

УДК 701; 791.3  
ББК 87.8; 85.374

**Эвалльё Виолетта Дмитриевна**

Кандидат культурологии, старший научный сотрудник, сектор художественных проблем массмедиа, Государственный институт искусствознания, 125375, Россия, Москва, Козицкий пер., 5; старший преподаватель, кафедра истории русского искусства, факультет истории искусств, Российский государственный гуманитарный университет, 125993, Россия, Москва, Миусская пл., 6  
ORCID ID: 0000-0002-4531-4922  
ResearcherID: AAS-2640-2020  
amaris\_evally@mail.ru

**Ключевые слова:** грузинское кино, короткометражки, комедия, приключения дорожников, Резо Габриадзе, эстетика кино, универсум, эпическое пространство, deus ex machina, дорога

Эвалльё Виолетта Дмитриевна

# Приключения дорожников (1974–1980): национальный колорит грузинской троицы



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

**DOI: 10.51678/2226-0072-2024-1-490-511**

**Для цит.:** Эвалльё В.Д. Приключения дорожников (1974–1980): национальный колорит грузинской троицы // Художественная культура. 2024. № 1. С. 490–511. <https://doi.org/10.51678/2226-0072-2024-1-490-511>.

**For cit.:** Evallyo V.D. The Adventures of Road Workers (1974–1980): National Specificity of the Georgian Trio. *Hudozhestvennaya kul'tura* [Art & Culture Studies], 2024, no. 1, pp. 490–511. <https://doi.org/10.51678/2226-0072-2024-1-490-511>. (In Russian)

**Evallyo Violetta D.**

PhD (in Culture Studies), Senior Researcher, Mass Media Arts Department, State Institute for Art Studies, 5 Kozitsky Lane, Moscow, 125375, Russia; Senior Lecturer, Department of the History of Russian Art, Faculty of Art History, Russian State University for the Humanities, 6 Miusskaya Square, Moscow, 125993, Russia  
ORCID ID: 0000-0002-4531-4922  
ResearcherID: AAS-2640-2020  
amaris\_evally@mail.ru

**Keywords:** Georgian cinema, short films, comedy, adventures of road workers, Rezo Gabriadze, cinema aesthetics, universe, epic space, deus ex machina, road

**Evallyo Violetta D.**

The Adventures of Road Workers (1974–1980):  
National Specificity of the Georgian Trio

**Аннотация.** В центре внимания автора статьи — цикл короткометражных фильмов про дорожных рабочих, снятых в 1974–1980 годы разными режиссерами киностудии «Грузия-фильм» по сценариям Резо Габриадзе. Несмотря на «легкую» комедийную структуру, каждый из фильмов цикла соотносится с традиционными художественными формами, является своего рода притчей о важной работе трех друзей, продолжающих дело своих великих предков в уже довольно-таки застроенном мире.

Исследуемый комедийный цикл обращается к эстетическим основам грузинского кино, что позволяет делать выводы и о трансформациях в союзной кинематографии, процессах иронизирования над сложившимися кинотрадициями и ностальгии по национальному культурному наследию. Масштабного эпического фона в кинореальности нет, он вводится тонкой визуально-семантической прослойкой, отдает дань национальной гордости и истории — извилистым полотном дороги, холмами, бескрайними полями и темпераментом героев. Нарратив и визуальные образы трех дорожных работников можно интерпретировать как своего рода оммаж Трусу, Балбесу и Бывалому. Однако грузинская троица при несомненной мужественности своих характеров парадоксальным образом не только корреспондирует с прославленными героями Леонида Гайдая, но и представляет собой специфическую семью, в которой строгая «мать» энергично воспитывает нерадивого отпрыска под суровым и хмурым взглядом «отца». В пространственном решении фильмической реальности доминирует дорога. Большая часть неприятностей возникает у героев при их осознанных или вынужденных отклонениях непосредственно от асфальтового полотна. Преодолевая границы этого протяженного поля, герои оказываются в умеренно враждебном мире, спасение от которого — в возвращении в свой дорожный «Эдем».

**Abstract.** The author focuses on a series of short films about road workers, created in 1974–1980 by different directors of the Georgia Film studio based on the scripts by Rezo Gabriadze. Despite the light comedic structure, each of the films in the cycle correlates with traditional art forms and is a kind of a parable about the important work of three friends who continue the work of their great ancestors in an already built-up world.

This comedy cycle turns to the aesthetic foundations of Georgian cinema, which allows drawing conclusions about transformations in cinema, the processes of irony over the established film traditions, and nostalgia for the national cultural heritage. There is no large-scale epic background in the cinematic reality; it is introduced by a thin visual-semantic layer, paying tribute to national pride and history with the winding road surface, hills, endless fields, and the temperament of the characters. In the narrative and visual form, the three road workers can be interpreted as a homage to the Coward, the Fool and the Pro — the famous characters of Leonid Gaidai. With their undoubted masculinity, the Georgian trio paradoxically corresponds not only with Gaidai's characters; it also represents a family where a strict 'mother' energetically raises a fidgety 'child' under the stern and gloomy gaze of a 'father'. The spatial design of the filmic reality is dominated by road; most of the troubles happen when the characters consciously or forcedly deviate from the asphalt road itself. Overcoming the boundaries of this extended field, the characters find themselves in a moderately hostile world, salvation from which lies in returning to their road 'Eden'.

