

УДК 791.3

ББК 85.373(2); 85.374.3

Сальникова Екатерина Викторовна

Доктор культурологии, кандидат искусствоведения, заведующая сектором художественных проблем массмедиа, Государственный институт искусствознания, 125009, Россия, Москва, Козицкий пер., 5
 ORCID ID: 0000-0001-8386-9251
 ResearcherID: AAS-2122-2020
 k-saln@mail.ru

Ключевые слова: советская кинокомедия, Леонид Гайдай, эксцентрика, фольклор, транзитное пространство, гэг, официальная культура, ирония, пародия, маска, фантастика

Сальникова Екатерина Викторовна

«Пес Барбос и необычный кросс» в контексте советской культуры, фольклора и «игрового фантастического»



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

DOI: 10.51678/2226-0072-2022-3-276-307

Для цит.: 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>.

For cit.: Salnikova E.V. 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)

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, 125009, Russia
 ORCID ID: 0000-0001-8386-9251
 Researcher ID: AAS-2122-2020
 k-saln@mail.ru

Keywords: Soviet comedy film, Leonid Gaidai, eccentrics, folklore, transit space, diegetic trick, official culture, irony, parody, mask, fantastic reality

Salnikova Ekaterina V.

Dog Barbos and Unusual Cross in the Context of Soviet Culture, Folklore and "Game Fiction"

Аннотация. Статья посвящена комедии советского режиссера Леонида Гайдая. Актуальность темы связана как с близящимся 100-летним юбилеем режиссера (2023), так и с его высокой популярностью на протяжении всех постсоветских лет. Вместе с тем советская критика и киноведение нередко отказывали Гайдаю в смысловой глубине. Новизна подходов автора состоит в непредвзятом детальном семантическом анализе визуального ряда 10-минутного фильма «Пес Барбос и необычный кросс» (1961), который ранее считался чисто трюковым. Автор статьи исходит из культурологического определения Гайдая как режиссера, ярче других выразившего отказ от дискурса серьезного и героического в популярном киноискусстве 1960—1970-х. Анализ образов природного универсума и их взаимодействия с героями обнаруживает в фильме скрытый сюжет о путешествии в глубины бессознательного и в переходную зону, потустороннюю реальность. Жизнь персонажей в кадре лишь отчасти представляет сатиру на отдельные пороки рядовых граждан и ироническое обыгрывание недееспособности официоза. Фильм создает фантастическую реальность, которая является своего рода привилегией Труса, Балбеса и Бывалого. В статье сделаны выводы о выходе фильма Гайдая за рамки жанра эксцентрической комедии и о глубинных связях его эстетики с мифом и фольклором.

«Пес Барбос и необычный кросс» в контексте советской культуры, фольклора и «игрового фантастического»

Abstract. The article is devoted to the comedy by the Soviet film director Leonid Gaidai. The relevance of the topic is due to the approaching the 100th anniversary of the director's birth (2023) and his high popularity throughout the post-Soviet years. At the Soviet time, however, criticism and film studies often denied that Gaidai's films had semantic depth. The novelty of the author's approaches consists in a detailed unbiased semantic analysis of the visual imagery of the 10-minute film *Dog Barbos and Unusual Cross* (1961), which previously was considered exclusively as a trick eccentric comedy. The author of the article proceeds from the culturological definition of Gaidai as a director who more explicitly than others rejected the serious and heroic discourse in the popular Soviet cinema of the 1960s and 1970s. The analysis of the images of the natural universe and their interaction with the characters reveals a hidden plot in the film — a journey into the depths of the unconscious and into a transitional zone, an otherworldly reality. The screen life of the characters is only partly a satire on the individual vices of ordinary citizens and an ironic view on the incapacity of the officialdom. The film creates a fantastic reality, which is a kind of privilege of the Coward, the Fool and the Pro. The author comes to the conclusion that Gaidai's film extends beyond the genre of eccentric comedy and that its aesthetics has deep connections with myth and folklore.

