого единства: трагикомизм заявляет о себе как амбивалентное явление, которое в одном свете может казаться чисто трагическим, а в другом – чисто комическим. Это значит, что трагикомизм, в идеале, может прочитываться через призму двух (и более) противоположных и даже взаимоисключающих кодов. Принцип «двойного кодирования» очень распространен в трагикомедии. Это позволяет трагикомедии прибегать к иносказанию: то, что кажется, на первый взгляд, безоблачно-комическим, на самом деле, если задуматься, безысходно трагично и наоборот: поверхностно-трагическое на поверку оказывается комическим, хотя и омраченным грустной или саркастической иронией.

В соответствии с поставленной целью исследования в работе были решены следующие задачи: 1) осуществить анализ фильмов Л. Гайдая 1960-х – начала 1970-х годов, ставших эталоном комедийного стиля режиссера

и рассматриваемых в работе как образцы жанра скрытой трагикомедии; 2) выявить и охарактеризовать особенности проявления трагикомизма в выбранных фильмах.

Теоретическая база исследования представлена работами, освещающими черты становления и развития жанра комедии в советском кино (Добренко, 2007; 2008; Добренко, Джонссон-Скрадоль, 2022; Сараскина, 2022). Кроме того, использовались труды философов (Гегель, 1971; Шопенгауэр, 2015), материалы справочного характера (Эстетика, 1989; Литературная энциклопедия..., 2001; Кино России, 2010), затрагивающие вопрос взаимосвязи комического и трагического в искусстве; биография Л. Гайдая (Новицкий, 2017).

## Обсуждение и результаты

### *Под маской комедии (скрытый трагикомизм)*

Исторические эпохи, которые утверждают себя как сугубо серьезные, политически стабильные и эффективно управляемые, но допускающие культурные развлечения в виде комедийных жанров, как правило, настроены – в лице массовой аудитории и руководящих политиков – на «позитив» и сопротивляются привнесению в текущую художественную культуру трагических страстей или трагикомических перипетий. В эти времена предпочтительней бывает бесхитростная комедия положений и увлекательная эксцентрика, буффонада, что мы и видим в кинокомедиях сталинской эпохи (особенно – Г. Александрова) (Добренко, 2007; 2008).

В условиях советского общества трагикомедия (как и трагедия) в принципе не поощрялась. Безоблачная комедия была предпочтительней. Например, пьесы А. Володина в 1950-е годы театрами постоянно отвергались именно из-за подобного колорита. Интерес к трагикомедии в советском кинематографе начал пробуждаться по окончании «оттепели». Самые первые, вполне невинные пробы скрытой трагикомедии появились еще в рамках «оттепельных» настроений: «Добро пожаловать, или Посторонним вход воспрещен» (1964) и «Похождения зубного врача» (1965) Э. Климова. Оба фильма имели трудную цензурную историю и поначалу воспринимались как антисоветские. Чего только стоит метафора «пионерского лагеря», в который «Добро пожаловать!» и в то же время «Посторонним вход воспрещен!». Такой лагерь неотличим от ГУЛАГа, который «просвещает» в пионерском лагере как его изнанка или негативный подтекст.

Великим мастером скрытой трагикомедии в кино был Леонид Гайдай. В разгар «оттепели» гайдаевские комедии были наполнены искрометным юмором и содержали минимум социально-обличительного пафоса. Массовая популярность этих фильмов во многом подогревалась самой беззаботностью смеха и головокружительной эксцентрикой. «Пес Барбос» (1961), «Самогонщики» (1962), «Деловые люди» (если глядеть на них с официальной точки зрения) осуждали то браконьерство (комически оборачивающееся против самих браконьеров), то алкоголизм и выросший на его почве подпольный бизнес самогонварения, то – на материале притчеобразных рассказов О'Генри о превратностях преступного бизнеса под видом «деловых отношений», вступающего в неразрешимые противоречия с человеческой природой и человечностью, – сами эти псевдоделовые отношения, затеваемые ради легкой наживы, личного благополучия, карьеры. Все это можно было, с официальной точки зрения, интерпретировать как «критику отдельных недостатков», еще кое-где подчас случающихся не только на Западе, но и у нас. Но внеидеологически настроенная аудитория Л. Гайдая видела стоящий за всеми сюжетными перипетиями вездесущий общечеловеческий комизм.

Наступившее разочарование творческой интеллигенции в «хрущевской оттепели» усилило социальный критицизм, подспудно проявившийся и в новых комедиях Гайдая, ставших эталоном его комедийного стиля.

В кинотрилогии «Операция “Ы” и другие приключения Шурика» (1965, снималась в основном в 1964 г.) социально-политический контекст и подтекст фильма усложнился. Неслучайно пронизательный критик А. Прохоров назвал эту кинокомедию «обманчиво простенькой» (2012, с. 238). И в самом деле, «Операция “Ы”» в каждой из своих частей довольно двусмысленна. В первой же новелле – «Напарник» – с первых кадров оказывается неясно, кто кому напарник. Верзила Федор, бездельник и хам (А. Смирнов), становится напарником студенту Шурику (А. Демьяненко) поневоле; их последующая непримиримая борьба – не на жизнь, а на смерть! – показывает, насколько глубок между ними «классовый антагонизм»: между трудоголиком и алкоголиком, между интеллигентом и люмпеном, между романтиком социализма и его наглым паразитом. Самый красноречивый кадр, иллюстрирующий этот антагонизм, – носилки с цементом, которые несут в противоположные стороны Федя и Шурик. В результате невольно разрушаются все иллюзорные официозные концепции социальной однородности и единства советского общества, где интеллигенция и рабочий класс (вместе с колхозным крестьянством) дружны и взаимозаменяемы.