## Введение

Приключения дорожников — серия короткометражных комедийных фильмов, снятых в 1974–1980 годы на киностудии «Грузия-фильм» разными режиссерами по сценариям Резо Габриадзе. Цикл исследуемых комедий составляют девять фильмов, объединенных и главными героями — тремя дорожными рабочими, и появлением в ряде эпизодов нескольких второстепенных персонажей. В центре истории — три сотрудника дорожной службы: Бесо (Кахи Кавсадзе), Гигла (Баадур Цуладзе) и Авессалом (Гиви Берикашвили). Примечательно, что в двух последних фильмах цикла, «Три жениха» (1978, режиссер Резо Чархалашвили, 18 мин.) и «Удача» (1980, режиссер Баадур Цуладзе, 18 мин.), зовут их иначе: Кахи, Баадур, Берик — соответственно, то есть согласно двум именам и началу фамилии трех актеров.

На протяжении фильмов как такового развития характеров не происходит, сюжеты можно расценивать как несколько дней из будней рабочих, что минимально воздействует на какие-либо трансформации в их жизни, восприятия реальности. На первый взгляд, собственно комическое ядро составляет комедия положений, в которых оказываются герои, и особенности разрядки конфликтов согласно национальному темпераменту.

## Грузинское кино: эстетические доминанты

В первую очередь, постараемся разобраться в конструкции целостного повествования и особенностях его репрезентации языком кино. Обращает на себя внимание, что каждый короткометражный отрезок имеет начало и конец в одной условной точке — на дорожном полотне. Это позволяет рассматривать произведения как часть эпического повествования (хоть и поданного в «облегченной» комической форме). Так, А.Е. Зосич, анализируя авторские фильмы национальных кинематографий в период 1960–1970-х годов, выявляет два магистральных направления: «литературное» и «живописно-символическое». Последнее, по мнению исследовательницы, наиболее характерно по отношению к эстетическим доминантам в произведениях и ряда мастеров грузинского кино — Т. Абуладзе, С. Параджанова, Э. Шенгелая, О. Иоселиани и др. В этом «живописно-символическом» направлении,

«опирающемся на иконический символ как способ повествования, притча является жанровым ориентиром, чему во многом способствовала специфика национального материала... <...> ...При реализации в кино эпоса, легенд, мифов неизбежно включение в повествование метафор, аутентичной или вымышленной природы, этнографического элемента. Использование непрофессиональных актеров или носителей различных традиций в фильмах „живописно-символического“ направления усиливало одновременно и ощущение погружения в более древнее прошлое, и вневременность иллюстрируемого на экране, что в совокупности выражало важный для киноискусства 1960-х годов процесс поворота к эпическим формам» [4, с. 13]. Конечно, исследуемый нами комедийный цикл про дорожников относится к более позднему времени, однако именно обращение к эстетическим основам грузинского кино позволяет делать выводы и о неких трансформациях, процессах иронизирования над сложившимися кинотрадициями и ностальгирования в обращении к лелеемому культурному наследию.

Отмечая исключительную устойчивость древних форм культуры и искусства кавказских народов, сохраняемых в живой традиции, Е.Б. Вирсаладзе пишет об эпических законах, «существующих совершенно независимо от жанров, сказителей и среды и одинаково действующих как в области сказки, так и в области саги, предания и легенды... Это особенно четко выявляется в связи с таким важным моментом прозаического повествования, как повтор» [1, с. 12]. Несмотря на «легкую» комедийную форму, каждый из фильмов цикла вполне соотносится с традиционными художественными формами, является своего рода притчей о важной работе трех друзей, продолжающих дело своих великих предков в уже довольно-таки застроенном мире, а каждый фильм «дорожного цикла» начинается и заканчивается процессом нанесения дорожной разметки.