Введение

В советские годы в киноведении и кинокритике закрепилось мнение о том, что Гайдай снимал легкие, развлекательные комедии. Споры нет, его комедии великолепно развлекают и сделаны с виртуозным изяществом. А настроение в кадре, как правило, позитивное, веселое. Так что и легкими их тоже называть логично. Легкость ассоциировалась с простотой и даже примитивностью — и в те годы, когда Гайдай только заявил о себе в кинематографе, и много позже. «Сюжет этой кинокарикатуры более чем прост», — констатировал в книге 1964 года Р.Н. Юренев [21, с. 510], посвятивший кинокомедии ряд серьезных работ. В 1990-е И. Фролов о фильме «Иван Васильевич меняет профессию» писал: «получилась легкая, развлекательная, типичная для Гайдая комедия, обыгрывающая главным образом внешние, предметные различия эпох...» [19, с. 125], своего рода «современный киноводевиль» [19, с. 126]. Не отстают в схожих оценках и некоторые современные авторы: «Гайдай уходит от идеологизированных сюжетов в сторону „аттракционов“» [16, с. 284].

В постперестроечный период началось переосмысление творчества Леонида Гайдая. Культурологическое определение эстетики Гайдая дал Н.А. Хренов, увидев в ней реакцию на «взрыв коллективного бессознательного в 1960-е годы, как следствия продолжающегося кризиса и распада культурного канона. Такой взрыв вызвал к жизни творчество Гайдая с его повторяющимися комическими масками... Произошла автономизация стихии комического. Серьезные герои все больше утрачивали свою жизненность и обаятельность. Ими утверждаемые идеалы больше не привлекали» [20, с. 72].

Статьи Е.Я. Марголита и С. Добротворского в журнале «Сеанс» фиксировали драматическую содержательность фильмов Гайдая, в том числе наличие политических подтекстов. «В 1960-е гг. Гайдая терпели за очевидное формальное совершенство и „товарища Саахова“ — очевидного „мини-Сталина“, — писал Марголит [11] (хотя, на наш взгляд, точнее — «мини-Берию»). Очень близко к специфике эстетики Гайдая подошел Сергей Добротворский, когда провел параллель между показом по ТВ «Операции „Ы“...» в моменты важных политических событий и трансляциями «Лебединого озера» в аналогичных ситуациях. «Власть неспроста пыталась сделать балетную

классику формой директивного фольклора. Красиво, пышно, музыка играет, плюс „впереди планеты всей“, но по сути совершенно стерильно, безвредно. Никак. Полая для неэкспертов форма» [6]. Вот такой «полой для неэкспертов формой» — добавим, и для экспертов тоже — остается во многом кинематограф самого Гайдая. Осознать и вербализовать суть многих отдельных гэгов, образов, эпизодов в его фильмах часто не удастся. А между тем именно Гайдай гениально предвидел даже сам факт стремления советского официоза гармонизировать и облагораживать свою деятельность посредством балета. Чем занят Саахов после неудачной попытки договориться с «невестой»? Что, тем самым, предвещает разоблачение гражданина Саахова с помощью инсценировки возмездия в духе некоего мистического истерна? Просмотр гражданином Сааховым «Лебединого озера» по домашнему телевизору. Минет чуть меньше 30 лет — и дни ГКЧП в августе 1991 года пройдут в сопровождении телевизионной трансляции того же бессмертного балета, что само по себе являет иронию исторического процесса.

В современной зарубежной науке изучение советской комедии активно развивается, о чем свидетельствуют и работа Марка Липовецкого о феномене позднесоветского трикстерства [25], и исследование о советской сатире [24]. Комедии Гайдая принято анализировать в контексте полемики искусства с официальным дискурсом, как это делают Прохоров [26] и Прохорова [27].

В отечественной науке и критике Гайдая воспринимают прежде всего в контексте понятия эксцентрики; это известное общее место практически всех русскоязычных работ, поэтому мы не будем приводить цитаты.

Прежде чем погружаться в конкретику фильма Гайдая, кратко обозначим отличия эксцентризма от эксцентричности и эксцентрики. Эксцентризм — это род творческой деятельности, в том числе режиссера, создающего особую эстетику фильма. (Но может быть эксцентризм, связанный с акционизмом, эстрадой, театром и пр.) Эксцентричность принадлежит самим людям, неотчуждаема от них. Эксцентрика — художественное качество конкретных приемов, номеров, сцен, жестов, личностных проявлений по ту и эту сторону сцены или экрана.

