

УДК 130.2: 791

ББК 71; 85.374.3(2)

Сальникова Екатерина Викторовна

Доктор культурологии, кандидат искусствоведения, заведующая сектором художественных проблем массмедиа, Государственный институт искусствознания, 125375, Россия, Москва, Козицкий пер., 5
ORCID ID: 0000-0001-8386-9251
ResearcherID: AAS-2122-2020
k-saln@mail.ru

Ключевые слова: смеховая культура, комизм, архаика, цикличность, эмоции, ужас, страх, карнавал, фольклор, комедия, сатирическая драма, паллиата, кинематограф, сатира, ирония, Бахтин, Пропп, Гайдай, Рязанов

Сальникова Екатерина Викторовна

Смеховое начало и комизм в советской кинокомедии 1960–1970-х



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

DOI: 10.51678/2226-0072-2024-1-50-81

Для цит.: Сальникова Е.В. Смеховое начало и комизм в советской кинокомедии 1960–1970-х // Художественная культура. 2024. № 1. С. 50–81. <https://doi.org/10.51678/2226-0072-2024-1-50-81>.

For cit.: Salnikova E.V. Laughter and the Comic in the Soviet Film Comedy of the 1960s–1970s. *Hudozhestvennaya kul'tura* [Art & Culture Studies], 2024, no. 1, pp. 50–81. <https://doi.org/10.51678/2226-0072-2024-1-50-81>. (In Russian)

Salnikova Ekaterina V.

D.Sc. (in Culture Studies), PhD (in Art History), Head of the Mass Media Arts Department, State Institute for Art Studies, 5 Kozitsky Lane, Moscow, 125375, Russia
ORCID ID: 0000-0001-8386-9251
ResearcherID: AAS-2122-2020
k-saln@mail.ru

Keywords: culture of laughter, the comic, archaicism, cyclicity, emotions, horror, fear, carnival, folklore, comedy, satiric drama, palliata, cinematography, satire, irony, Bakhtin, Propp, Gaidai, Ryzanov

Salnikova Ekaterina V.

Laughter and the Comic in the Soviet Film Comedy of the 1960s–1970s

Аннотация. Автор статьи отмечает влияние изысканий отечественных фольклористов и историков культуры на интерпретацию искусства XX века. Фиксирует научную тенденцию поиска в современном искусстве, в том числе советской кинокомедии, прежде всего архетипических ситуаций и образов. Отмечает значимость концепций В. Проппа и М. Бахтина для нынешнего восприятия произведений искусства. Призывает не ограничиваться этим, но составлять новые акценты — искать различия между древним и современным миропониманием, между имперсональными решениями драматических ситуаций и типов персонажей, с одной стороны, и авторской эстетикой, индивидуальными трактовками мира и человека, с другой. На материале комедий Л. Гайдая и Э. Рязанова, фильма-сказки «Обыкновенное чудо» М. Захарова автор показывает, как далеки художественные послания этих режиссеров от архаического понимания смеха и комизма, от идей карнавальной свободы и гармонии. Что не исключает использования структур сатировой драмы, паллиаты, парных архетипов. Речь идет о культурных напластованиях образов Шурика, Нины, Саахова, забавной троицы Труса, Балбеса и Бывалого. Анализируется роль водной стихии в комедии «Ирония судьбы...». Дается подробная интерпретация ненормативных элементов поведения Жени Лукашина и Ипполита, обладающих лишь внешними признаками карнавальности. Делаются выводы о драматической эвристичности смеха в комедиях Гайдая и Рязанова, обладавших адаптивными функциями, но и способствовавшими внутренней саморефлексии советской аудитории.

Abstract. The author of the article notes the influence of the research of Russian folklorists and cultural historians on the interpretation of the 20th century art and captures the humanitarian trend towards searching for primarily archetypal situations and images in contemporary art, Soviet film comedy included. The article highlights the importance of the concepts by V. Propp and M. Bakhtin for the current perception of works of art and urges us not to limit ourselves to this, but to place new accents — to look for differences between the ancient and modern world-views, between the impersonal solutions to dramatic situations and characters types, on the one hand, and the author's aesthetics and individual interpretations of the world and man, on the other hand. Based on the material of the comedy films by L. Gaidai and E. Ryazanov, the fairy tale film *An Ordinary Miracle* by M. Zakharov, the author shows how far the artistic messages of these directors are from the archaic concepts of laughter and comedy, from the ideas of carnival freedom and harmony, which, however, does not deny the use of satire drama structures, palliata, and paired archetypal characters. This refers to the cultural layering of the images of Shurik, Nina, Saakhov, and the comical trio of the Coward, the Fool and the Pro. In addition, the article analyses the role of the water element in the comedy *The Irony of Fate...* and gives a detailed interpretation of the non-normative behaviours of Zhenya Lukashin and Ippolit possessing only external signs of carnivality. Conclusions are drawn about the dramatic heuristicity of laughter in the comedy films by Gaidai and Ryazanov, which had adaptive psychological functions and also contributed to the internal self-reflection of the Soviet audience.

Введение. О ценности различий в истории искусства

Сегодня заметен повышенный интерес исследователей к более пристальному вчитыванию в специфику советской кинокомедии и комизма, о чем свидетельствует, в частности, материал Д.А. Журковой и В.Д. Эвалльё о круглом столе, посвященном комедии советского периода [7]. Это побуждает нас уточнить некоторые принципиальные детали соотношения современного искусства и древних пластов как человеческого миропонимания, так и художественной культуры. Несколько последних десятилетий проходят в гуманитарной науке в поисках корней современных форм искусства. Идеи В.Я. Проппа [15; 16], Е.М. Мелетинского [11] и других выдающихся фольклористов, исследователей мифа и архаических пластов культуры активно применяются для анализа фильмов, романов, драматургических моделей, визуальных образов живописи, графики и пр. В особенности прочно прижились идеи о выработке современной массовой культуры, так называемой «третьей культуры», любительского интернет-творчества из фольклора, из промежуточных форм, связующих архаику и популярную культуру XX–XXI веков. Мы научились узнавать абрисы древних мотивов и архетипических конструкций во множестве произведений и художественных высказываний, внешне сугубо современных, будь то авантюрно-фантастические комиксы, научно-фантастические или мистические триллеры, детективы и многое прочее. Мы с радостью отмечаем соответствие персонажей сериалов, приключенческих романов, компьютерных игр «функциям» героев волшебных сказок. Активно развивается линия науки, фиксирующая связи современного искусства и архаики, древних форм культуры и искусства, их преемственность и наличие архаических напластований в эстетике экранных искусств.

Н.М. Зоркая написала целую книгу о мелодраме в отечественном дореволюционном кино, опираясь на идею Проппа о паттерне функций персонажей сказки [8]. И конечно же, ей удалось типологизировать сюжетные элементы множества мелодраматических киносюжетов, выявить предельно общие сюжетные модели, доминировавшие в изучаемый исторический период. Связи кинематографа с лубочным искусством и фольклором были обозначены в более позднем труде того же ученого «Фольклор. Лубок. Экран» [9]. Но при этом что-то —

неясное, но очень важное, как нам кажется, — неизбежно ускользает, вернее, попросту остается далеко за пределами исследования.

Современные исследователи многократно ссылаются на В.Я. Проппа и М.М. Бахтина, обсуждая массовые кинофильмы. Вот как, например, Евгений Добренко рассуждает о ситуативной модели «Волги-Волги»: «карнавал проходит на придворной сцене. Или: мы обнаруживаем придворный театр в форме карнавала, или карнавал в форме придворного театра. Возможно ли такое сочетание? Как отмечал Бахтин, популярная карнавальная культура противостоит официальной; все параметры этого фундаментального сопротивления хорошо известны...» [24, р. 51]. Однако автор справедливо фиксирует не только сходства, но и отличия от карнавальности раблезианского типа. В том числе, анализируя «Карнавальную ночь», отмечает уход карнавала на сцену и в кулисы, «театрализацию карнавала» [24, р. 54].