Предание «[151] Башни на высоких горах» повествует об особенностях выбора места для башенных сооружений царицей Тамарой: «...По знаку Тамар все мужчины становились цепочкой и начинали передавать друг другу камни со дна ущелья с берега реки. Один подавал камень другому, и так, не двигаясь с места, поднимали они на вершину горы нужное количество камня. Лишь после этого уступали они место каменотесам и строителям. <...> Так строились все



**Ил. 1.** Кадры из фильма «Субботний вечер», режиссер Рамаз Шарабидзе, 1975. 19 мин. Киностудия «Грузия-фильм»

эти башни и крепости на неприступных горах. А как же могло быть иначе? Кому же могло быть под силу поднять на вершины гор столько камней и извести?» [1, с. 219–220]. Конечно, столь масштабного эпического размаха в исследуемых нами фильмах на поверхности нет, он вводится тонкой визуально-семантической прослойкой, отдает дань национальной гордости и своей истории — извилистым полотном дороги, холмами, бескрайними полями. Среди уникальных черт поэтики грузинского кино Е.З. Медзвелия отмечает ключевые категории, которые, на наш взгляд, всецело характерны и для нашей темы: «неотделимость мифопоэтической и романтической тональности многих фильмов от ментальных свойств народа и его ценностного отношения к природе, к радостям и испытаниям повседневной жизни, к нравственным проблемам», полифоническую природу, порождаемую синтезом жанров — «мелодрамы, бытовой комедии, драмы, притчи, приключения, фарса» [7, с. 11].

Масштаб преобразования реальности посредством нанесения разметки дорожными рабочими сам по себе представляется незна-



**Ил. 2.** Кадры из фильма «Лимонный торт», режиссеры Резо Габриадзе, Амиран Дарсавелидзе, 1977. 17 мин. Киностудия «Грузия-фильм»

чительным. Однако встроенность культурного наследия в национальную самоидентификацию героев демонстрируется подчеркнуто серьезным отношением к своей работе (что может восприниматься зрителем в ироничном ключе), их гордостью за результаты труда. Наиболее ярко эти мотивы прослеживаются в фильме «Субботний вечер» (1975, режиссер Рамаз Шарабидзе, 19 мин.).

И.И. Ратиани, выявляя ключевые черты национального грузинского кино, пишет об обширном влиянии на киноэстетику театральной режиссуры, которая, в свою очередь, сущностно произрастала из классической грузинской литературы: «Демократическая направленность, жизненность и психологическая достоверность характеров людей из народа, насыщенность сюжета действием, зрелищность описаний и драматизм положений, присущие произведениям корифеев грузинской литературы... вместе со смелой разработкой актуальных для своего времени вопросов, характерных для писателей, поднимающих в своих произведениях социальные проблемы, оказались хорошей предпосылкой для претворения их в кинопроизведения. <...>

Свойственные этим произведениям [грузинских писателей. — В.Э.] напряженность действия, пластическая выразительность образов природы облегчали их перевод на язык кино» [8, с. 10].

М. Дмитриевская, подробно исследуя истоки театрального творчества Резо Габриадзе, пишет: «Если исходить из того, что книги детства формируют личность, и если принять во внимание осознанную детерминированность впечатлениями детства, которую Габриадзе никогда не прятал, в этом списке мы обнаружим все компоненты художественного мира Габриадзе. Здесь, с одной стороны, возникает романтический герой (благородный, гонимый, как Немо, — и отважный мушкетер, приехавший из провинции, как д'Артаньян и сам Резо), возникает мир, полный тайн и опасностей, но при этом живописно-комедийный (украинские повести Гоголя, Марк Твен). Соединение нескольких романтических традиций в присутствии комедийной, часто бытовой, фольклорной стихии станет природой габриадзевского искусства и в кино, и в театре» [2, с. 198]. Анализируя творческий метод признанных художников Грузии — Тенгиза Абуладзе, Отара Иоселиани, Сергея Параджанова, Резо Чхеидзе, Е.З. Медзвелия замечает: «Эстетическая ценность национального кино Грузии связана также и с особой методологией творческого создания игрового фильма. Несмотря на то что грузинское кино развивалось в условиях воздействия советской идеологии и под жесткой цензурой, авторы отмеченных фильмов [перечисленных выше режиссеров. — В.Э.] максимально использовали творческий метод „магического реализма“, преодолевая тем самым ограничения метода „социалистического реализма“» [6, с. 86–87]. Пожалуй, эта характеристика справедлива и для творческого метода Резо Габриадзе, так как определяет особую поэтику цикла короткометражных фильмов про троих дорожных рабочих.

### Не-гайдаевская троица

Бесо, Гигла и Авессалом — троица друзей, преимущественно с завидным рвением исполняющих целый ряд своих почетных миссий: нанесения на дорожное полотно новой разметки, соблюдения рабочего графика (обед, отдых, отпуск) и почитания традиций и норм морали.

В первых кадрах фильма «Пари» (1974, режиссер Рамаз Шарабидзе, 26 мин.) Авессалом неспешно идет перед автомобилем и веником внимательно сметает пылинки с дорожного полотна, очень сосредоточенный Бесо сидит за рулем и в нужный момент ритмично нажимает на рычаг, который опускает механизм, наносящий на асфальт белую краску. Позади идет (чаще — сидит «на козлах») Гигла, в задачу которого входит расстановка оранжевых колпачков до и после свеженанесенной прерывистой линии, а позже — собирает их в пирамидку. И Бесо, и Авессалом общаются яркими, акцентированными знаками, призванными корректировать их деятельность для получения максимально качественного результата работы. Можно сказать, что к своей задаче они относятся не только серьезно, но даже с определенной нежностью и гордостью, для них это способ строить и укреплять свой мир.