Интеллигент Шурик, подрабатывающий на стройке, «вкалывает» на все руки один, а тунеядец и алкоголик, пятнадцатисуточный Федя в это время «на халяву» сытно питается, спит и развлекается, а заодно пытается отомстить виновику своего мнимого «наказания» (направление на подсобные работы на 15 суток), замуровав его в стену возводимого здания. В конце концов именно интеллигент Шурик – уже по-настоящему – наказывает рабочего Федю («Надо, Федя, надо!») розгами, как старорежимного школьника (тем самым проводя «разъяснительную работу»). Кстати, других рабочих на «стройке социализма», кроме «дикаря» Феде и студента Шурика, не видно (стройка безлюдна, как пустыня). Впрочем, и самого процесса строительства в фильме Гайдая мы не видим. Не считать же строительным трудом неудачное «замуровывание» Федей в кирпичной стене Шурика или использование изобретательным Шуриком различной строительной техники для комической «борьбы» с агрессивным хулиганом Федором! А вся эта комическая беготня по стройке двух напарников, стремящихся нанести наибольший ущерб друг другу, – не что иное, как гротескный образ «соцсоревнования»...

Зато начальник строительства – прораб Павел Степанович (М. Пуговкин) – показан как подлинный *напарник* временного рабочего Феде. Сцена, когда Федя и Павел Степанович лежат рядком; причем в то время, как ту-неядец после принятой на грудь чекушки пополам с казенным компотом мирно посапывает, отдыхая от назначенных ему «трудо», прораб разглагольствует о «космических кораблях, бороздящих просторы вселенной», о «тружениках большого балета» (в области которого «мы впереди планеты всей»)… Совпадают и народные афоризмы «напарников по тунейдству». Федя: «Работа стоит, а срок идет»; «Кто не работает, тот ест»; Павел Степанович тоже много чего говорит про значение труда и едва не договаривает заветное: «Работа не волк, в лес...», хотя тут же одергивает себя: «Это не надо». А что же надо? Л. Гайдай подводит своего зрителя к неизбежному выводу: прорабу-тунейдцу нужно то же, что и рабочему-тунейдцу: тянуть время и по возможности ничего не делать.

Прораб СМУ № 61 Павел Степанович, с его патриотической демагогией, – нескрываемая пародия на недавнего премьера Никиту Сергеевича Хрущева (тому внешние приметы – вышиванка, подобие шляпы в виде строительного шлема, словесный поток вместо дела, в котором различимы буквальные цитаты из речей партийно-советского руководителя и передовых статей газет). Инициатор широковещательной всесоюзной кампании против тунейдства на поверку сам оказался первостатейным тунейдцем! А для чего пригодна газетная пропаганда – Гайдай наглядно демонстрирует на примере разборок Шурика с Федей: студент отгоняет мух, а заодно бьет по лицу тунейдца то газетой «Известия», то газетой «Правда». На свернутой в трубочку газете «Известия» можно прочесть заголовок «Ненависть к фашизму», а на газете «Правда» – «Демонстрация могущества и единства». Можно лишь догадываться об актуальном подтексте этих привычных советских политических лозунгов в данном случае.

Картина безуспешного «строительства», развернутая в фильме Л. Гайдая, выглядит не как частный случай ошибок и сбоев в политике или неразберихи в организации производства и не как пример хрущевского «субъективизма и волюнтаризма», реализованный на низовой практике, а как обобщенная метафора организации «социалистического труда» в СССР. Кстати, в новелле вовсе не показано, как «трудятся» напарники – студент и тунейдец; они лишь забавно «воспитывают» друг друга. И эта картина является не только и не столько комичной, сколько, если задуматься, отчасти и трагичной – для страны.

Вторая новелла фильма – «Наваждение» – посвящена состоянию образования и науки в Советском Союзе 1960-х годов. Как известно, в 1960-е годы в стране наблюдался бум науки, высшего образования. Прежде всего «в почете» была физика и тесно с ней связанные технические науки. Герои «Наваждения» – Шурик, Лида (Н. Селезнева) и их товарищи – студенты технического вуза, застигнутые камерой в процессе сессии. Экзамен, который им предстоит сдать принципиальному профессору, называемому за глаза студентами «лопухом», – как раз физика или нечто, с ней близко связанное (в одном из эпизодов фильма речь заходит о принципах работы синхрофазотрона – очень в это время популярная проблематика, связанная с изучением элементарных частиц и атомного ядра).