Наличие внутренних связей и соотнесенности не исключает отсутствия тождества. Мы имеем дело не с простым прямым повторением или реконструкцией древних и старинных культурных форм в современных произведениях искусства. Внешние параметры формы могут повторяться, воспроизводиться с удивительной частотой. Но их наполнение, их содержательность, символические смыслы — меняются. Их функции, их роль в отдельных произведениях и в процессах коммуникации с потенциальной аудиторией обладают существенным своеобразием. Как справедливо отмечала в свое время Л.Я. Гинзбург, «в глубине самых сложных, динамических литературных систем продолжают существовать традиционные роли, типологические модели. Но существование их коренным образом преобразовано, функции сознательно нарушены» [3, с. 41]. То же можно сказать о кинематографе: в нем живут архетипические конструкты, сформировавшиеся в фольклоре и многих доэкранных искусствах, но живут по-новому, в контексте понимания искусства Новым временем, ценящим оригинальное, неожиданное, единичное. Отчасти данный принцип уже рассматривался в нашей статье о фильме Леонида Гайдая «Пес Барбос и необычный кросс» [17, с. 286–290].

Из непрерывности художественных традиций, из стихийных симбиозов архаического и современного рождаются новые эстетические тенденции и индивидуальные формосодержательные оттенки. В данной статье мы постараемся взглянуть в древнюю специфику

понимания смеха и комизма для того, чтобы заострить внимание на их дальнейшей жизни в поздней советской комедии. То есть наша цель отметить связи комизма в фильмах, к примеру, Эльдара Рязанова и Леонида Гайдая с древними истоками, чтобы осознать ту дистанцию, которая отделяет бытование смехового начала в позднесоветской кинокомедии от его глубинной культурной и эстетической предыстории. Свои рассуждения мы будем сопровождать очень конкретными примерами художественных решений из отдельных фильмов.

Преобразование смеха в символической деятельности

В работах, посвященных смеху, «Проблемы комизма и смеха» и «Ритуальный смех в фольклоре» В.Я. Пропп показывает на материале древних обрядов, на материале мифологии, что смех трактовался архаическим сознанием как то, что не только сопровождает возрождение, обновление, возвращение к жизни, но также и способно производить жизнь, возвращать жизнь. «Если с вступлением в царство смерти прекращается и запрещается всякий смех, то, наоборот, вступление в жизнь сопровождается смехом... Смеху приписывается способность не только сопровождать жизнь, но и вызывать ее» [16, с. 232].

Здесь следует сделать паузу и призадуматься. Магические действия, ритуалы, обряды — все это еще не искусство в строгом смысле слова, но символическая деятельность в области сакрального. Каков художественный или, скажем осторожнее, творческий элемент в ней, связанный со смехом? Он состоит в преобразении смеха непосредственного, спонтанно вырывающегося, заранее не запланированного — смеха как части жизненного процесса и реакций на те или иные явления — в смех рационально планируемый, сознательно и намеренно производимый, контролируемый внутри некоего символического целого и заранее наделяемый определенными смыслами. То есть это уже *симуляция смеха*. В символической сакральной деятельности смех превращается в *модель смеха*, изображение смеха, игровое воссоздание смеха. Можно предположить, что это самая древняя культурная форма преобразенного, трансформированного, игрового образа смеха — смех ритуализированный. Что, впрочем, не отрицает вероятности его спонтанного возникновения в нужный момент. В одних случаях такой смех изображался, в других — вызывался теми

или иными психотропными средствами природного происхождения. «Если перед охотой, войной, посевом пляшут, то это делают не ради эстетического удовольствия, а с целью воздействия на природу, для которого человек еще не знает рациональных средств. Пляска есть не что иное, как судорожное усилие. Средством шамана очень часто служат судорожные припадки. Именно такого рода судорожным усилием на этой ступени является и смех. В этом смысле смех есть „магическое“ средство создания жизни, понимая под этим средство, противоположное рациональному» [16, с. 241]. В иных обрядах человек мог от рационального внешнего воссоздания, заражаясь и увлекаясь самой формой, переходить к смеху как таковому, смеху естественному. Пропорции и сочетания этих форм, полагаем, были переменной величиной.

Смех как физическое «извержение эмоций»

Итак, в древности смех ассоциировался со способностью земли рожать урожай, приносить плоды и т.д. [16, с. 242–243], «земледельческая концепция смеха: он вместе с супружеством обеспечивает урожай» [16, с. 244]. Возникает вопрос — почему такой комплекс магических функций закреплялся за смехом? Выскажем гипотезу, основанную на сопоставлении психофизических проявлений человеческих организмов. Смеховые реакции с внешней стороны проявляются в сотрясении нашего организма, в том, что смех из нас вырывается, его трудно сдержать, он рвется наружу и приносит нам удовольствие, это своего рода эмоциональные конвульсии, во многом неуправляемые. Оргазм тоже вызывает конвульсии организма, тоже относится во многом к неуправляемому, к тем потребностям организма, которые рвутся наружу и связаны с получением удовольствия. В идеале он происходит в слиянии с эмоциональным экстазом. И, таким образом, смех и кульминация эротического наслаждения в чем-то сходны, а потому могли восприниматься архаическим сознанием как явления одного порядка. То, что человек ими управляет далеко не полностью, а часто и вообще не управляет, побуждали воспринимать эти проявления как некое волшебство, чудо — то, что за пределами индивидуальной воле и сознанию. Оба «чудесных» проявления, дарующие удовольствие,

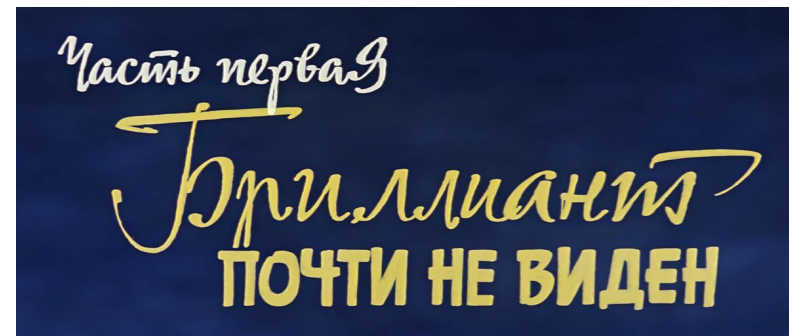
закономерно трактовались как связанные с зарождением, рождением и возрождением жизни.

«Смех, жалость и ужас» выделял А.С. Пушкин как основные категории переживаний. На это высказывание классика с энтузиазмом опирались советские киноведы, чтобы благообразно замотивировать свое обращение к «низким жанрам» комедии, мелодрамы и хоррора [20]. Оставим пока в стороне жалость. А вот смех и ужас, смех и панический страх, смех и отчаяние, доводящее до рыданий (при которых, опять же, весь организм сотрясается, пребывает в конвульсиях, но уже конвульсиях страдания, мучения), — это высшие кульминации эмоциональных проявлений, неотделимые от физиологии, от телесных движений.

Поэтому особый вопрос при анализе специфики комического в художественном произведении: есть ли в смехе внутри художественной материи какие-либо внутренние соотношения с другими эмоциональными кульминациями — с переживанием страха/ужаса, отчаяния или сексуального наслаждения?

Существуют такие эмоциональные проявления, в которых вообще стихия «извержения эмоций» зашкаливает, утрачивает эмоциональную однозначность. То ли это очень сильный смех, то ли сексуальное наслаждение, то ли вопли ужаса и мучений. Потому что и смех, и сексуальное наслаждение, и ужас, и страдание могут доходить до экстаза, некоей высшей точки, энергетической кульминации. В связи с чем хотелось бы напомнить начало очень известного фильма — «Бриллиантовая рука» (1968) Леонида Гайдая, когда на фоне глубокой синевы раздаются вопли неизвестного происхождения [26, р. 161].

Во многих кадрах комедий Гайдая именно страх — пластически выпуклый, с определенным звучанием — служит рождению смешного. Нельзя сказать, что он преодолевается тоже в кадре. Скорее, это происходит уже по другую сторону экрана, у зрителей. Ужас персонажей то и дело рождает комические эффекты, не замечаемые внутри фильмической реальности, но очевидные для зрителей. Слияние смешного и страшного в разнообразных пропорциях и направленностях — характерный принцип Гайдая. Как писал Сергей Добротворский, «Гайдай работал не поверх времени, он оставался внутри, но запускал при этом машинерию смеховой архаики „до времени“ и до главных этапов общественного творения» [6].