Эксцентрические проявления в фильмах Гайдая постоянно меняют свое происхождение. Соотношение эксцентризма как эстетики режиссера, эксцентричности как стиля актерской игры и эксцентричности как свойства персонажей изменчиво. Кроме того, не все персонажи, не все сцены и не всегда атмосфера в комедиях Гайдая эксцентричны. Эту неровность и динамику эксцентрического начала следует учитывать.

В «Киноведческих записках» за 1990 год, полностью посвященных ФЭКСам и феномену эксцентризма в кино [9], опубликовано весьма значимое рассуждение польского ученого Рышарда Ключчинского: эксцентризм и эксцентричность «обозначают направление из центра к периферии, отход от общепризнанных моделей, установок, ценностей, привычек, обязательных и в жизни, и в искусстве. <...> Что означает центр в искусстве? Это набор иерархически организованных качеств, несущих в себе идею искусства. На самом вершине этой иерархии находятся автономия (означающая отрыв от остального мира), идея внутренней силы, присущей произведениям искусства, идеи формы, выразительности, технэ и мимесиса. Далее следуют разделение на жанры, их материал и формальные характеристики, различия внутри каждого жанра. Чем дальше от центра к периферии, тем слабее признаки искусства... В свете сказанного эксцентризм — это деятельность, лишаящая все эти качества их жизненности, влиятельности, игнорирующая их значимость...» [10, с. 152—153].

Гайдай возвращает *эксцентрику* в самый центр и заполняет ею экранную реальность своих фильмов. Тем самым эксцентрика, которая после эпохи революции и авангарда задвигалась на роль «перчинок» и «изюминок», служащих дополнению и оживлению чего-то главного, героического, лирического, эпического или жизнеподобно-нейтрального, возвышенного, срединного, благообразного, нераздражающего⁽¹⁾, — гонимая эксцентрика возвращает себе главенство в творчестве Гайдая.

Новизна наших подходов — в стремлении ответить на вопрос, что кроется за эксцентричностью героев и эксцентризмом режиссера.

(1) Язвительная ирония по поводу «задвигания» эксцентрики и неспособности советского официоза ее адекватно воспринимать содержится в «Карнавальная ночь» (1956) Эльдыра Рязанова, в сцене постепенного сведения на нет номера клоунов Бима и Бома.

«Пес Барбос и необычный кросс» в контексте советской культуры, фольклора и «игрового фантастического»

О чем Гайдай снимает фильм с помощью языка эксцентрики? Вглядимся в художественную ткань короткометражного фильма Гайдая «Пес Барбос и необычный кросс» (1961). Рассмотрим взаимодействие героев с пространством и неочевидные пласты сюжета. Наша цель — прочесть жизнь в кадре Труса, Балбеса и Бывалого как некий текст, чье богатство смыслов слишком долго ускользало от осмысления.

Несостоявшаяся магия природного универсума

Начальный кадр фильма разворачивает типичный лесной пейзаж средней полосы, спокойный и светлый, не предвещающий никаких опасностей. За спинами Труса (Георгий Вицин), Балбеса (Юрий Никулин) и Бывалого (Евгений Моргунов), бодро и весело шагающих по траве, виднеется золотисто-зеленая роща, образуя естественный декоративный задник, как бы оберегающий героев. Кажется, что герои органично вписаны в мирный пейзаж. Начальная мизансцена совершенно не предвещает дальнейшего браконьерства.

После идиллического общего плана возникает, уже на средних и крупных планах, зрелище остро комедийной внешности персонажей. А также становится очевидна их принадлежность современному городскому, а не сельскому миру. То, как Трус вдыхает свежий воздух и умиляется лесным красотам, явственно изобличает в нем городского жителя. В его эмоциональном настрое пародируется прекраснотушное-сентиментальное отношение человека-«туриста»⁽²⁾, оторванного в повседневности от природного мира и привыкшего воспринимать его умозрительно, как атрибут досуга и наслаждения.