Однако студенты, поступившие учиться престижной специальности, в день экзамена к нему совершенно не готовы. Не хватает необходимых учебников; основной расчет – на конспект лекций, но конспекты мало кто вел, и число письменных конспектов наперечет. Приходится применять подручную смекалку. Например, один из студентов по прозвищу «Дуб» рассчитывает на самодельную рацию, увы, далеко не портативную и потому очень наивно замаскированную. С ее помощью друг его Костя, как он надеется, сможет продиктовать ему ответы на тот или иной экзаменационный билет. Однако надеждам технарей-недоучек на самоделку не дано сбыться. «Дубу» так и не удается ответить на вопросы выбранного им билета по радиоподсказкам, потому что собранное друзьями сооружение оказалось очень громоздким, а потому заметным, а переговоры изобретателей между собой – слишком громкими. Расчет на «лопуха»-профессора также оказался ошибочным, т. к. предприимчивый профессор, наученный горьким опытом подобного приема экзаменов, заранее запасся портативным радиоприемником, спрятанным в его портфеле, с помощью этого технического средства он смог подслушать обмен информацией нерадивых студентов и вывести их на чистую воду.

Другая группа студентов, казалось бы, более ответственных, но также не готовых к экзамену, лихорадочно ищет конспекты лекций, по которым легко найти ответ по любому вопросу данного предмета. Студент Шурик среди них. Готовиться ему к сессии было некогда, т. к. он «подрабатывал на стройке», а больше занимался перевоспитанием тунейдцев, составлявших главную рабочую силу социалистического строительства. Шурик в день экзамена тщетно разыскивает нужный ему конспект и вдруг видит такой конспект в руках незнакомой ему девушки, впоследствии оказавшейся Лидой. Лида настолько увлечена зубрежкой конспекта, что не замечает следующего за ней, как тень, Шурика, через ее плечо неотрывно читающего тот же конспект. Зубрежка конспекта настолько загнипнотизировала обоих студентов, что они «на автопилоте» доехали и дошли до Лидиной квартиры, поели, разделлись, полежали, оделись и отправились на экзамен, не видя ничего вокруг и не замечая друг друга. Вызубренный за несколько часов и отекающий на экзамене конспект, видимо, вполне устроил «лопуха»-профессора, потому что Лида и Шурик получили за экзамен отличные оценки, а затем на радостях познакомились.

Все эти студенческие «приключения», во всех подробностях, выглядят очень комично, но, если задуматься над смыслом происходящего, всё очень серьезно и печально. Что за знания можно было приобрести таким образом и к чему можно было бы их потом приложить – ответ на этот вопрос остается неизвестным. Но, с точки зрения режиссера, цена таким легковесным знаниям – как вызубренным в течение одного дня перед экзаменом, так и отвеченным (если бы это вдруг получилось) по подсказке – ноль. Как и в целом – такова же цена самой системе такого высшего образования.

Однако это еще не всё в истории про Шурика и «хорошую девочку Лиду». Шурику, попавшему вторично на квартиру Лиды, начинает казаться, что он здесь уже когда-то был (но не помнит своего недавнего пребывания

в ней во время спонтанной «подготовки» к экзамену). Экспериментально подтверждая свое узнавание неизвестного ему помещения определением местонахождения различных бытовых предметов, он, как предполагают и он сам, и Лида, объясняет свое «ясновидение» наличием у него врожденных парапсихологических способностей, в существование которых оба студента безусловно верят. И хотя начинающий «экстрасенс» Шурик не выдерживает «экзамена», устроенного ему Лидой, оба героя не особенно разочаровываются в парапсихологии как науке будущего. И в этом нет ничего удивительного: студенты-недоучки, постигающие физику по подсказкам и вызубренным примитивным конспектам, легко верят в парапсихологию и экстрасенсорику, принимая профанацию за передовую науку... Это и есть подлинное *наваждение*, которое вытесняет образование и науку заблуждениями обыденного сознания, суеверием и мракобесием.

Третья новелла – собственно «Операция “Ы”». Сюжет ее связан с привлечением режиссером знакомых и любимых зрителем персонажей прежних комедий Гайдая – тройцы незадачливых жуликов – Труса, Балбеса и Бывалого. На сей раз им предстояло сыграть не браконьеров и не самогонщиков, а уже настоящих грабителей. Комизм заказанной операции, получившей кодовое название «Ы» – устами Балбеса (Ю. Никулин), заключался в том, что *грабить* «святой троице» предстоит уже *ограбленное*.

Дело в том, что «торговая база», директором которой является заказчик ограбления Петухов, уже разграблена самим Петуховым со товарищи. База теперь представляет собой склад скопившихся «никому не нужных» вещей – штабеля детских ночных горшков, вереницы «кошек-копилков», набора музыкальных инструментов, собрания спортивного и школьного инвентаря, бутылок спиртного и т. д. Абсурдность собранных на базе разношерстных предметов демонстрирует бессмысленность как самого склада, равно как и заказанного его ограбления. Да и само бессловесное название операции – «Ы» – выдавало ее абсолютную бессодержательность и лишённость какого бы то ни было смысла. Звук «Ы», вырвавшийся у Балбеса, – это не существующее в русском языке междометие, передающее не то иканье, не то рыгание, не то крик, но в любом случае – нечто нечленораздельное.

«Троица» в замысле ее создателя, несомненно, представляет собой некую пародию на христианскую святую Троицу: Бог-отец, Творец всех преступных затей, – Бывалый (Е. Моргунов), воплощающий в себе могучую, но тупую силу и безоглядную решимость; Балбес – Бог-сын, Спаситель – нескладный, глуповатый, совершающий нелепые поступки; Трус (Г. Вицын) – душа коллектива, боязливая, то и дело сверяющая будущие действия с Уголовным кодексом. Соединение в одно – «нераздельное и неслиянное» – целое: «бывалости» («опытности»), бесшабашности (или «безбашенности») и патологической трусости и нерешительности – создает исключительно комический альянс, в котором три противоположные друг другу составляющие тормозят и блокируют друг друга, что делает невозможным осуществление в этом составе любой авантюры.