Илл. 1. Кадр из фильма «Бриллиантовая рука», режиссер Леонид Гайдай, 1968

Гайдай показывает, что и страх может быть креативной стихией, рождающей определенный модус действий, а также галлюцинации, видения, экстраординарные предположения, — собственно, тут Гайдай работает на развитие эстетики и философии кинематографа, создающего комические визуальные образы сильнейших переживаний, вызванных именно ужасом.

При анализе кинокомедий мы можем классифицировать смеховые проявления по степени их слияния со всем организмом человека либо их относительной автономности, то есть сосредоточения или в сфере телесного, или в сфере духовного и интеллектуального, «головного». Далеко не каждая комедия построена на погружении в иррациональное психофизическое нутро персонажа. Во множестве комедий, где происходит бурное смеховое взаимодействие, игра с предметами, феерическое «остроумие тела», глубины бессознательного остаются незатронутыми или же затронутыми лишь слегка, эпизодически и функционально.

Так, например, может показаться, что «Невероятные приключения итальянцев в России» (1973) Эльдара Рязанова это очень «гайдаевская» комедия, со свойственным именно Гайдаю эксцентризмом. Однако бурные эмоции и эскапады персонажей «Невероятных приключений...» совершенно лишены глубинной связи с бессознательным, с видениями, снами, галлюцинациями, с нутром, с психофизическими эмоциональными конвульсиями, характерными для наиболее ярких проявлений в комедиях Гайдая [18, с. 423–425]. Рязанов же обыгрывает не нарастающее отключение героев от рации, но напротив, избыток

рациональности, рассудочности, бессовестного прагматизма и веселого цинизма, доходящих то и дело до абсурда⁽¹⁾.

Многообразие смыслов смеха

Смех в ритуальной культуре концептуально связан с культом тотальной цикличности всех процессов, с идеей необходимого плодородия, продолжения жизни, наслаждения собственным ощущением «живости», существования. Однако следует помнить, что с вечным циклизмом связана и амбивалентность, в принципе глубоко присущая всем архаическим понятиям и всему мировосприятию. Одно и то же явление может нести в себе контрастные смыслы, символизировать нечто противопоставляемое в контексте современного сознания — но встроенное в единый сакральный жизненный цикл при условии архаического понимания мира. Если в одних древних ритуальных формах смех символизировал рождение и обновление жизни, то в других драматических ситуациях он воплощает символическое ниспровержение, развенчание, отрицание, уничтожение тех явлений и лиц, которые оцениваются либо как недопустимые, недолжные, противоположные норме, либо как враждебные, либо как несвоевременные, отжившие свое, как жалкие, слабые, антиэстетичные, неудачные в самых разных смыслах слова. Да и во множестве случаев — не будем утверждать, что абсолютно во всех, — для рождения смеховых реакций необходимы отстранение и отказ от активной сострадательности. Об эффектах отстраненно-юмористических звучаний, лишенных сострадательности, в мелодиях гайдаевских комедий недавно писала Е.М. Петрушанская [14, с. 362, 376].

Функции негативной оценки, отрицания и символического умерщвления также весьма характерны для всего комплекса смеха и смешного. (Возможно, они закономерно подчеркивают живость, своевременность, правильность, позитивность, соответствие нормам и идеалам тех, кто смеется.) С этим символическим низвержением

(1) Вообще, полезно задаваться вопросом о том, каков рисунок психофизических, в том числе крайних, проявлений героев в каждом конкретном фильме, к чему склонна, например, Оксана Булгакова [2].

и изничтожением связана сатира, критический пафос смеха и осмеяния.

Логично будет отметить, что все перечисленные варианты негативных реакций вполне возможны при соблюдении полной серьезности, то есть они бывают самодостаточны и воплощаются вне смехового начала. Но во множестве случаев — именно вместе и посредством смеха, который тоже самоценен. Это род явления на скрещении психофизического и эстетического. Мы не беремся формулировать, как происходят эти «встречи» и «решения» предаться смеху, осмеянию, насмешкам и пр. Как пишет современный исследователь А.Г. Козинцев об онтологии смеха и плача, «спонтанный смех и плач относятся к автоматическим, стереотипным, произвольным двигательным проявлениям, которые контролирует эволюционно более древняя экстрапирамидная подкорковая система» [10, с. 10]. Данная внутренняя территория духовной жизни человеческого организма во многом закрыта от внешних взоров культурологии и искусствоведения, и мы не будем делать вид, что владеем какими-то особыми ключами, которые ее сделают доступной.

Заметим лишь вскользь, что попытки создать стройные теории комического не слишком эффективны, как, к примеру, попытка Б. Дземидока, опиравшегося на множество теоретических суждений о комизме и смехе из истории философии. Частные случаи смешного и комического, частные их мотивации и формы выдаются при этом за универсальные эстетические коды. И контрасты, и несоответствия, и неожиданные расхождения между ожидаемым и воплощаемым, и критика общественных явлений, и устрашение — все это возможно без всякого смеха, а потому не может служить объяснением его появления.

Так что согласимся с Проппом: «Мы смеемся не так, как смеялись когда-то. Поэтому, вероятно, невозможно дать общего философского определения комического и смеха: такое определение может быть только историческим» [16, с. 226]. К тому же в любую эпоху смеяться могли очень по-разному в зависимости от смеховой ситуации в окружающей действительности или от модели смехового начала в произведении художественном.

В искусстве мы сталкиваемся со множеством самых разных смысловых оттенков и форм смехового начала. В свое время на эту

тему точно высказался Р.Н. Юренев, позицию которого и цитировал потом Пропп в качестве отправной точки собственных рассуждений: «Смех может быть радостный и грустный, добрый и гневный, умный и глупый, гордый и задушевный, снисходительный и заискивающий, презрительный и испуганный, оскорбительный и ободряющий, наглый и робкий, дружественный и враждебный, иронический и простосердечный, саркастический и наивный, ласковый и грубый, многозначный и беспричинный, торжествующий и оправдательный, бесстыдный и смущенный...» [23, с. 8]. Это высказывание важно тем, что фиксирует неисчерпаемое многообразие и равноправие форм смеха и комического, а не укладывает все богатство возможностей и смысловых оттенков в три-четыре пункта, что обычно пытались сделать сугубые теоретики комического начала⁽²⁾. На самом деле смеховое/комическое начало весьма прихотливо устроено, в особенности как часть художественного организма.

Смеховое пространство произведения может быть весьма разветвленным, охватывающим высокое и низкое, прекрасное и безобразное, реальное и фантазийное. Например, фильм «Иван Васильевич меняет профессию» (1973) поражает эстетическим многообразием и хитросплетениями смеховых проявлений с лирическими и возвышенными, а также со всеобщей жадой любви и счастья. В линии «высоких», но несостоявшихся пар, складываются симпатии Зины и Ивана Грозного, Бунши и царицы Марфы Васильевны, Жоржа Милославского и безымянной боярышни на пиру (каждая пара по-своему комедийна, содержит разную долю смеховых элементов). Параллельно развиваются линии остро фарсовых, низовых несостоявшихся пар, что превращает весь фильм в лихорадку поисков счастья (даже, вернее, мгновений или периодов мимолетного и заведомо ненадежного «счастья на час») в тех формах и той наполненности, какая мечтается. Мимолетные или потенциальные пары намечаются из

(2) Тот же Богдан Дземидок, марксистско-ленинский эстетик, чья книга «О комическом» была переведена на русский язык, опирался на монографию Е.М. Евниной о Рабле и на других советских эстетиков, исходил из наличия комизма простого (фарс, водевиль) и сложного. А все многообразие смеха делил на четыре большие категории — бессмысленный и примитивный, юмористический, сатирический и торжествующий [5]. На сегодняшний день совершенно очевидно, что подобные воззрения устарели, о чем мы уже писали в нашем коллективном труде «Кинокомедия советского времени...» [18].

Якина и безымянной старлетки, Шпака и его ассистентки-медсестры. Ульяна Андреевна Бунша поначалу пытается заигрывать с Шуриком, а в финале уже бредит о «тройственном» союзе с двумя мужьями. Над всеми тремя «низовыми» несостоявшимися любовными парами и трио реет полная фикция — известная артистка со сценической искусственностью интонаций, которую изображает Жорж Милославский в телефонной будке. Различные грани комического словно ведут диалог друг с другом.