Более заметно комедийное начало раскрывается через проявление грузинского темперамента: вспыльчивости, смягчаемой ласковым обращением к другим «родной», «дорогой». В частности, ритмичная трудовая идиллия часто прерывается яркими реакциями и обидчивостью Бесо, что запускает ход комедии погонями, угрозами, суровыми взглядами, преимущественно поданными в контексте эстетики немых фильмов — ускоренным монтажом, крупными планами лиц (угрожающих или испуганных) и задержкой на этих кадрах. Уже к пятому фильму «Лимонный торт» (1977, режиссеры Резо Габриадзе, Амиран Дарсавелидзе, 17 мин.) более контрастно выступили характеры главных героев. Бесо, помимо своей подчеркнутой серьезности, теперь время от времени погружается в лирическое настроение, он застенчиво наклоняет голову вниз, слегка кокетливый взгляд направляет на какие-то отдаленные (иногда — воображаемые) объекты. Авессалом активнее проявляет маскулинность, подчеркнута неряшлив во внешнем виде, не расстается с папиросой как своего рода проявлением своей мужественности. Гигла же сохраняет свою озорливость, временами граничащую с детской непосредственностью, что время от времени вызывает гнев Бесо. В утрированной визуальной форме Бесо, Авессалом и Гигла, безусловно, являются своего рода оммажем Бывалому, Балбесу и Гусу, прорисовкам их характеров и к самым первым появлениям троицы в фильме «Пес



**Ил. 3.** Слева: кадры из фильма «Термометр», режиссер Рамаз Шарабидзе, 1976. 19 мин. Киностудия «Грузия-фильм». Справа: кадры из фильма «Три рубля», режиссер Рамаз Шарабидзе, 1976. 21 мин. Киностудия «Грузия-фильм»

Барбос и необычный кросс» (режиссер Л. Гайдай, 1961). Подробно анализируя эстетику этого фильма, Е.В. Сальникова уже в первых его эпизодах замечает: «...задана тема индивидуальных различий героев, которые лишь начинаются с внешности и продолжаются во взаимодействии с внешним миром, который оценивается ими в категориях приятно/неприятно, вкусно/невкусно, комфортно/некомфортно. Эти совершенно несоветские „мещанские“ категории и далее будут играть важную роль. А пока режиссер обыгрывает забавность человеческих различий, игнорируя официальный советский курс на унификацию, уравниловку в представлениях о человеческих потребностях. Это не осмеяние персонажей, а смех режиссера как проявление повышенного интереса к человеческим различиям персонажей» [9, с. 284].

Однако грузинская неординарная троица при несомненной мужественности своих характеров парадоксальным образом не только корреспондирует с прославленными героями Леонида Гайдая, но и представляет собой специфическую семью, в которой строгая «мать»

Бесо энергично пытается воспитывать нерадивого шкодника-отпрыска под суровым и хмурым взглядом невмешивающегося «отца»-Авессаломы. Пожалуй, именно детскость Гиглы задает тон прорисовки характеров остальных друзей. Наиболее ярко этот персонаж и его пристрастие к шалостям проявляются в фильмах «Термометр» (1976, режиссер Рамаз Шарабидзе, 19 мин.) и «Три рубля» (1976, режиссер Рамаз Шарабидзе, 21 мин.). Если в «Термометре» Гигла прикинулся больным, перепугав своих друзей, то в «Трех рублях» напрямую проявлял несдерживаемый восторг от поездки по городу, по-детски активную радость от катания на каруселях и неподдельную грусть из-за утраты их сгоревшего жилища.

На первый взгляд, именно Гигла — самый нескладный и будто бы неприспособленный к жизни, ведь именно он несколько раз падал со склонов в фильме «Покорители гор» (1977, режиссеры Резо Габриадзе, Амиран Дарсавелидзе, 19 мин.), он постоянно навлекает на себя негодование Бесо. Однако и остальные герои, кажется, с трудом вписываются в условия внешнего (вне-дорожного) мира. Даже их постоянно ломающийся транспорт оказывается крепче сгоревшего дома-бытовки, а охота за невестами оборачивается удручающим героев провалом. Интересна трансформация характера Бесо, о которой мы вкратце упомянули выше. В первых фильмах он проявлял поистине богатырскую силу, на которую не были способны его друзья: в «Пари» почти семь километров нес до города найденную напарниками рельсу, а в «Субботнем вечере» — практически сутки держал приподнятым старый «Запорожец». В последующих фильмах — особенно в «Бабочке» (1977, режиссеры Нинель Ненова, Гено Цулая, 10 мин.) — Бесо трансформируется из образа силача до подчеркнуто лирического героя, способного «заражать» этими настроениями и легко поддающегося его влиянию Гиглу, и даже более сурового Авессаломы.