«Грабители» долго торговались с заказчиком насчет условий и оплаты, целей и задач, но так и не усвоили правил «операции» и ее практического назначения. Иначе говоря, участники мнимого «ограбления» так и не поняли, что и для чего они должны делать. Сам план «операции», составленный заказчиком Петуховым, был изначально глупым, нелепым и практически не выполнимым. Исполнители его в ходе репетиций, а затем и в процессе самой операции забывали и перепутывали назначенные им действия. Расчет на беспомощность сторожихи – «бабули – божьего одуванчика», вооруженной ружьем с холостыми патронами, на тряпку, пропитанную хлороформом, на повязку народного дружинника, надетую на рукав Бывалого, был разрушен бестолковостью «троицы» и вторжением непредсказуемых изменений в сценарий «операции». Вместо «бабули» на дежурство явился отзывчивый Шурик, который затеял комическую погоню за грабителями; тряпка с хлороформом в конечном счете усыпила всех, включая самого Шурика, а явившаяся на подмогу «бабуля», оказавшаяся квартирной хозяйкой Шурика, связывает веревкой незадачливых «грабителей», садится за руль автомобиля Бывалого и отводит всю троицу в милицию.

Казалось бы, расхитители социалистической собственности схвачены, порок наказан, добродетель восторжествовала... Но от всей этой бездарной «операции» остается горький осадок. Во-первых, настоящие «расхитители социалистической собственности», включая директора базы Петухова, еще не найдены и, возможно, останутся вообще нерасследованными. Во-вторых, Шурик устроил потасовку с «грабителями», но его борьба с «нарушителями» закончилась не победой, а поражением (под действием хлороформа он заснул рядом с тройкой «грабителей», тем самым показав, что он – такой же неудачник, как и они). И, в-третьих, если «операция “Ы”» сорвалась, не начавшись, то и «контроперация», начатая Шуриком и завершенная «бабулей – божьим одуванчиком», по существу, обернулась всего лишь поимкой трех неудачников и стала зеркальным отражением «операции “Ы”». Главный же итог новеллы – напрашивающееся обобщение: страна обречена на тотальное разграбление; одни грабители и воры маскируются преступлениями других воров и грабителей, и, снимая поверхностные слои всеобщего грабежа, мы не достигаем глубинных процессов ограбления страны, которые остаются безнаказанными и даже незамеченными.

Назвав всю трилогию «Операция “Ы”», Л. Гайдай не только объединил три разные истории центральным персонажем – Шуриком, но и подвел к общему знаменателю: и перевоспитание «напарника» в ходе «социалистического строительства», и «наваждение» с экзаменом по физике, и борьба с «расхитителями социалистической собственности» были, по большому счету, отрицательным опытом, а еще точнее – были «приключениями Шурика» с непредсказуемым результатом, – т. е. различными версиями невнятной «операции “Ы”», предпринимаемыми буквально всеми – на разных социальных уровнях, в рамках различных профессий – на стройке, в вузе, на торговой базе... И вездесущий Шурик («вечный студент») – не только постоянный наблюдатель всех этих безответственных «операций», но и их неперемный (и активный) участник. Случайность его участия во всех подобных авантюрах – лишнее подтверждение того, что все эти «операции “Ы”» многочисленны и типичны для эпохи,

более того, они являются органичной основой советского образа жизни и, страшно вымолвить, невидимой, глупой сущностью советского строя. И это – совсем не смешно, а страшно, даже трагично.

Следующим образцом «скрытой» трагикомедии у Л. Гайдая была «Кавказская пленница, или Новые приключения Шурика» (1967). Первое, что бросается в глаза в самом названии фильма, – это интертекстуальная связь проблематики фильма с предшествующими интерпретациями темы «кавказского пленника» в русской художественной культуре XIX века – в одноименных поэмах Пушкина и Лермонтова, а также в рассказе Л. Толстого. Из этих произведений, написанных во времена длительного «усмирения Кавказа» (на протяжении целого столетия), стало ясно читателям, что «кавказским пленником» становится вся Россия. Из фильма Гайдая тоже следовало, что в «плену» у Кавказа оказалась не только Нина – «студентка, комсомолка, спортсменка, наконец... просто красавица» (Н. Варлей), но и искатель «новых приключений» Шурик (А. Демьяненко), а если задуматься, то и весь Советский Союз.

Шурик, поменявший в фильме свою техническую профессию на фольклориста и антрополога, сразу по приезде на Кавказ погружается в мир – не просто восточной экзотики, но восточной архаики. Даже в тостах (сомнительный фольклорный жанр), которые Шурик как неопит фольклористики начинает собирать и записывать, слышится едва ли не первобытная мораль, продолжающая быть авторитетной и действенной на советском Кавказе. Далее выясняется, что первобытные (или в лучшем случае средневековые) обычаи и традиции отлично сохранились и действуют в повседневной кавказской жизни, как и сто, двести, пятьсот или даже тысячу лет назад. Все усилия советской власти, направленные на то, чтобы искоренить варварские ритуалы и обряды доисторической древности – вместе с религиозными и бытовыми пережитками, оказывается, пошли прахом, и мировая цивилизация лишь внешне коснулась Кавказа – на уровне персонального автомобиля или финского холодильника.