Из каких «первоэлементов» складывается смеховое пространство произведения?

Во-первых, в нем может иметь место то, над чем нас призывают смеяться, на что должны возникать смеховые реакции. То есть это объекты, подлежащие смеховой интерпретации аудиторией в различных эмоционально-интеллектуальных регистрах. Так, например, в «Обыкновенном чуде» (1978) Марка Захарова толстый и свойский Король (Евгений Леонов), только что появившийся в дверях дома Волшебника (Олег Янковский), забавен и вызывает улыбку, предвкушение смеха, поскольку выглядит как ярко комический персонаж. Но вот он, хлебая суп, рассказывает предысторию своего вынужденного путешествия и хохочет, общаясь с Волшебником и его женой (Ирина Купченко), но при этом рождает смешанные чувства у хозяев дома. Они скорее внимательно наблюдают за ним, нежели склонны с ним объединяться в смехе.

Король обсуждает свои прошлые смеховые реакции на проделки Принцессы, происходившие параллельно с подписанием смертных приговоров. Здесь уже зрителя приглашают улыбаться или смеяться, получая эстетическое удовольствие от многогранной парадоксальности всей ситуации. Король жалуется на свою непростую королевскую жизнь, но и явно умиляется и восхищается чистотой души и детской наивностью своей дочери, именно эти чувства выражает его смех. А главное — все это, как и сама фамильярность общения с первыми встречными, и спонтанная симпатия к ним, воспринимаются его величеством как нечто само собой разумеющееся, возникшее спонтанно в нем самом. В то время как Волшебник смотрит на Короля как на собственное детище, каприз своей творческой воли. Жена Волшебника реагирует на все происходящее непосредственно, но деликатно сдержанно. Хотя она знает о роли своего мужа, автора



Ил. 2. Кадр из фильма «Обыкновенное чудо», режиссер Марк Захаров, 1978

возникающей реальности (и Короля в том числе), для нее непреложна ценность всякого живого человека как самостоятельного, индивидуально чувствующего (а значит, и способного страдать) существа. Присутствие Жены вносит в данную сцену серьезный оттенок уважительного сопереживания, что, в свою очередь, оттеняет веселый, эмоционально возбужденный настрой Короля. И рядом со всем этим не прекращается ироничное, отчасти демонстративно легкомысленное наблюдение Волшебника за жизнью своего творения...

Каждый из участников этой сцены знает и чувствует что-то такое, чего не знают и/или представить не могут двое других за обеденным столом. Однако сохраняется атмосфера радушия, взаимного приятия и простоты общения, контрастная внутренней сложности и даже запутанности взаимоотношений всех троих. И уже это, вне конкретики забавных реплик и реакций, усиливает смеховую составляющую сцены для нас, зрителей, способных рассмотреть и человеческую специфику каждого из действующих лиц, и многослойность игровой ситуации.



Ил. 3. Кадр из фильма «Обыкновенное чудо», режиссер Марк Захаров, 1978

И снова Король возвращается к теме слишком серьезного у Принцессы и не слишком серьезного со своей стороны отношения к собственному поведению. А Волшебник реагирует на это то ли со снисходительным юмором, то ли со сдерживаемой иронией. На самом деле, обертон в этой сцене еще больше, и мы лишь отмечаем основные, чтобы показать, насколько прихотливо бывает выстроен паттерн смеховых красок даже в малом фрагменте экранной материи.

Иными словами (и во-вторых), важны субъекты смеховой коммуникации внутри самого произведения — с кем, о чем, в процессе какого информационно-оценочного контекста и внутрикадрового общения происходят смеховые ситуации или упоминаются, вспоминаются, обозначаются. У всего этого оригинальные индивидуальные паттерны, развивающиеся на протяжении фильма и способные вступать в сложные взаимодействия с серьезным и возвышенным.

Так, в статье Светланы Пахомовой подробно рассматриваются пародийные моменты в образе Грозного (Юрий Яковлев) в фильме Гайдая «Иван Васильевич меняет профессию», отсылающие к Грозному

(Николаю Черкасову) в картине С. Эйзенштейна 1944 года [13]. Однако это не мешает Грозному у Гайдая обнаруживать умение органично, без внутреннего сопротивления, откликаться на разные эмоциональные флюиды, разлитые в воздухе. Он способен оценить и пение Высоцкого, хотя оно исходит из какой-то непонятной шкатулки с вращающимися колесиками, и красоту боярыни 1970-х, предстающую на фото в модном купальнике, и современный московский ландшафт. По многим параметрам он скорее воплощает идеального правителя, идеальную власть, не только величественную, но и обладающую незаурядным личностным масштабом.

В-третьих, свою роль играют наглядные модели и стилистики смеха как такового и смеховой мимики / жестикуляции / голоса / вербального ряда, являющиеся частью поведения действующих лиц. Кто, когда и над чем / кем смеется? Разделяют ли авторы произведения этот смех, объединяются ли с ним или, наоборот, игнорируют, осуждают, иронически переосмысляют? Например, когда Лёлик (Анатолий Папанов) разражается смехом над Гешей (Андрей Миронов), и авторы фильма, и мы смеемся не над Гешей вместе с Лёликом, а над тем, как смеется Лёлик. Вариантов конфигураций построения внутрикадрового смеха бесконечное множество в различных фильмах и отдельные моменты каждого фильма. Этот аспект требует самостоятельной статьи.

И то, и другое, и третье находится в динамике и может многократно трансформироваться на протяжении фильма и даже одной сцены. Из этих составляющих и их взаимодействия складывается эстетика смеха и комизма конкретной художественной формы. Каждая из обозначенных составляющих может быть рассмотрена отдельно, в подробностях и вариантах, что мы оставляем для других статей. А сейчас обращаемся к некоторым древним смеховым составляющим зрелищных искусств.

Советские сатиры + советская паллиата + современный Дон Кихот

В античной зрелищно-игровой культуре смеховое начало развивалось в сфере искусства, сохраняя связи с ритуальностью, но завуалированные, опосредованные. Объединенные в единое целое Великих Дионисий, божество и его свита, состоящая из сатиров во главе

с Селеном, постепенно разделяются по разным жанрам театрального зрелища. Современные западные ученые, отвечая на вопрос о том, зачем все-таки так настойчиво сохраняла сатиров сатирическая драма — а это, по всей видимости, самый древний жанр комедийного произведения, — дают целый ряд ответов, в том числе — сатиры были нужны, чтобы напоминать о Дионисе, которого все больше забывают в трагедиях. Комическая свита должна напоминать о прославляемом и почитаемом божестве [25, р. 27–29]. С точки зрения более раннего периода, можно сказать, что именно смеховая природа сатиров и обеспечивала в опосредованной форме вечное возрождение самого Диониса, они как бы брали на себя функцию символического нового рождения через смех. А трагедийность отдельных разыгрываемых сюжетов древнегреческого театра уравнивалась смеховым началом драмы сатиров, как бы вписываясь тем самым в более целостную модель мироздания, близкую циклической.

В сатирической драме действовали высокие герои, известные по эпосу, по мифологии с ее вполне серьезными сюжетами. А сатиры являли вторую, «низовую» линию, достаточно автономную, сопровождаемая тем самым и линией героев внутри своего сюжета сатирической драмы, и линии героев трех трагедий. Эстетическая ценность драмы сатиров как драматургической формы состоит в разработке нескольких линий действия, не совпадающих по тональности и во многом — по действующим лицам.

Похожую автономность и даже как бы необязательность для сюжета будут являть Трус, Балбес и Бывалый в «Кавказской пленнице, или Новых приключениях Шурика» (1966). Они приехали на курорт, чтобы зарабатывать деньги, проворачивая мелкое мошенничество со школой танцев, с сеансом одновременной игры в домино (пародирующей аналогичный эпизод с шахматами в «Двенадцати стульях»), — и они в принципе абсолютно самодостаточны. Но их нанимает дядя Нины (Фрунзик Мкртчян) для того, чтобы под видом «кунаков» жениха они похитили ничего не подозревающую «невесту» для функционера Саахова (Владимир Этуш). И тогда происходит скрещение с линией Нины (Наталья Варлей) и Шурика (Александр Демьяненко), которую можно обозначить как лирическую комедийную — в отличие от эксцентрической линии троицы. Кроме всего прочего это дает замечательную встречу мелких жуликов-кооператоров (советских

«наследников сатиров») с комическим злодеем из высоких номенклатурных кругов на одной скамье подсудимых. Причем осмеянию подвергается именно Саахов посредством реплики Балбеса (Юрий Никулин), который тем самым подчеркивает свое «преимущество» перед недавним функционером и отделяет себя и своих друзей от официальной власти.