### Deus ex machina и эпическое пространство

Тонкий лиризм героев, выражающийся в том числе в неожиданных занятиях живописью, специфическая незащищенность и тотальная уязвимость перед любого рода событиями дорожной троицы с лихвой компенсируется своевременным появлением отнюдь не волшебных, но очень даже помощников на их пути: и не важно, нужно ли им



**Ил. 4.** Слева вверху: кадр из фильма «Пари», режиссер Рамаз Шарабидзе, 1974. 26 мин. Киностудия «Грузия-фильм». Слева внизу: кадр из фильма «Субботний вечер», режиссер Рамаз Шарабидзе, 1975. 19 мин. Киностудия «Грузия-фильм». Справа: кадры из фильма «Бабочка», режиссеры Нинель Ненова, Гено Цулая, 1977. 10 мин. Киностудия «Грузия-фильм»

приглядеть за оставленным теми транспортом, подзаправить его, выпутать из альпинистского снаряжения или оказать профессиональную медицинскую помощь и даже реабилитацию.

Так, в первом фильме «Пари» сначала удобно появляется женщина (которую в предпоследней ленте цикла «Три жениха» уже назовут тетей Моро и которая принесет Бесо/Кахи и Гигле/Баадур письмо от Авессалома/Берика с предложением срочно вступить в свадебную гонку), когда полные задора герои искали в пустынной долине того, кто постерег бы машину. Она же появится в «Субботнем вечере», пытаясь поначалу незаметно мимо них проскользнуть, но в результате будет усажена в автомобиль как дополнительный вес, из-за которого Бесо будет вынужден отпустить «Запорожец». В «Термометре» и «Лимонном торте» волшебными помощниками окажутся врачи: профессорской серьезности врач на скорой и реабилитолог-нарколог, обустроивший вытрезвитель, более похожий на римские термы или

Афинскую школу<sup>(1)</sup>. В «Трех рублях» профессиональные помощники неоднократно оказываются неподалеку: погонщик с парой буйволов помог эвакуировать сломанную спецтехнику до лагеря дорожников; волшебным образом осведомленные о пожаре в их бытовке прибыли пожарники и пытались тушить все-таки полностью выгоревший домик. В «Покорителях гор» движущей силой преодоления перипетий становился то тренер по альпинизму, то распутавшийся из веревок пастух.

В фильме «Бабочка» внешний мир и его жители оказываются если не враждебными, то довольно равнодушными по отношению к героям. Красивая девушка с удовольствием приняла их помощь в охоте с сачком, но беспечно упорхнула к подъехавшему жениху, оставив трех незадачливых казанов с букетом полевых цветов, кроликом и черепашкой. В фильме «Три жениха» окружающий мир довольно агрессивно отторгает героев: вместе с ульями (приобретенными в качестве выкупа за невест) их сначала выгоняют из электрички, позже испуганные экипировкой Бесо/Кахи и Гиглы/Баадур охотники начинают палить по ним из ружей, а посмотреть на невест трем дорожникам вообще удастся, только затаившись за дорожным отбойником.

Эти трансформации волшебных помощников во вполне реальную угрозу во многом объяснимы. Три героя большую часть комедийного цикла находились на «своем месте» — наносили разметку на дорожное полотно, что давало им силы и «божественное» покровительство, а если и отвлекались от дела, то ради кратковременных игр-забав (или вполне законного обеда). В «Трех женихах» же они бросили работу, кинулись добывать себе жен, что вынудило волшебных помощников возвращать блудных героев на положенное им место.

## Дорога как универсум

Выше мы уже писали, что в пространственном решении фильмической реальности доминирует дорога; большая часть неприятностей, что

(1) В частности, в кадрах «Лимонного торта» композиционно угадываются мотивы, изображенные на знаменитой фреске Рафаэля. См.: Рафаэль Санти. Афинская школа. 1510–1511. Фреска. 500 × 770 см. Апостольский дворец, Ватикан.



**Ил. 5.** Слева вверху: кадр из фильма «Субботний вечер», режиссер Рамаз Шарабидзе, 1975. 19 мин. Киностудия «Грузия-фильм». Слева внизу: кадр из фильма «Термометр», режиссер Рамаз Шарабидзе, 1976. 19 мин. Киностудия «Грузия-фильм». Справа вверху: кадр из фильма «Покорители гор», режиссеры Резо Габриадзе, Амиран Дарсавелидзе, 1977. 19 мин. Киностудия «Грузия-фильм». Справа внизу: кадр из фильма «Три жениха», режиссер Резо Чархалашвили, 1978. 18 мин. Киностудия «Грузия-фильм»

происходят с героями, возникают при их осознанных или вынужденных отклонениях от непосредственно асфальтового полотна. Преодолевая границы этого протяженного поля, герои оказываются, конечно, в умеренно враждебном мире, но потенциально опасном для них. Однако в процессе неотрывного существования в заданных им нарративом условиях дорожных работ они оказываются не только под покровительством неких высших сил, но и довольно гармонично взаимодействуют и друг с другом, и с немногочисленными персонажами, и с собственно «внешним» миром.