На деле, как ни в чем не бывало продолжает существовать обычай похищения невесты, уплата калыма (в данном случае в виде стада из 25 баранов и пресловутого «финского холодильника» в придачу). Местная власть – в лице «товарища Саахова» (В. Этуш) – не просто воплощение безграничного административного ресурса мелкого деятеля районного масштаба, но картина советского феодализма, представленная в ярких красках. Суд, прокуратура, партийные органы, больничный персонал – всё в руках кавказского феодала, запирающего украденную им «невесту» Нину в своем «замке», построенном в горах, над бурным горным потоком. В его подчинении оказывается и всем знакомая гайдаевская «троица» – Трус, Балбес и Бывалый, переодетые в условную кавказскую «форму» и выступающие то в почетной роли «кунаков», то в роли похитителей и охранников похищенной невесты. К месту здесь и песенка Балбеса «Если б я был султан...», которая поется «кавказской пленнице», намекая ей на ее подневольное положение в гареме местного «султана» (вызывающего невольные ассоциации то со Сталиным, то с Берией).

Не лучше и положение Шурика, ставшего поневоле новым «кавказским пленником». Его попытки противостоять «красивому древнему обычаю» – похищению Нины как будущей невесты «товарища Саахова» – приводят его к заключению в психушку, где врачи (по сговору с всесильным местным феодалом) приговаривают Шурика к насильственному лечению от алкоголизма и мании преследования. Таким образом, он наглядно становится жертвой советской карательной психиатрии, как Нина – жертвой традиционной народной культуры, заботливо сохраненной в Советском Союзе в качестве раритетного «национального наследия». Лишенные прав и свобод «кавказские пленники» спасаются бегством, наемные «стражи порядка» (все те же Трус, Балбес и Бывалый) преследуют их и настигают. Погоня завершается символической сценой: «кавказская пленница», связанная по рукам и ногам, и ее засыпающие похитители, которых Шурик и его помощники накачали снотворным, летят на неуправляемом автомобиле – по петляющей дороге, по лесу, наполненному большими деревьями, пока, благодаря ловкости Шурика, догнавшего всю компанию верхом на лошади, он не остановил машину на самом краю пропасти... Здесь мы видим развернутую метафору: общество, охваченное сном и невежеством, связанное архаическими бреднями и отошедшими в прошлое традициями, неизбежно низвергнется в бездну...

Конечно, Гайдай и весь коллектив фильма под обществом, катящимся вниз, подразумевали не один традиционалистский Кавказ, который в данном случае был не более чем условностью. При желании Л. Гайдаю можно было бы предъявить обвинения в оскорблении национальных и религиозных чувств. Но в то время это никому не пришло в голову. В. Этуш, исполнитель роли товарища Саахова, позднее вспоминал: «Грузины считают, что сыграл армянина, армяне – что грузина, азербайджанцы – что еще какого-то, не относящегося к ним кавказца. И у всех я – желанный гость» (Цит. по: Новицкий, 2017, с. 206). Так что всеми узнавался «Кавказ», но Кавказ абстрактный, а не конкретно-национальный.

Общество, лишаящее своих членов свободы и не признающее за ними никаких прав, управляемое по произволу одного невменяемого и самонадеянного лица с помощью глупых, трусливых и настырных исполнителей, общество, пытающееся усмирить своих непокорных членов средствами насилия, набора традиционных ценностей и традиций, карательной психиатрии и примитивной пропаганды, – такое общество не имеет будущего и обречено. Не всякий бы решился озвучить такой приговор советскому обществу. Неслучайно «Кавказскую пленницу» долго не утверждали, а один из руководящих чиновников, по свидетельству одного из авторов сценария Я. Костюковского, на заседании комиссии Госкино СССР прямо заявил, что это «антисоветчина» и картина выйдет на экран только «через его труп» (Гайдай, Костюковский, Слободский, 2010, с. 75). Судьбу фильма решила случайность: «Кавказскую пленницу» (еще официально не принятую к массовому показу) посмотрел Л. И. Брежнев, и картина ему понравилась.

Комедия «Кавказская пленница», переполненная различными трюками, аттракционами, гэггами, всеми зрителями и профессионалами кино воспринималась как феерически смешная комедия. Однако пронизательные

критики – после первого просмотра – ощущали в фильме «двойное дно», причем отнюдь не комедийное. А. Волков и Н. Милосердова, авторы персональной статьи о Л. Гайдае в «Режиссерской энциклопедии» (2010), отмечают, что в его комедиях, «отвечающих народному пониманию юмора, зритель улавливал и более серьезный, горько-ироничный смысл» (Кино России, 2010, с. 111). В глубинном пласте смыслов «Кавказской пленницы» «горько-ироничный», а подчас и трагичный подтекст авторского нарратива ощутим и тревожен. Режиссер ощущал, что замеченные им «трещины» в фундаменте советской цивилизации рано или поздно приведут к крушению всего грандиозного общественного здания. В самих устоях советского общества назревали серьезные противоречия национального и социального, экономического и бытового, культурного и политического характера. Условный архаический «Кавказ» неуклонно побеждал своего исторического «пленника» – Советский Союз и Россию.