Линия Нины тоже глубоко связана с античными моделями комедии. Типичные персонажи древнеримской паллиаты, о которых писала О.М. Фрейденберг [22], — это злой старик, у которого надо любыми путями выкрасть, выманить, отвоевать прекрасную девушку; у нее может быть разный статус, но это всегда прекрасная девушка, в которую влюблен хороший молодой человек. Этот же расклад повторяется в образах товарища Саахова, Нины и Шурика. Присутствует даже дом, из которого надо высвободить героиню, — дача Саахова. Разница заключается в том, что если в паллиате расторопный раб или паразит должен был помогать своему молодому хозяину и проворачивать всю интригу, то здесь «наследники паразитов» в большом количестве плодятся вокруг «злого старика». А молодой человек — Шурик — почти в полном одиночестве, пока не встречает случайного помощника, шофера Эдика. Однако в остальном Шурик объединяет в себе черты влюбленного юноши и комического реализатора интриги, шута. Тем не менее от сатирической драмы и от паллиаты Гайдай уходит довольно далеко, нанизывая на древние архетипические каркасы слои актуальных для своего времени смыслов. Впрочем, и предыстория гайдаевских образов многограннее, нежели их связь с античной смеховой эстетикой.

Как мы уже говорили в своем докладе «Всегда ли карнавальна „карнавализация“? Смысловые обертоны советских комедий»⁽³⁾, Шурик обладает личностными свойствами скорее Дон Кихота, хотя его транспортное средство вызывает неизбежные ассоциации с Санчо Пансой. Да и не только с ним, о чем писал в своей недавней статье

(3) Сальникова Е.В. Всегда ли карнавальна «карнавализация»? Смысловые обертоны советских комедий: Доклад // II Всероссийская научная конференция «От „позорищных игр“ до кинокомедий: история человека смеющегося». ГИИ, 29–31 марта 2023. URL: https://sias.ru/upload/iblock/e7b/uwp6ep4478w0hxmuyxqe4ju3qpv0uiosi/Programma-konf-Ot-pozorishchnykh-igr_29_31.03_final.pdf (дата обращения 12.10.2023).



Ил. 4. Кадры из фильма «Кавказская пленница, или Новые приключения Шурика», режиссер Леонид Гайдай, 1966

Ю.Н. Гирина, обращая внимание на тот факт, что «пресловутый персонаж Шурик (как становится очевидно, не столь уж и простоватый) оказывается нагруженным колоссальными смыслами. Как парафраз Иисуса Христа он выступает в образе блаженного, неотмирного, юродивого (к этой ипостаси его еще придется вернуться). Как двоякозначный персонаж он совмещает в себе смыслы мировых близнецных мифов и их героев, претворенных в современной культуре» [4, с. 38]. Принципиально его передвижение на ослике, протягивающее нить к Санчо Пансе, воплощающему телесно-низовое смеховое начало, связанное с карнавальностью и жизнеутверждающей стихией. Однако Шурик синтезирует в себе комизм езды на ослике, взаимодействие с вещами, животными и пространством, с одной стороны, и, с другой стороны, наивность, влюбленность, умение попадать в нелепые ситуации и смотреть на все затуманенным взором (который неоднократно материализуется в размытом изображении, отображающем пограничное состояние героя, пьющего алкогольные напитки

слишком регулярно). Шурик, честный, благородный, романтически настроенный, как и Дон Кихот, остается обделен реальной взаимной любовью. И, как Дон Кихот, в упор не замечает этически низких черт советской реальности — ее банальностей, неискренности, дурного вкуса, мнимости экзотики и, по сути, провала фольклорной экспедиции.

Так что в «Кавказской пленнице» продолжают свою жизнь многие древние и старинные уровни смехового начала. Но во взаимодействии с остро современной тематикой рождается новое содержание. Сквозь юмор и сатиру Гайдая проступает грустная ирония по поводу затянувшейся слепоты идеального героя, да и прекрасной девушки, которых совершенно не коробили ни цветисто низкопробные тосты, ни сленг советской официальнойщины на открытии дворца бракосочетания. И у которых гораздо успешнее получилась борьба с «отдельными» негативными явлениями вроде Саахова, нежели взаимная влюбленность.

В «Кавказской пленнице» героя и героиню не отпускает инерция советской повседневности. Официальных общих дел у Шурика и Нины нет, а придумать убедительный повод для сближения в частном общении у них не получается. И если герои еще кое-как способны спастись от откровенной агрессии зарвавшегося номенклатурщика и репрессивной малопрофессиональной медицины (лечащей героя от болезни, которой у него нет), то построить длительные личные взаимоотношения, отделяемые от мрака «светлой» общественной реальности, Шурик и Нина не могут, да и не ощущают потребности разрушить иллюзию тождества и противопоставить индивидуально-частное и общественное.

Всегда ли карнавальна «карнавализация»?

То, что в финале ослик все-таки не помещается в микроавтобус и что Шурик остается с ним на дороге, символизирует и тот факт, что период волшебства каникул закончился. Советская обыденность не совместима с подлинной вседозволенностью и сказочным всесилием. Показательно, что герой остается «вместе с осликом», то есть как бы все еще за рамками обыденных советских норм. Но теперь уже в одиночестве. Прежняя гармония взаимного магического тяготения разрушилась (как исчезло волшебное платье Золушки после роковых



Ил. 5. Кадры из фильма «Кавказская пленница, или Новые приключения Шурика», режиссер Леонид Гайдай, 1966

ударов часов). Ослик пускается вскачь за машиной, в которой едет Нина, но машина исчезает. Гайдай завершает фильм грустной рифмой своему первому аттракциону с осликом и машиной, которые сами шли и ехали за прекрасной девушкой, что символически воплощало тотальный магнетизм Нины. Происходит финал иллюзий карнавала, финал чудесного, разволшебствление большой дороги, на которой только недавно было все возможно.

Дело, конечно, не в советских параметрах социальной реальности, «мешающих» любви. Любая серьезная, нормативно-регламентационная система публичных/социальных взаимодействий склонна к давлению на частную сферу либо к ее игнорированию, редуцированию ее значимости и пр. Кроме того, взаимоотношения Шурика и Нины содержат фермент жанровой условной «легкости», подразумевающей неопределенность, затрудненность развития при

сохранении постоянного «подогрева». Общий заявленный паттерн комедийного сюжета — взаимодействие всех мужчин с героиней или вокруг героини, которая должна остаться «ничьей», сохранить свою недоступность, независимость и желанность, провоцируя комические проявления мужчин. Но не должна пока реализовать женскую сущность, связанную с витальной энергией, с плодородием и идеей продолжения жизни. Хотя в сценарии написано, что в Нине есть немного от лермонтовской Бэлы, на самом деле это ровно контрастный образ — девушка, которая не может потерять голову, влюбиться, стать жертвой и, напротив, воплощает холодную самодостаточность в духе героинь просветительской комедии. Даже пируя и танцуя с троицей «кунаков», Нина лишь изображает готовность отдаться игровой стихии и пиру, а на деле предпринимает попытку побега, руководствуясь внутренней трезвостью, прагматикой целеустремленности. За внешним кокетством скрывается женское рациио.

Иными словами, не всякие формальные мотивы и элементы празднично-карнавального поведения персонажей содержат комплекс смыслов, присущий карнавалу в его интерпретации М.М. Бахтиным [1] (которая, в свою очередь, не может рассматриваться как всеобъемлющее и универсальное отображение исторической природы и сущности карнавала, о чем размышлял в своей статье Ю.Н. Гирич [4, с. 40]).