Гайдай сразу предъявляет нам не только троицу своих героев, но и драматический треугольник жанров, стилистик и тонально-

(2) Тема туризма и стороннего взгляда на окружающие реалии и нравы — одна из сквозных у Гайдая. Она воплощается не только в «Бриллиантовой руке». Шурик — турист на Кавказе, падкий на экзотику, и тут Гайдай иронизирует над движением собирателей фольклора, демонстрируя абсурдистский его размах и прагматическое использование в дурных целях. Жорж Милославский в «Иван Васильевич меняет профессию» будет именовать иностранного посла «интуристом» и подарит ему, что тоже гэг, авторучку с эротической картинкой девушки в купальнике и без. Происхождение из будущего позволяет Жоржу Милославскому общаться с западным «интуристом» покровительственно, словно сам он и не «турист» в российском прошлом.

стей: лиро-эпика, фарс, современность (которая изначально жанрово и стилистически нейтральна, но способна оказываться всякой). И этот треугольник будет постоянно динамичен.

Умилительно глядя на яркие грозди рябины, Трус пробует ягоду — и тут же кривится, получив совсем не те вкусовые ощущения, на которые надеялся. Таков эпиграф, некое символическое иносказание и предупреждение о дальнейшем ходе событий, в процессе которого радужные ожидания и предвкушения всех троих героев не будут оправданы. Однако пока есть иллюзия, что кислая рябина — это проблема одного персонажа.

Ведь Балбес тут же с удовольствием объедает ягоды прямо с ветки и ничуть не морщится. Тем самым 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.

Только поначалу кажется, что герои тут всецело фарсовые, зато природа — всецело возвышенная, величественная и прекрасная. Однако и природа может активировать свои китчевые отражения в современной культурной среде. Рябина — один из лейтмотивных образов официальной популярной культуры позднесоветского периода. На открытках, календариках, на обложках популярных журналов, будь то «Огонек» или «Юный натуралист», веточка рябины, с характерными листиками и гроздью ягод или с шапочкой снега, являла активно тиражируемый образ разрешенной красоты, одобряемой декоративности, о чем мы говорили на круглом столе «Эстетика советской кинокомедии» [7, с. 295—296]. Персонажи Гайдая пробуют рябину, тем самым выдергивая ее из официального культурного дискурса и возвращая ей статус реального растения со съедобными ягодами. А яркие эмоциональные реакции, оценивающие вкус,



Илл. 1. Кадр из фильма «Пес Барбос и необычный кросс», режиссер Л. Гайдай, 1961

стряхивают с восприятия веточки рябины созерцательность и клише поэтичности, приобщая к прозе «собирательства».

Возникает и амбивалентный образ березовой рощи. При всей своей идеальной красоте она окажется плацдармом для комической погони. Но фильм спорит не столько с эпическим покоем березовой рощи.

По мере жизни фильма в 60—80-х годах все сильнее укрепляется новое содержание образа березы и березовой рощи — как предельно банализированных «русских красот», отсылающих не к былинам, не к природе средней полосы, а к советским ансамблям народных песен и плясок, к магазинам Beriozka, продававшим дефицитные товары на чеки (для немногих избранных), к общедоступным настенным календарям и модным фотообоям. Клише элегичного красивого пейзажа и отвечающей ему созерцательности восприятия, формирующееся в официальной позднесоветской культуре, будет сметено фарсовым ускорением движения: удирающие и подпрыгивающие персонажи особенно комичны в пространстве стройных березок, служащих помехой спасению. Березки образуют не рощу, а скорее чащу. Их плотная поросль немного напоминает о сказочных непролазных

лесах, вырастающих по магической воле для испытания героев или для замедления погони антагонистов, вредителей.

В «Псе Барбосе...» Гайдай делает акценты на переходных зонах. Показательно, что впервые мы видим рыбака как зыбкое отражение в воде, он «перевернут» — и это как бы взгляд совсем не с ракурса троицы, а взгляд неких надводных или подводных хтонических очей, заставляющих ждать появления из воды какого-нибудь существа. Но ожидание не реализуется, как и многие другие. Тем не менее перевернутое зыбкое отражение визуализирует метафизику обманного, с ног на голову поставленного, перевернутого восприятия жизни, при котором все нормальное и посюстороннее — не нормально и не вполне материально.