После всех своих «новых приключений» на Кавказе Шурик довольно бесславно уезжает в Россию на своем осле; «комсомолка и спортсменка», несостоявшаяся «невеста» покидает чуждый ей Кавказ на рейсовом микроавтобусе, а ее неудачные «похитители» – Трус, Балбес и Бывалый во главе с «султаном» местного масштаба – «товарищем Сааховым» – предстают перед «советским судом», «самым гуманным судом в мире». И у зрителя создается впечатление, что наказание комических «злодеев» ограничится выстрелом солью, потому что в советском кодексе, как и в древнем «законе гор», нет соответствующей уголовной статьи – о «похищении невест»...

Следующая скрытая кинотрагикомедия Л. Гайдая – «Бриллиантовая рука» (1969). Страна все глубже погружалась в брежневско-андроповский «застой» и международную изоляцию. Темой новой комедии Гайдая стали последствия туристической поездки за границу простого советского обывателя Семена Горбункова (Ю. Никулин). Конечно же, речь шла не только о мафии контрабандистов-международников во главе с таинственным Шефом (остающимся в основном за кадром) и его забавными помощниками – обаятельным и расторопным Гешей Козодоевым (А. Миронов) и туповатым и грубым механиком Лёликом (А. Папанов). Это – внешний, авантюрно-детективный слой проблематики фильма, связанный для героев с известными рисками (дилемма «бриллиантовая рука» vs «костяная нога»), который составлял главное комедийное содержание фильма, придававшее сюжету динамику и напряженность. Ключевую роль здесь играет домоуправ Варвара.

Гораздо важнее скрытый, глубинный пласт семантики фильма, связанный с атмосферой идеологической подозрительности, антизападной конспирологии и шпиономании, окружающей Горбункова и его заграничные путешествия. Даже добропорядочная супруга Семена Надежда Ивановна (Н. Гребешкова), довольно наивно представляющая «заграницу» (ее вопросы к мужу: «А ты Софи Лорен видел? А кока-колу пил?»), полна подозрений и предположений, внушенных официальной пропагандой, в отношении его зарубежного путешествия и его роли в происходящих событиях.

Но главным персонажем идеологической составляющей комедии является Варвара Сергеевна Плющ (Н. Мордюкова). Управдом и общественница, она зорко следит за всеми жильцами дома, подозревая в каждом подозрительном для нее «иностранного агента». Ее патологическая бдительность и активность сравнимы с политическим активизмом советских обывателей 1937 года: «Наши люди на такси в булочную не ездят»; ««Собака – друг человека» – не наш лозунг»; «И вы знаете, я не удивлюсь, если завтра выяснится, что ваш муж тайно посещает любовницу» (до вмешательства цензуры донос управдома выглядел политически злободневнее: речь шла о подозрении, что Горбунков посещает синагогу). Распространяя среди жильцов дома в добровольно-принудительном порядке государственные лотерейные билеты, домоуправительница угрожает санкциями: «А если не будут брать, отключим газ!». Наконец, она вывешивает при входе в подъезд обличительный плакат: «Позор пьянице и дебоширу Горбункову С. С.!».

Многими было замечено, что выведенные в фильме международные контрабандисты – Геша и Лёлик – не вызывают негативного отношения и не производят отталкивающего впечатления. Они не страшны, а комичны. А вот «товарищ Плющ» – по-настоящему страшна и угрожающа. Если предположить, что в ближайшее (к гайдаевской комедии) время советское общество будет представлено главным образом такими активистами и руководителями, то возвращение времен Большого террора и сталинизма станет неизбежным. Правда, добродушные и деятельные милиционеры (Михаил Иванович и Володя) вовремя приходят на помощь семейству Горбунковых, и шайка международных жуликов довольно фантастическим образом (с помощью вертолета, переносящего по воздуху автомобиль с преступниками) обезврежена. Но главная опасность, составляющая фон всей детективной истории, – атмосфера недоверия и подозрительности, досужих домыслов и слухов, официозной демагогии и добровольного доносительства – остается. И в преодолении этой опасности заключается трагический подтекст «Бриллиантовой руки».

В 1973 г. Л. Гайдай обратился к сюжету М. Булгакова; он уже и раньше собирался снять комедию по пьесе Булгакова «Бег», но его опередили А. Алов и В. Наумов (1970). На этот раз режиссер избрал для экранизации пьесу М. Булгакова «Иван Васильевич» (1936), в свое время разрешенную к постановке в Театре сатиры Главреперткомом, но после генеральной репетиции снятую со сцены и при жизни автора никогда не ставившуюся. Запрет на постановку этой пьесы исследователи объясняли по-разному, но преобладающей точкой зрения была констатация того, что в середине 1930-х гг. Сталин пришел к апологии правления И. Грозного как мудрого государственника, централизовавшего Московское царство, раздвинувшего его пределы и сплотившего страну вокруг себя. Прозрачными были и симпатии Сталина к методам правления Ивана IV и к самому царю как к сильной и волевой личности, ни перед чем не останавливавшейся в достижении поставленных целей.