Универсум дорожного полотна предлагает трем своим верным обитателям умеренно игровой «контент», будь то уползающая шляпа (двигающаяся с помощью черепахи под ней, которую радостно обнаружит Авессалом), подчиняющиеся воле Гиглы яркие колпачки (устанавливающиеся после его броска аккуратно в разрывах между

белой линией) или ощущение тотальной включенности в обыденную реальность (встречами в довольно пустынной местности с группами велосипедистов, походников, девушек, специально приставленных к ним тренеров или даже трикстеров, испытывающих героев на верность их почетному призванию).

Примечательна игра в подразумеваемое и реальное. В «Пари» — это было предвкушение победы и чествования силача-Бесо, которое резко оборвали милиционеры требованием вернуть шпалу на место. В «Субботнем вечере» по экспоненте накалялся конфликт между Бесо и Гиглой, подразумевающая его истоками страшное оскорбление. Однако положение разрядилось: оказалось достаточным отчитывания провинившегося за «то слово» и его понурого, подчеркнуто виноватого вида. В «Термометре» нарастало ожидание наказания хитреца-Гиглы за обман друзей и врачей, а профессорский вид врача и фельдшера, равно как и высокопрофессиональный диагноз «симулянт» лишь подтверждали приближение расплаты. Тем не менее результаты чрезвычайно деловитого, но беглого медицинского осмотра вынудили погрузить Бесо и Авессалома в карету скорой помощи и умчать их вдаль по серпантину, оставив напуганного Гиглу один на один с рабочими задачами.

В фильме «Три рубля» бесповоротная поломка спецтехники вынуждает героев запрячь ее вместо телеги «случайно» проезжающими мимо буйволами. Зритель оказывается в приватном пространстве закадычной троицы, которое напоминает пространство дорожных работ — времянкай, расставленными дорожными знаками, словно регулируемыми протекание незамысловатого быта рабочих. Неказистость домашнего пространства героев усиливает иронический экивок в сторону советских реалий, в которых, по мнению Е.В. Дукова, «сохранялась и углублялась культурная дифференциация как на общегосударственном, так и на региональном уровне. Провинциальность стала важной проблемой страны, и особенно интеллигенции. Выстроилась культурная вертикаль: Москва — Ленинград (Санкт-Петербург) — областные центры — районные центры и т.д. Чем ниже ступень в этой иерархии, тем выше степень провинциальности, ограничивающая условия работы, престиж, возможность публичного признания, международные связи, а также набор различных благ — как бытовых, так и культурных» [3, с. 42].



**Ил. 6.** Кадры из фильма «Покорители гор», режиссеры Резо Габриадзе, Амиран Дарсавелидзе, 1977. 19 мин. Киностудия «Грузия-фильм»

Вдоволь навеселившись в городе и скорее растеряв, нежели растратив найденные деньги, друзья с воодушевлением пускаются в погоню за пожарной машиной с целью «на пожар посмотреть». Оказалось, что выгорел их «стан» во внешнем мире, словно в наказание за растрату посланных свыше на починку спецтехники денег, за леность и жажду удовольствий. И пристыженные дорожники в своих парадных одеждах обреченно приступили к прокраске разметки. Но оказавшись в пределах своего дорожного универсума, они забыли все неприятности и включились в игровое переживание рабочих будней.

Пожалуй, наиболее ярко достаточность дорожного универсума для героев проявилась в фильме «Покорители гор». Зритель застаёт дорожных рабочих на участке, в полной экипировке и застывших позах. Бесо с полной вовлеченностью в творческий процесс вдохновенно пишет картину, буквально до миллиметра корректируя позы и диспозиции Авессалома и Гиглы. Комедийное ядро проявляет себя спустя несколько секунд, когда в пространстве кадра оказывается его эпичное полотно, в котором есть трое друзей, фруктовый сад



**Ил. 7.** Кадры из фильма «Удача», режиссер Баадур Цуладзе, 1980. 18 мин. Киностудия «Грузия-фильм»

и мифический лев, прекрасная женщина в соблазнительной позе, парашютист и лебедь, ракета и вертолет, яркое солнце, дорожный знак и с «побольше чувств и искренностью» выписанная ярко-белая дорожная разметка. В неопримитивистской стилистке отражается искренний и по-детски наивный взгляд Бесо на свой мир, центром которого является серпантин. Этот мир густо населен, полон динамики и тишины, шумных технологий и эпических мотивов, величественных гор и водопадов, а главное — в нем присутствует четко заданный смысл жизни. В силу неприспособленности к жизни во вне-дорожном мире перипетии троих друзей в горах оборачиваются не трагедией, но фарсовой развязкой каждого нарративного узла.