Перед нами мир навыворот, мир наоборот, но очень даже посюсторонний. В нем происходит комическое испытание — бега туда и обратно. Герои улепетывают сначала в одну сторону через срубленные деревца, а потом — задом обратно, что обеспечивает ускоренная и обратная съемка. Но прочитывается это не как трюк реальности фильма, а как вынужденное трюкачество бедолаг, спасающих свою шкуру. Так же и обратное движение Барбоса, прячущегося в ямку перед взрывом, прочитывается как умное действие собаки, знающей, что сейчас произойдет, а не как игра монтажа.

Природное пространство оборачивается миром экранного абсурда, предельно десакрализованного бытия, где все шиворот-навыворот. (Вплоть до того, что сачком, погруженным в речную воду, никто не ловится, там охлаждается бутылка самогона). Да и сами лесные уголья, включаясь в трюки, то и дело утрачивают целостность и непрерывность единого пространства, функционируют подетально, как ряд автономных предметов: происходит характерное для эксцентризма «метонимическое смещение экспрессивной значимости предмета», о котором писал Франсуа Альбера [2, с. 168]. Игровые манипуляции с ними втягивают «высокую» образность природного пространства в логику эксцентрического действия, которому нужен свой реквизит. Срубленные березки — препятствия для бега, ствол березки как симуляция удочки, березка, рухнувшая при столкновении с нею Бывалого, шалаш-«раздевалка» и пр.

В процессе бегства все трое по очереди пролезают через расщепленное многоствольное дерево — как будто не пройти через него

«Пес Барбос и необычный кросс» в контексте советской культуры, фольклора и игрового фантастического»



Ил. 2. Кадр из фильма «Пес Барбос и необычный кросс», режиссер Л. Гайдай, 1961



Ил. 3. Кадр из фильма «Пес Барбос и необычный кросс», режиссер Л. Гайдай, 1961

нельзя, это своего рода обязательные врата, в которых Бывалый (Евгений Моргунов) рискует застрять. Но прохождение через необычный ствол не придает ни героям, ни их бытию нового качества, хотя и такое могло бы быть⁽³⁾.

Пробег сквозь куст-шалаш заставляет Труса (Георгий Вицин) только потерять штаны, что является профанной утратой, а не сакральным преображением. Остановка Труса на мостике тоже не дает трансформаций или приращения новых ипостасей — он успевает попить водички и... не превращается в козленочка, не обретает дара говорить на языке животных, но бежит дальше. Однако показательно, что Гайдай все же сочиняет эту приостановку и ставит Труса на четвереньки, предельно приближая к животной позе, что особенно комично ввиду претензий героя на возвышенное восприятие мира.

Режиссер будто испытывает реальность — не произойдет ли с героями чего неожиданного, в духе сказки и предания, не проснутся ли духи леса, ручья... Режиссер как бы постоянно подсовывает героям все новые потенциальные пространства переходности и возможного диалога с магическим универсумом. Но только ради показа того, что природная магия тут не работает, универсум на связь с человеком не выходит. Переходные зоны молчат и никаких знаков героям не подают, в контакт с ними не вступают. Или вступают, но остаются никем не замеченными и не понятыми?

Ведь все-таки на Древе жизни кое-как остались живы Бывалый и Трус. И состоялось — полностью вне кадра, купированное, подразумеваемое — путешествие под землю Балбеса (Юрий Никулин). После взрыва мы видели маленькое отверстие в траве, которое пытался рыть лапками Барбос. От Балбеса в тот момент оставались на поверхности лишь дырявый кед и тюбетейка.

(3) В «Сказке о потерянном времени», снятой Александром Птушко в 1964 году по пьесе Евгения Шварца, школьники, проходя через дупло, оказывались в колдовском лесу, в другом измерении по отношению к советской реальности и школе. В Тресе и Балбесе иногда проявляется что-то очень детское, как будто они остановились в развитии на уровне учеников младших классов, тихоня и хулиган. Этим они опять же немного похожи на старичков-школьников из «Сказки о потерянном времени». Бывалый признаков инфантильности не обнаруживает — в отличие от своих товарищей, так что ему нередко приходится руководить своим «детским садом». Мотив детских повадок взрослых и даже немолодых людей будет воплощаться в других советских комедиях, будь то «Джентльмены удачи» или «Берегись автомобиля!».