И если в 1940 г. театральным критиком Ю. Юзовским в предисловии к готовившемуся, но так и не вышедшему сборнику пьес М. Булгакова писал, что «Иван Васильевич» – «веселая, остроумная шутка драматурга между

двумя серьезными пьесами» (1987, с. 146) («Мольер» и «Пушкин»), то В. Каверин в предисловии к сборнику пьес Булгакова, вышедшему в 1965 г. уже заметил иное: «Забавный контраст между двумя эпохами начинает выглядеть не столь уж забавным» (Булгаков, 1965, с. 14). Несомненно, приуменьшая серьезность пьесы Булгакова, Юзовский вскоре после смерти драматурга стремился облегчить публикацию сборника его пьес, а Каверин, движимый настроениями «оттепели», хотел привлечь внимание читателей не столько на контраст эпох (Ивана Грозного и Иосифа Сталина), сколько на их принципиальное сходство (деспотизм и тирания единовластия, террор, жестокость и сатанизм правителя и его опричников).

Называя свой фильм, в отличие от пьесы Булгакова, «Иван Васильевич меняет профессию», Л. Гайдай только на внешний, поверхностный взгляд переносил акцент с царя на управдома Буншу, который после временного пребывания в XVI веке стал подписываться в официальных советских документах: «И. о. царь» – и, таким образом, комически сменил свою профессию. Между тем глубинный смысл перемещений персонажей во времени гораздо сложнее. Управдом, действительно, начинает ощущать себя царем в своей вотчине, а царь, будучи схвачен представителями советской милиции, вдруг чувствует себя обвиняемым и вынужден оправдываться. Но факт остается фактом: в Москву 1930-х годов (у Булгакова), как и в Москву начала 1970-х (у Гайдая), возвращается эпоха Ивана Грозного, во главе с самодержцем, вместе со своей «опричниной», своими порядками, «вертикалью власти», распределением благ между «своими».

Булгаков предупреждал своих зрителей и читателей, что в лице Сталина пришел новый Иван Грозный, и, может, страшнее того, из XVI века. Гайдай предупреждал своих зрителей, что возвращается Сталин и сталинизм – в лице «наследников Сталина». «Оттепель» закончилась. Еще есть ощущение, что царь «не настоящий», а переодетый в сценический костюм, загримированный. Абсурдны попытки режиссера Якина угадать, кто играет роль царя – Никулин, Смоктуновский?.. – в то время как перед ним и есть сам царь! Машина времени, как бы она ни была устроена (хотя бы и виртуально), – опасная игрушка. «Игра в царя», начавшаяся понарошку, постепенно переходит в фазу, когда царизм вступает в свои права на полном «серьезе». Тут уже не до шуток: в Москве 70-х Ивана Грозного встречает ничего не понимающая милиция, на подмогу появляется «карательная психиатрия», доносы соседей и репрессии со стороны властей грозят даже изобретателю «машины времени» инженеру Шурику. Ах, если бы все это было во сне! (как это кажется в фильме). Однако историческая трагедия России – Советского Союза (возрождение самодержавия) разворачивается наяву.

Остается несколько слов сказать еще об одном трагикомическом фильме Л. Гайдая – «Не может быть!» (1975), снятого по произведениям М. Зощенко. Достаточно взглянуть на первую новеллу киносериала – «Преступление и наказание», основой которой стала одноименная пьеса Зощенко (1933) (Сараскина, 2022). Название пьесы, перекликающееся с названием романа Достоевского, содержит в себе парадоксальное противоречие: в ней речь идет о *наказании без преступления* (что особенно убедительно показано в тексте Зощенко). Заведующий кооперативом (у Зощенко) читает в газете «революционный декрет», в котором сообщается, что за «расхищение народного имущества» вводится «высшая мера» (расстрел). Заведующий магазином (у Гайдая) Горбушкин (М. Пуговкин) понимает заранее, что, согласно постоянно меняющимся законам советской власти, любой человек, а особенно мелкий собственник (нэпман), может стать нарушителем и обвиняемым в любой момент, при этом лишиться имущества, а затем и жизни.

Вся суета, предпринимаемая его женой Анной Васильевной (Н. Гребешкова), ее братом (В. Невинный), их соседом (М. Светин) с тем, чтобы распродать все имущество, жене развестись с мужем и отстраниться от родственника, ставшего государственным преступником (и уже не уголовным, а политическим!), в комедии Гайдая уморительна. Но страшный фон происходящего – ощущение незащищенности от смертельной угрозы в условиях неправового государства – сохраняется на протяжении всей киноновеллы. Страх неизбежной гибели сопровождает не только самого Горбушкина, вызванного в качестве свидетеля по делу некоего Шукина (сегодня свидетель, а завтра – не свидетель, а обвиняемый), но и всех его близких (жену, деверя, соседа), и все они ощущают эту угрозу. Неслучайно время от времени в фильме звучит похоронный марш.

Однако эти тревога и страх связаны не только с концом НЭПа и разгромом восстановившейся рыночной экономики, но и с современностью создателей гайдаевской комедии. Совсем не случайно следовательно, к которому приводят Горбушкина, одет по моде 1970-х годов. Правовой беспредел в СССР продолжался. И «без вины виноватый» легко превращался в виноватого, обвиненного в каком угодно придуманном преступлении. А наказание поджидало виновных буквально за каждым углом. *Комическое осмысление трагического* было само по себе трагичным.

## Заключение

Постепенно жанр советской кинотрагикомедии заметно мрачнеет, наполняясь социально-психологическими, социально-историческими и политическими мотивами. Рязановский фильм «Берегись автомобиля» (1966) даже в подзаголовке был назван «трагикомедией». «Золотой теленок» (1968) М. Швейцера; «Гори, гори, моя звезда» (1969) А. Митты; «Начало» (1970) Г. Панфилова; «Агония» (1974) Э. Климова...