В случае присутствия карнавальных тропов в экранном произведении работает весь диететический контекст, динамика соотношений всех элементов фильма на протяжении всего действия. Так, например, в комедии Гайдая «Иван Васильевич меняет профессию» присутствуют вариации не только вполне карнавального пира, но и опрокидывания социального верха и низа. Особенно любопытна в этом ракурсе линия жулика Жоржа Милославского (Леонид Куравлев), весьма уверенно играющего роль государственного мужа. Возможно, счастье для Жоржа — именно в том, чтобы стать «министром на час», оказаться не только приближенным официальной власти, но и успешным отправителем функций государя. Счастье в том, чтобы задавать тон и моду на настоящем пиру, а не бегать от милиции. Проявляется тоска авантюриста по легитимизации своей личности и своих незаурядных способностей, а отнюдь не только жажда пира и гульбы.



Илл. 6. Кадры из фильма «Ирония судьбы, или С легким паром!», режиссер Эльдар Рязанов, 1975

Однако мотивы, формально связанные с карнавальностью, могут в фильмах радикально трансформироваться. В «Иронии судьбы...» (1975) приключения героя начинаются, когда он напивается с друзьями в бане и в состоянии сильного опьянения попадает в чужую квартиру в чужом городе. Женя Лукашин (Андрей Мягков) на этом временном отрезке как бы «не в себе», но как потом станет очевидным, именно это состояние ему и было необходимо, чтобы добраться до своей человеческой сущности, признаться себе в том, что большой любви к Гале (Ольга Науменко) у него нет, а нужна ему какая-то другая женщина, другого склада. Надя (Барбара Брыльска), пытаясь привести в чувства незнакомого пьяницу, поливает его из чайника водой. О переходности кинематографических образов водной стихии и смыслах, связанных с символикой воды, написано немало применительно к серьезному авторскому кино (напомним, к примеру, масштабную монографию Д.А. Салынского о Тарковском [19] или статью Ю.В. Михеевой о фильмах Тарковского и Лопушанского [12]).

Итак, именно вода сопровождает героя в этом «втором рождении», в откровении с самим собой, выпадении из мира предсказуемой

рутины и ожидаемых всеми решений (сделать предложение Гале) и переходе в празднично-карнавальный, игровой режим существования. Однако карнавален ли сам герой? Можно, конечно, усмотреть в его попытках многократно всем объяснять, как он оказался в другом городе и в чужой квартире, внутренний посыл о том, что все происходящее вполне нормально и легитимно в связи с новогодним периодом. Тем не менее люди вокруг так не считают. Всем хочется праздника, но благообразного, совершенно не в духе карнавала. Санкций на выход за пределы себя, разума и приличий, в зону низового смеха, связанного с основами основ самой жизни, никто не давал и не поддерживает. Это произвольный, импровизационный, индивидуальный выход на свой страх и риск, не созвучный настроениям «прилично празднующего» большинства.

Конечно же, в поведении Жени Лукашина есть символический оттенок — протеста, бунта против серой обыденности, но бунта бессознательного и недемонстративного, который устраивает как бы сам организм героя помимо его воли и сознания. Весьма показательно, что Рязанов чувствует необходимость весомо замотивировать символическое зерно ситуации, формально объяснить индивидуальный праздник свободы и хулиганства невменяемостью при алкогольном опьянении. Без этой бытовой мотивации ситуация оказалась бы не только неприемлемой для цензуры, но и малоубедительной в фильме о рядовом районном терапевте.

Отключение рационального сознания героя временно и функционально в контексте сюжета и комедийного жанра фильма. Это один из апофеозов комического. Впрочем, после вхождения в особый режим новогоднего бытия и свободы самоосуществления, попирающей нормы и приличия, герой приходит в относительно пристойный вид, трезвеет, его поведение становится не столь откровенно ненормативным, оно вполне приемлемо и совместимо с пребыванием «в гостях», в чужой малогабаритной квартире. То есть карнавализация героя временна, субъективно-индивидуальна и не поддержана общественными институтами, множествами, не синхронна с общенародной тональностью новогоднего веселья. И все дело в этих личностных несовпадениях. Праздник общий — но к нему все приходят в разном состоянии, с разными сверхзадачами и тяготеют к разной тональности общения.

И Галя, и Ипполит, и поначалу Надя ждут от этой ночи не безумного, безудержного отметания приличий и самоутверждения плоти в духе карнавала, но наоборот — введения интимности «романа» в официальное русло, с серьезными предложениями брака, стабильной, легитимной и престижной формы личных взаимоотношений.

Когда Ипполит (Юрий Яковлев) рассорится с Надей, будет изгнан из ее квартиры и внезапно для себя обнаружит, что у Нади, без пяти минут его невесты, нет устойчивых и глубоких чувств к нему, а ей необходимо что-то совсем другое в мужчине, совсем не то, что он собой представляет, герой уйдет на ночные улицы. И вернется — в состоянии «полуневменяемости». Ипполит встанет под душ в пальто и даже попросит «потереть ему спинку», и тем самым зафиксирует момент своего наиболее сильного выхода из норм и приличий. Что рифмуется с первой стадией жизни «водной стихии» в фильме — это своего рода пародия на поход в баню, невольный черный юмор действий. Одиночество вместо дружеской компании. Ощущение конца вместо предощущения начала чего-то нового и хорошего. Крайняя эмоциональная дисгармония и потребность в усилении физического дискомфорта как ее манифестации.

Герой проявит и отчаяние, и внутренний протест против несправедливости жизни, против нелепых случайностей (они же — закономерности). Тем самым снова погружение в воду и опьянение будут сопровождать стадию временного разрыва с рациональным сознанием и временный выход наружу иррациональных эмоций, некоторой неуправляемости и желания разрушить норму в существовании своего тела. Рифмуются крупные планы мокрого лица Жени, поливаемого из чайника, и Ипполита, вставшего под душ в пальто. Этим подчеркивается, что «приличный серьезный мужчина» Ипполит пришел отчасти в сходное состояние с невменяемым, «безответственным несерьезным мужчиной» Лукашиным, которого только что порицал. Но вместе с тем акцентирована и разница героев и состояний. Ипполит бодрствует и действует все-таки вполне осознанно, погружая себя в воду, чтобы выразить всю степень своего отчаяния, внутреннего кризиса — нового «рождения» как обретения нового печального знания о любимой женщине, о жизни, о любви, о людях.

Лишь внешне перед нами современная вариация карнавальности, движение к переходности, ко «второму рождению» из очерде-

ных вод. Но на самом деле — эксцентрическое выражение конца надежд, конца иллюзии, что все вот-вот будет хорошо и навсегда. Конец ощущения правильно проживаемой жизни и справедливого, разумного устройства человеческого внутреннего мира. Если здесь и просматривается свобода, то невеселая свобода выразить ужас при столкновении с неуправляемостью другого человека, его чувствами и поступками. Ипполит ведет себя так, что это можно интерпретировать и как мазохистский акт, и как ерничество, издевку над приличиями новогоднего праздника, как демонстративный выход из нормативности. Однако подлинное веселье и буйство свободы в таком поведении усматривать неправомерно.

Вместо заключения

Итак, не всякие формы празднично-карнавального поведения персонажей содержат тот комплекс смыслов, который присущ карнавалу в его интерпретации Бахтиным.

Как справедливо замечал Г.Л. Тульчинский, «смех — эффективная практика социализации. Поэтому особого внимания заслуживают вопросы направленности и меры смеха» [21, с. 74]. В позднесоветской комедии смеховые ситуации нередко служат маркером выпадения героя из состояния гармонии с социумом, даже его десоциализации (собственно, на этом построен весь «Служебный роман» (1977) и весь «Гараж» (1979) Эльдара Рязанова). Этот процесс обладает двойной провокативностью. Испытывает внутрикадровых «реципиентов», то есть ближайшее окружение героя, на способность отказаться от чисто смеховых реакций и переключиться в регистр сострадания. А зрителей как бы призывает попытаться совместить в достойных пропорциях смеховые реакции и серьезную эмпатию, сопереживание экранному герою. Ведь здесь необходим смех с душевной болью, смех обнаружения новой степени личностного дискомфорта, страданий героя, смех нового осознания его внутренних рамок, его человеческой неоднозначности.