Ил. 4. Балбес (Юрий Никулин) в финале фильма «Пес Барбос и необычный кросс», режиссер Л. Гайдай, 1961

Тем не менее из-под земли Балбес появляется живой, невредимый — и снова с улыбкой. Можно сказать, что опыт «небытия», пускай в сниженном варианте, прошел напрасно в том смысле, что «воспитательных функций» он не выполнил, никакого раскаяния и посрамления герой не переживает. Он курит, потешаясь и над мрачной рожей Бывалого, и над плачевным видом впрягшегося в телегу Труса. Но можно посмотреть на улыбающегося и смеющегося Балбеса в контексте архаической функции смеха, о которой писал В.Я. Пропп, — «смех есть магическое свойство создания жизни», смех как сопровождение рождения жизни, знак оживления, возвращения в мир живых [13, с. 236—238]. Тогда совершенно понятно, почему именно Балбес смеется в отличие от менее пострадавших Бывалого и Труса. Герой Никулина единственный побывал по ту сторону жизни, и, соответственно, только он из всей троицы вернулся к жизни, потому и смеется.

Интерес к мотиву игрового «того света», игровой потусторонности уже становился центральным в более раннем фильме Гайдая «Жених с того света» (1958), претерпевшем ряд цензурных коллизий.

В дальнейшем Гайдай не отказывается от этого мотива, но делает его присутствие более завуалированным. «Пес Барбос...» — первая проба работы с мотивом без его доминирования и диегетической вербализации.

Телега в финале фильма идеально совмещает в себе функции мнимой похоронной повозки и мнимой почетной кареты, праздничной телеги, на которой едет, как подразумевали древние обряды и праздничные шествия, само божество, пускай и в виде статуи и/или живого исполнителя роли бога. Игровой характер происходящего профанирует сакральные смыслы, но одновременно возвращает к ним, напоминает об их существовании.

Бывалый же идет с похоронным видом, как будто провожает друга «в последний путь». С одной стороны, это гэг, игровое несоответствие реакции персонажа и последующей картинки. С другой стороны, в этом несовпадении есть намек на то, что «последний путь» уже был, переход от жизни к смерти имел место. Но за ним успело последовать возвращение, переход от смерти к жизни, к чему Бывалый еще эмоционально не готов (или он так хоронит идею рыбного промысла).

Троица являет процессию, профанирующую обряд погребения (вместо усопшего — веселящийся и живехонький Балбес) и в то же время пародирующую триумфальное шествие (опутанный веревкой Балбес попадает на роль мнимого трофея и сидит там, где должна была лежать гора свежей рыбы). В игровом сниженном виде присутствуют тени и переходности, и катастрофы, и циклической организации времени, и ритуала.

О непрямых связях экранных форм с мифом, фольклором и древней обрядовостью много писали ранее, в частности Н.М. Зоркая [8], В.И. Фомин [18]. Как формулировал В.И. Фомин, «подключая... древний мотив к современному сюжету, художник получает возможность выйти из микромира повседневности к широким эпическим берегам» [17, с. 250]. Балбес, Трус и Бывалый собирались всего-навсего глушить рыбу, а вместо этого — встретились с энергией природного макрокосма. Впрочем, этот макрокосм оказался к героям милостив. Он лишь показал им, что не приемлет человеческого доминирования и не позволит себя эксплуатировать, разрушать его естественную гармонию. Герои ретируются из леса, как сказали бы в конце сказ-

«Пес Барбос и необычный кросс» в контексте советской культуры, фольклора и «игрового фантастического»

ки, «не солоно хлебавши». Интерес режиссера к троице масштабнее задачи сюжета их наказать, потому Гайдай завершает фильм показом благополучного выхода всех троих из природного пространства, а не зрелищем их состояния сразу после взрыва (что было бы эффективнее и «поучительнее»).