По мере углубления застоя и стагнации советского общества различные версии трагикомизма умножились: «12 Стульев» (1977) М. Захарова, «Безымянная звезда» (1978) М. Козакова; «Осенний марафон» (1979) Г. Данелии; «Добрьяки» (1979) Г. Шахназарова; «Тот самый Мюнхгаузен» (1979) М. Захарова; «О бедном гусаре замолвите слово» (1980) Э. Рязанова; «Покровские ворота» (1982) М. Козакова; «Военно-полевой роман» (1983) П. Тодоровского.



Кульминации советская кинотрагикомедия достигает в «перестройку»: «Покаяние» (1984) Т. Абуладзе; «Забывшая мелодия для флейты» (1987) Э. Рязанова; «Убить дракона» (1988) М. Захарова; «Паспорт» (1990) Г. Данелии; «Небеса обетованные» (1991) Э. Рязанова; «Анкор. Еще анкор» (1992) П. Тодоровского. В этих фильмах, заслуживающих специального анализа и глубокой социокультурной интерпретации, трагическое явно преобладает над комическим, которое остается лишь «тенью» разросшегося трагизма. Развитие кинотрагикомедии в 1970-е и 80-е годы отразило углубляющийся кризис советского строя и нарастающее разочарование в «советском», тесно переплетенное с ностальгией по утраченному.

Советская эра закончилась в киноискусстве под знаком трагикомедии. Десятилетие спустя кинотрагикомедия возродилась с новой силой в творчестве А. Балабанова («Брат 2», 2000; «Жмурки», 2005). Это свидетельство того, что с концом советской эпохи отголоски соцреалистического «Госсмеха» (Добренко, Джонссон-Скрадоль, 2022) сталинского времени, тесно связанного с неотрывным от него «Госстрахом», до конца так и не развеялись.

### Источники | References

1. Булгаков М. Драмы и комедии. М.: Искусство, 1965.
2. Гайдай Л., Костюковский Я., Слободский М. Кавказская пленница. СПб., 2010.
3. Гегель Г. Ф. В. Эстетика: в 4-х т. М.: Искусство, 1971. Т. III.
4. Добренко Е. А. Музей революции: советское кино и сталинский исторический нарратив. М.: Новое литературное обозрение, 2008.
5. Добренко Е. А. Политэкономика соцреализма. М.: Новое литературное обозрение, 2007.
6. Добренко Е., Джонссон-Скрадоль Н. Госсмех: сталинизм и комическое. М.: Новое литературное обозрение, 2022.
7. Кино России. Режиссёрская энциклопедия: в 2-х т. / сост. Л. Рошаль; ред. М. Кузнецова. М.: НИИ киноискусства, 2010. Т. 1.
8. Литературная энциклопедия терминов и понятий / гл. ред. и сост. А. Н. Николюкин. М.: Интелвак, 2001.
9. Новицкий Е. И. Леонид Гайдай. М.: Молодая гвардия, 2017.
10. Плавт. Комедии: в 2-х т. М.: Искусство, 1987. Т. 1 / пер. с латин.; коммент. И. Ульяновой.
11. Прохоров А. «Операция “Ы” и другие приключения Шурика» (1965) // Ноев ковчег русского кино: от «Стеньки Разина» до «Стиляг» / сост. и предисл. Е. Васильева, Н. Брагинский. М.: Глобус-пресс, 2012.
12. Сараскина Л. И. Комедия Михаила Зощенко «Преступление и наказание» на советском экране: вымысел и реальность // Художественная культура. 2022. № 3.
13. Шопенгауэр А. Мир как воля и представление // Шопенгауэр А. Собрание сочинений: в 6-ти т. М.: Республика; Дмитрий Сечин, 2015. Т. 2.
14. Эстетика: словарь / под общ. ред. А. А. Беляева, Л. И. Новиковой, В. И. Толстых. М.: Политиздат, 1989.
15. Юзовский Ю. О пьесах Михаила Булгакова // Проблемы театрального наследия М. А. Булгакова: сб. науч. тр. / отв. ред. А. А. Нинов; введ. А. А. Нинова. Л.: Изд-во Ленинградского государственного института театра, музыки и кинематографии им. Н. К. Черкасова, 1987.

### Информация об авторах | Author information



**Кондаков Игорь Вадимович**<sup>1</sup>, д. филос. н., проф.

<sup>1</sup> Российский государственный гуманитарный университет



**Kondakov Igor Vadimovich**<sup>1</sup>, Dr

<sup>1</sup> Russian State University for the Humanities

<sup>1</sup> [ikond@mail.ru](mailto:ikond@mail.ru)

### Информация о статье | About this article

Дата поступления рукописи (received): 18.05.2023; опубликовано (published): 14.07.2023.

**Ключевые слова (keywords):** советский кинематограф 1960-х – начала 1970-х годов; советский кинематограф 1960-х – начала 1970-х годов; Л. Гайдай; советская кинотрагикомедия; трагикомизм; скрытая кинотрагикомедия; Soviet cinema of the 1960s – early 1970s; L. Gaidai; Soviet tragicomedy in cinema; tragicomicality; hidden tragicomedy in cinema.