Нет в «Иронии судьбы...» ни коллективного переживания карнавала, ни изначальной регламентации карнавального периода и заведомого признания всеобщего права выпасть на время из обычной нормативности. Черты «карнавальности» в поведении героев

импровизационны, глубоко личностны и заранее не декларированы, осуществляются ими интуитивно и выражают отнюдь не гармонию жизнеутверждения и циклизма вечного бытия. Отдельные отсылки к циклической модели времени могут иметь место, но превалирует переживание быстро уходящего линейного времени индивидуальной жизни и никак не складывающейся судьбы.

Таким образом, анализ подробностей художественной материи конкретных фильмов показывает, что обнаружение созвучий ряда образов, лейтмотивов и драматических ситуаций с фольклорными мотивами есть лишь первая ступень в осмыслении формосодержательности кинокомедии. Необходимо понимание роли этих созвучий, транслируемых ими настроений и смысловых посылов, их роли в общем контексте сюжета, действия, атмосферы фильма.

Смеховое начало позднесоветских масштабных кинокомедий заряжено ощущением глубокого экзистенциального разлада, скрытого или явного одиночества героя (в том числе в кругу своих, друзей, любимых, сослуживцев), непреодолимого драматизма и внутреннего конфликтного напряжения между личностью и вроде бы родным ему советским социумом. Комедийность камуфлирует эти обертоны, но и делает их более сложно и ярко выражаемыми, а также, позволим себе предположить, более интенсивно переживаемыми на уровне непосредственных зрительских реакций.

Комедийность акцентирует факт эстетического события и вместе с тем его нежданность в «легком жанре» — состоявшееся (как бы без предупреждения) откровение о сложности жизни. Оно включает в себя эффект обнаружения трещин в советской рутинной действительности. И вместе с тем, напротив, побуждает признать очевидный, не мотивированный конкретными социальными и идеологическими моделями драматизм любви, который, вообще-то, и так известен, но почему-то не всегда признаваем и открыто обсуждаем в повседневности, вне процесса коммуникации с экранной реальностью. Эстетика кинокомедии поздних советских десятилетий вырывает аудиторию из автоматизма реакций на свойства окружающей действительности и неизбежный драматизм человеческих взаимоотношений, не только подпитывает адаптивные возможности реципиента, но и обостряет склонность к рефлексии и саморефлексии, как осознанной, так и бессознательной, глубоко потаенной.

Список литературы:

- 1 Бахтин М.М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура Средневековья и Ренессанса. 2-е изд. М.: Художественная литература, 1990. 543 с.
 - 2 Булгакова О.Л. Фабрика жестов. 2-е изд., испр. и доп. М.: Новое литературное обозрение, 2021. 640 с.
 - 3 Гинзбург Л.Я. О литературном герое. Л.: Советский писатель, Ленинградское отделение, 1979. 220 с.
 - 4 Гирин Ю.Н. В поисках эпистем, или Научная рецепция некоторых идей М.М. Бахтина // Художественная культура. 2023. № 4. С. 34–47. <https://doi.org/10.51678/2226-0072-2023-4-34-47>.
 - 5 Дземидок Б. О комическом / Пер. с польск.; послесл. А. Зися. М.: Прогресс, 1974. 223 с.
 - 6 Добротворский С. И задача при нем // Сеанс. 30.01.2008. URL: <https://seance.ru/articles/gayday/> (дата обращения 12.10.2022).
 - 7 Журкова Д.А., Эвальд В.Д. Круглый стол «Эстетика советской кинокомедии». Экцентрика, авторское начало, официальный контекст // Художественная культура. 2022. № 2. С. 280–307. <https://doi.org/10.51678/2226-0072-2022-2-280-307>.
 - 8 Зоркая Н.М. На рубеже столетий. У истоков массового искусства в России 1900–1910 годов. М.: Наука, 1976. 300 с.
 - 9 Зоркая Н.М. Фольклор. Лубок. Экран. М.: Искусство, 1994. 238 с.
 - 10 Козинцев А.Г. Чувства и роли в традиционной и посттрадиционной культуре. О сущности и культурных смыслах смеха и плача // Смех и плач в традиционной культуре: Материалы VII Международной школы молодых фольклористов / Ред.-сост. Н.Н. Глазунова. СПб.: РИИИ, 2021. С. 10–18.
 - 11 Мелетинский Е.М. Герой волшебной сказки. Происхождение образа. М.: Издательство восточной литературы, 1958. 263 с.
 - 12 Михеева Ю.В. Дуализм символики воды в фильмах А. Тарковского и К. Лопушанского // Художественная культура. 2020. № 1 (32). С. 295–314. <https://doi.org/10.24411/2226-0072-2020-00016>.
 - 13 Пахомова С.В. «Маленький советский человек» против... Творчество Леонида Гайдая как акт солидарности со зрителем // Человек с бриллиантовой рукой: К 100-летию Леонида Гайдая / Сост. Я.С. Левченко. М.: Новое литературное обозрение, 2023. С. 162–192.
 - 14 Петрушанская Е.М. Саундтреки, выбалтывающие секреты // Кинокомедия советского времени: история, звучания, подтексты. Посвящается 100-летию Леонида Гайдая. Сборник статей / Сост. Е.В. Сальникова, Н.А. Хренов, В.Д. Эвальд. М.: Канон+ РООИ «Реабилитация», 2023. С. 359–389.
 - 15 Пропл В.Я. Исторические корни волшебной сказки. Л.: Издательство Ленинградского университета, 1986. 364 с.
 - 16 Пропл В.Я. Проблемы комизма и смеха. Ритуальный смех в фольклоре. М.: Лабиринт, 1999. 285 с.
 - 17 Сальникова Е.В. «Пес Барбос и необычный кросс» в контексте советской культуры, фольклора и «игрового фантастического» // Художественная культура. 2022. № 3. С. 276–307. <https://doi.org/10.51678/2226-0072-2022-3-276-307>.
 - 18 Сальникова Е.В. «Бриллиантовая рука». Цвета и настроения бессознательного // Кинокомедия советского времени: история, звучания, подтексты. Посвящается 100-летию
- Леонида Гайдая: Сборник статей / Сост. Е.В. Сальникова, Н.А. Хренов, В.Д. Эвальд. М.: Канон+ РООИ «Реабилитация», 2023. С. 421–462.
 - 19 Салынский Д.А. Киногерменевтика Тарковского. М.: Квадрига, 2009. 573 с.
 - 20 «Смех, жалость и ужас...»: (Жанры в зарубежном кино): Сборник статей / Отв. ред. И.А. Звегинцева. М.: Комитет Российской Федерации по кинематографии, НИИ киноискусства, 1994. 179 с.
 - 21 Тульчинский Г.Л. Прагмасемантика смеха в интернете: ценностно-нормативная регуляция и ответственность // Художественная культура. 2023. № 1. С. 68–85. <https://doi.org/10.51678/2226-0072-2023-1-68-85>.
 - 22 Фрейденберг О.М. Миф и театр: Лекции по курсу «Теория драмы» для студентов театр. вузов. М.: ГИТИС, 1988. 131 с.
 - 23 Юрнев Р.Н. Советская кинокомедия. М.: Наука, 1964. 538 с.
 - 24 Dobrenko E. Soviet Comedy Film; or, The Carnival of Authority / Transl. Jesse M. Savage // Discourse. Spring 1995. Vol. 17. Issue 3. P. 49–57.
 - 25 Reconstructing Satyr Drama / Ed. by A.P. Antonopoulos, M.M. Christopoulos, G.W.M. Harrison. Berlin / Boston: Walter de Gruyter GmbH & Co KG, 2021. 950 p.
 - 26 Salknikova E.V. The Colours Composition in *The Diamond Arm* by Leonid Gaidai // Художественная культура. 2023. № 1. С. 156–179. <https://doi.org/10.51678/2226-0072-2023-1-156-179>.