Универсальность дороги в «Трех женихах» реализовалась посылаемыми ею на помощь блудным сыновьям помощниками и подчеркнута агрессивным отторжением со стороны внешнего мира. Но если в этом фильме искушение любовью с помощью вмешательства «волшебных» персонажей удалось преодолеть, то в заключительном фильме цикла — «Удача» — трем друзьям предстояло снова пройти

испытание на предназначение. Подняв лотерейный билет, Гигла выигрывает новую «Волгу», но не пускает в нее Бесо и Авессалома в их грязных робах. И тогда Гигла оказывается изгнанным из «рая». Несмотря на кажущуюся несерьезность «дорожной драмы», этот драматургический поворот всецело корреспондирует с собственно эстетическими основами грузинской кинематографии. Так, Г. Каджришвили, прослеживая трансформации национального кино Грузии в перестроечные годы, замечает: «Исчезновение живого ощущения жизни, потеря почвы, истощение связи с вечными морально-нравственными основами (что было характерно для грузинского кино 1960–1970-х гг.) стали причиной того кризиса, в который попало постсоветское грузинское кино» [5, с. 415]. Для Гиглы оторванность от родной земли (образ которой метафорически воплощает дорога) усиливается разрывом с нравственными ориентирами и традициями, ощущаемыми им в своем поступке. В полном одиночестве при кажущемся изобилии и спокойствии жизни Гигла не находит себе места и примеряет то одну, то другую маску: то полного безразличия оставленного призвания, то подчеркнуто эстетического насыщения жизни не-рабочего класса (пикники, шахматы, чистая одежда), то змея-искусителя, оставившего корзинку с персиками для остающихся в «Эдеме» друзей. Однако ни незадачливая слежка с обочины, ни плоды не возымели действия, и блудный «сын» Гигла осознает необходимость самопожертвования: превращает свой автомобиль в рабочий транспорт, что восстанавливает мир в их маленькой семье. Закольцовывая сюжет всего цикла, дорожники снова отправляются вглубь кадра: сосредоточенный Авессалом веником сметает с дороги несуществующие пылинки, серьезный Бесо — ведет машину, а вновь по-детски счастливый Гигла, сидя в багажнике, ловко раскидывает на свежоокрашенную разметку дорожные колпачки.

## Заключение

Пространственная среда обитания в комедийных короткометражных фильмах про дорожников — горы, дороги, изредка — крупные и мелкие города, стоянки. Это довольно плотно населенный мир, на просторах которого легко встретить женщину, идущую на рынок, пастухов, охотников, рыбаков, запряженные чем угодно телеги и грузовики.

Примечательно, что по логике герои продвигаются в другие местности, но преимущественно ограничены направлением дорожного полотна, и все их приключения связаны с попыткой отойти от него. Комедия положений, являющаяся основой фильмов, скрывает в себе легкую самоиронию над национальным менталитетом: над желанием покрасоваться силой и умениями, вспыльчивостью и отходчивостью, ласковым обращением, влюбчивостью и восторженностью по отношению к миру и его проявлениям (даже если в этой роли выступает всего лишь лимонный торт).

Краткие «анекдоты» на, казалось бы, бытовые сюжеты оказываются притчевой формой для глубокого содержания. «Они поспорили, я — несу» («Пари»); «„Клянусь мамой!“ — „Какая это клятва: ты за железо держись!“» («Субботний вечер»); «Скоро премию получим, а ты помирать собрался» («Термометр»); «Охотно вам верю, но у нас медицинское учреждение и метод научный» («Лимонный торт»); «Говорил тебе — бухгалтерия, а ты: „Эверест!“» («Покорители гор»). В целом, эти несколько примеров коротких реплик преимущественно характеризуют всю нарративную канву того или иного фильма. Внешне легкая форма, подобно тосту — на первый взгляд о простых, обыденных вещах, но позволяет поднять вопросы дружбы, прощения, предназначения человека в этом мире.