References:

- 1 Bakhtin M.M. *Tvorchestvo Fransua Rable i narodnaya kul'tura Srednevekov'ya i Renessansa* [The Work of Francois Rabelais and the Folk Culture of the Middle Ages and Renaissance]. 2nd ed. Moscow, Khudozhestvennaya literatura Publ., 1990. 543 p. (In Russian)
- 2 Bulgakova O.L. *Fabrika zhestov* [Gesture Factory]. 2nd ed., revised and compl. Moscow, Novoe literaturnoe obozrenie Publ., 2021. 640 p. (In Russian)
- 3 Ginzburg L. Ya. *O literaturnom geroe* [About a Literature Character]. Leningrad, Sovetskii pisatel', Leningradskoe otdelenie Publ., 1979. 220 p. (In Russian)
- 4 Girin Yu.N. V poiskakh epistem, ili Nauchnaya retseptsiya nekotorykh idei M.M. Bakhtina [In Search of Epistems, or The Scientific Reception of Some M.M. Bakhtin's Ideas]. *Hudozhestvennaya kul'tura* [Art & Culture Studies], 2023, no. 4, pp. 34–47. <https://doi.org/10.51678/2226-0072-2023-4-34-47>. (In Russian)
- 5 Dzemidok B. *O komicheskom* [On Comic], transl. from Polish, afterword A. Zis. Moscow, Progress Publ., 2023. 223 p. (In Russian)
- 6 Dzemidok B. *O komicheskom* [On Comic], transl. from Polish, afterword A. Zis. Moscow, Progress Publ., 2023. 223 p. (In Russian)
- 7 Dzemidok B. *O komicheskom* [On Comic], transl. from Polish, afterword A. Zis. Moscow, Progress Publ., 2023. 223 p. (In Russian)
- 8 Dzemidok B. *O komicheskom* [On Comic], transl. from Polish, afterword A. Zis. Moscow, Progress Publ., 2023. 223 p. (In Russian)
- 9 Zorkaya N.M. *Fol'klor. Lubok. Ehkran* [Folklore. Splint. Screen]. Moscow, Iskusstvo Publ., 1994. 238 p. (In Russian)
- 10 Kozintsev A.G. Chuvstva i roli v traditsionnoi i posttraditsionnoi kul'ture. O sushchnosti i kul'turnykh smyslakh smekha i placha [Feelings and Roles in Traditional and Post-Traditional Culture. On the Essence and Cultural Meanings of Laughter and Crying]. *Smekh i plach v traditsionnoi kul'ture: Materialy VII Mezhdunarodnoi shkoly molodykh fol'kloristov* [Laughter and Crying in Traditional Culture: Materials of the 7th International School of Young Folklorists], ed. N.N. Glazunova. St. Petersburg, RIL Publ., 2021, pp. 10–18. (In Russian)
- 11 Meletinskii E.M. *Geroi volshebnoi skazki. Proiskhozhdenie obraza* [The Hero of a Fairy Tale. The Origin of the Image]. Moscow, Izdatel'stvo vostochnoi literatury Publ., 1958. 263 p. (In Russian)
- 12 Mikheeva Yu.V. Dualizm simvoliki vody v fil'makh A. Tarkovskogo i K. Lopushanskogo [Dualism of Water Symbolism in the Films of A. Tarkovsky and K. Lopushansky]. *Hudozhestvennaya kul'tura* [Art & Culture Studies], 2020, no. 1 (32), pp. 295–314. <https://doi.org/10.24411/2226-0072-2020-00016>. (In Russian)
- 13 Pakhomova S.V. "Malen'kii sovetkii chelovek" protiv... Tvorchestvo Leonida Gaidaya kak akt solidarnosti so zritelem [The "Little Soviet Man" is Against... Leonid Gaidai's Creativity as an Act of Solidarity with the Audience]. *Chelovek s brilliantovoi rukoi: K 100-letiyu Leonida Gaidaya* [The Man with the Diamond Hand: To the 100th Anniversary of Leonid Gaidai], comp. Ya.S. Levchenko. Moscow, Novoe literaturnoe obozrenie Publ., 2023, pp. 162–192. (In Russian)
- 14 Petrushanskaya E.M. Saundtreki, vybal'tyuyushchie sekrety [Soundtracks, Blurring Out Secrets]. *Kinokomediya sovetskogo vremeni: istoriya, zvuchaniya, podteksty. Posvyashchaetsya 100-letiyu Leonida Gaidaya: Sbornik statei* [Soviet-Era Film Comedy: History, Sounds, Subtexts. Dedicated to the 100th Anniversary of Leonid Gaidai: Collection of Articles], eds. E.V. Salnikova, N.A. Khrenov, V.D. Evallyo. Moscow, Kanon+ ROOI "Reabilitatsiya" Publ., 2023, pp. 359–389. (In Russian)
- 15 Propp V.Ya. *Istoricheskie korni volshebnoi skazki* [The Historical Origins of the Fairy Tale]. Leningrad, Izdatel'stvo Leningradskogo universiteta Publ., 1986. 364 p. (In Russian)
- 16 Propp V.Ya. *Problemy komizma i smekha. Ritual'nyi smekh v fol'klore* [Problems of Comedy and Laughter. Ritual Laughter in Folklore]. Moscow, Labirint Publ., 1999. 285 p.
- 17 Salnikova E.V. "Pes Barbos i neobychnyi kross" v kontekste sovetskoi kul'tury, fol'klor i "igrovogo fantasticheskogo" [*Dog Barbos and Unusual Cross* in the Context of Soviet Culture, Folklore and "Game Fiction"]. *Hudozhestvennaya kul'tura* [Art & Culture Studies], 2022, no. 3, pp. 276–307. <https://doi.org/10.51678/2226-0072-2022-3-276-307>. (In Russian)
- 18 Salnikova E.V. "Brilliantovaya ruka". Tsveta i nastroeniya bessoznatel'nogo [*The Diamond Arm. Colours and Moods of the Unconscious*]. *Kinokomediya sovetskogo vremeni: istoriya, zvuchaniya, podteksty. Posvyashchaetsya 100-letiyu Leonida Gaidaya: Sbornik statei* [Soviet-Era Film Comedy: History, Sounds, Subtexts. Dedicated to the 100th Anniversary of Leonid Gaidai: Collection of Articles], eds. E.V. Salnikova, N.A. Khrenov, V.D. Evallyo. Moscow, Kanon+ ROOI "Reabilitatsiya" Publ., 2023, pp. 421–462. (In Russian)
- 19 Salynskii D.A. *Kinogermenevtika Tarkovskogo* [Tarkovsky's Film Hermeneutics]. Moscow, Kvadriga Publ., 2009. 573 p. (In Russian)
- 20 "Smekh, zhalost' i uzhas...": (*Zhany v zarubezhnom kino*): *Sbornik statei* ["Laughter, Pity and Horror...": (Genres in Foreign Cinema): Collection of Articles], ed. I.A. Zvegintseva. Moscow, Komitet Rossiiskoi Federatsii po kinematografii, NII kinoiskusstva Publ., 1994. 179 p. (In Russian)
- 21 Tulchinskii G.L. Pragmasemantika smekha v internete: tsennostno-normativnaya regulyatsiya i otvetstvennost' [The Pragmaseantics of Laughter on the Internet: Value-Normative Regulation and Responsibility]. *Hudozhestvennaya kul'tura* [Art & Culture Studies], 2023, no. 1, pp. 68–85. <https://doi.org/10.51678/2226-0072-2023-1-68-85>. (In Russian)
- 22 Freidenberg O.M. *Mif i teatr: Lektsii po kursu "Teoriya dramy" dlya studentov teatr. vuzov* [Myth and Theater: Lectures on the Course "Theory of Drama" for Students of Theatre Universities]. Moscow, GITIS Publ., 1988. 131 p. (In Russian)
- 23 Yurenev R.N. *Sovetskaya kinokomediya* [Soviet Comedy Film]. Moscow, Nauka Publ., 1964. 538 p. (In Russian)
- 24 *Dobrenko E. Soviet Comedy Film; or, The Carnival of Authority*, transl. Jesse M. Savage. *Discourse*, Spring 1995, vol. 17, issue 3, pp. 49–57.
- 25 *Reconstructing Satyr Drama*, eds. A.P. Antonopoulos, M.M. Christopoulos, G.W.M. Harrison. Berlin / Boston, Walter de Gruyter GmbH & Co KG, 2021. 950 p.
- 26 Salnikova E.V. The Colours Composition in *The Diamond Arm* by Leonid Gaidai. *Hudozhestvennaya kul'tura* [Art & Culture Studies], 2023, no. 1, pp. 156–179. <https://doi.org/10.51678/2226-0072-2023-1-156-179>.