**Список литературы:**

- 1 Грузинские народные предания и легенды / Сост., перев., предисл. и прим. Е.Б. Вирсаладзе. М.: Главная редакция восточной литературы издательства «Наука», 1973. 367 с.
- 2 *Дмитревская М.* Формирование художественного мира Резо Габриадзе // Вопросы театра. 2013. № 1–2. С. 183–205.
- 3 *Дуков Е.В.* Социокультурные модификации в СССР 1960–1980-х годов // Художественная культура. 2023. № 3. С. 36–61. <https://doi.org/10.51678/2226-0072-2023-3-36-61>.
- 4 *Зосич А.Е.* Жанровые и стилистические особенности авторских фильмов, созданных на национальных киностудиях СССР в 1960–е – 1970–е годы: Автореферат дис. ... кандидата искусствоведения: 17.00.09 / ФГБНИУ «Российский институт истории искусств». СПб., 2022. 24 с.
- 5 *Каджришвили Г.* Горький вкус свободы и грузинское кино (новые традиции в современном грузинском кинематографе) // История национальных кинематографий: советский и постсоветский периоды / Науч. ред. Н.А. Кочеляева, А.П. Николаева-Чинарова, Е.В. Пархоменко. М.: Академический проект; Фонд «Мир», 2020. С. 415–428.
- 6 *Медзвелия Е.З.* Грузинское кино как эстетическая ценность // Вестник МГУКИ. 2015. № 3 (65). С. 85–89.
- 7 *Медзвелия Е.З.* Художественная культура Грузии как предмет эстетического анализа: Автореферат дис. ... кандидата философских наук: 09.00.04 / Моск. гос. ун-т культуры и искусств. М., 2017. 22 с.
- 8 *Ратиани И.И.* Взаимосвязь искусств в культуре Грузии: На примере немого кино 1912–1934: Автореферат дис. ... кандидата культурологии: 24.00.01 / Рос. ин-т культурологии. М., 2004. 25 с.
- 9 *Сальникова Е.В.* «Пес Барбос и необычный кросс» в контексте советской культуры, фольклора и «игрового фантастического» // Художественная культура. 2022. № 3. С. 276–307. <https://doi.org/10.51678/2226-0072-2022-3-276-307>.

**References:**

- 1 *Gruzinskie narodnye predaniya i legendy* [Georgian Folk Traditions and Legends], comp., transl., preface, and notes E.B. Virsaladze. Moscow, Glavnaya redaktsiya vostochnoi literatury izdatel'stva "Nauka" Publ., 1973. 367 p. (In Russian)
- 2 *Dmitrevskaya M.* Formirovanie khudozhestvennogo mira Rezo Gabriadze [Forming of Rezo Gabriadze's Artistic Universe]. *Voprosy teatra*, 2013, no. 1–2, pp. 183–205. (In Russian)
- 3 *Dukov E.V.* Sotsiokul'turnye modifikatsii v SSSR 1960–1980-kh godov [Sociocultural Modifications in the USSR of the 1960s–1980s]. *Hudozhestvennaya kul'tura* [Art & Culture Studies], 2023, no. 3, pp. 36–61. <https://doi.org/10.51678/2226-0072-2023-3-36-61>. (In Russian)
- 4 *Zosich A.E.* *Zhanrovye i stilisticheskie osobennosti avtorskikh fil'mov, sozdannykh na natsional'nykh kinostudiyakh SSSR v 1960-e – 1970-e gody* [Genre and Stylistic Features of Original Films Created at National Film Studios of the USSR in the 1960s–1970s], Thesis for Dis. ... Candidate in Art History, 17.00.09, Russian Institute of Art History. St. Petersburg, 2022. 24 p. (In Russian)
- 5 *Kadzhirshvili G.* Gor'kii vkus svobody i gruzinskoe kino (novye traditsii v sovremennom gruzinskom kinematografe) [The Bitter Taste of Freedom and Georgian Cinema (New Traditions in Modern Georgian Cinema)]. *Istoriya natsional'nykh kinematografii: sovetsskii i postsovetskii periody* [History of National Cinematography: Soviet and Post-Soviet Periods], eds. N.A. Kochelyaeva, A.P. Nikolaeva-Chinarova, E.V. Parkhomenko. Moscow, Akademicheskii proekt Publ., Fond "Mir" Publ., 2020, pp. 415–428. (In Russian)
- 6 *Medzveliya E.Z.* Gruzinskoe kino kak ehsteticheskaya tsennost' [Georgian Cinema as Aesthetic Value]. *Vestnik MGUKI*, 2015, no. 3 (65), pp. 85–89. (In Russian)
- 7 *Medzveliya E.Z.* *Hudozhestvennaya kul'tura Gruzii kak predmet ehsteticheskogo analiza* [Artistic Culture of Georgia as a Subject of Aesthetic Analysis], Thesis for Dis. ... Candidate of Philosophy, 09.00.04, Moscow State University of Culture and Arts. Moscow, 2017. 22 p. (In Russian)
- 8 *Ratiani I.I.* *Vzaimosvyaz' iskusstv v kul'ture Gruzii: Na primere nemogo kino 1912–1934* [The Relationship of the Arts in the Culture of Georgia: On the Example of Silent Cinema 1912–1934], Thesis for Dis. ... Candidate in Culture Studies, 24.00.01, Russian Institute of Cultural Studies. Moscow, 2004. 25 p. (In Russian)
- 9 *Salnikova E.V.* "Pes Barbos i neobychnyi kross" v kontekste sovetsskoi kul'tury, fol'klora i "igrovogo fantasticheskogo" [Dog Barbos and Unusual Cross in the Context of Soviet Culture, Folklore and "Game Fiction"]. *Hudozhestvennaya kul'tura* [Art & Culture Studies], 2022, no. 3, pp. 276–307. <https://doi.org/10.51678/2226-0072-2022-3-276-307>. (In Russian)