В ореоле светлого трюкового «сюра»

В своей статье о Гайдае Сергей Добротворский написал достаточно подробно о связи эстетики Гайдая с американской комической, о коннотациях с художественными принципами Альфреда Хичкока [6]. И не хватает лишь одного важного имени — Жорж Мельес. С ним Гайдай роднит и любовь к трюкам, и общая игровая атмосфера, и мажорность настроения, и театрально-цирковые корни внутрикадрового действия. В «Операции „Ы“...» Бывалый, поворачивающий свой крошечный автомобильчик, явно доставшийся ему по блату или перекупленный у какого-нибудь инвалида («Не шуми, я инвалид!»), отсылает к одной из сцен в фильме Мельеса 1905 года «Рейс Париж — Монте-Карло за два часа» (*Le raid Paris — Monte Carlo en deux heures*), в которой толстяк-таможенник останавливал своим пузом автомобиль, пытающийся проехать в город [14, с. 181]. Но насколько это действительно реально, ворочать автомобиль в одиночку?.. Грань между реальным и фантастическим бесконечно тонка и у Мельеса, и у Гайдая. И оба они обожали игру внезапных появлений и исчезновений, всяческих метаморфоз тел и предметов, превращений живого в неживое и наоборот.

Уже в «Псе Барбосе и необычном кроссе» заявлен принцип неожиданного и никак не объясняемого фантастического. Внезапно оно возникает, внезапно пропадает. Правила бытия фантастического знает только сама фильмическая реальность. В кадре хозяина у нее нет. Есть лишь выбор тех, у кого фантастическое возникает, срабатывает. Кто же осуществляет выбор? Понятное дело, режиссер. Но выглядит это так, что некая надличная магическая трюковая материя, некий удивительный имперсональный «сюр» выбирает своих трансляторов и общую направленность.

У Балбеса начинаются первые фантастические проявления. Доставка из воздуха бутылки водки — это именно его жест. С первого

раза не получается — появляется кефир, но Балбес подставляет руку второй раз, и эта новая попытка увенчивается нужным результатом. Однако само волшебство как будто и не принадлежит ему, во всяком случае не расценивается друзьями как нечто из ряда вон, как «сверхспособность». Никакого удивления, восторга, уважения незаметно в реакциях Бывалого и даже Труса. Получается, что это не Балбес достает бутылку из воздуха, а бутылка «сама собой» появляется в руке Балбеса. Хотя после первой попытки Балбес делает жест, как после неудачи в фокусе: мол, спокойствие, сейчас повторю без ошибки. Бутылка появляется потому, что Бывалый потребовал и потому, что в их реальности так бывает, а не потому, что Балбес «так умеет».

Когда Трус видит, что Барбос вылез из воды с палкой, к которой привязан динамит, шляпа на голове героя приподнимается, а сам Трус теряет сознание. Смотрится как удивление и ужас самой шляпы. Она реагирует сама по себе, как партнер героя, а не приподнимается потому, что у Труса встали дыбом волосы. Перед нами фантастическая эмоциональная реакция предмета.

Монтаж создает эффект мгновенных перемещений героев на большие расстояния по горизонтали и на малые, но все-таки превышающие человеческие возможности — по вертикали. Только что они были на пригорке — и вот уже видны вдаль, в низине, словно перенеслись туда в мгновение ока. Только что сидели в яме — и вот выпрыгивают оттуда, как пробки. Фантастика движения выражает степень ужаса героев, их желание оказаться как можно дальше от Барбоса с динамитом в зубах — и готовность фильмической реальности способствовать их спасению.

Наконец, фантастикой является отсутствие летальных исходов тогда, когда в обычной реальности они состоялись бы. Жанр работает как чудо. Но, повторимся, важно то, что чудо избирательно. Светлый фильмический «сюр» концентрируется только вокруг троицы с их статусом масок, независимых от реалистических законов остального мира и замкнутых на свою особенную компанию. И это то новое, что привносит Гайдай, не просто воскрешая принципы немой комедии, не просто разворачивая эксцентриаду, но делая экранный мир внутренне не единым, подразумевающим новое качество эстетической иерархии.

«Пес Барбос и необычный кросс» в контексте советской культуры, фольклора и «игрового фантастического»



Илл. 5. Кадр из фильма «Пес Барбос и необычный кросс», режиссер Л. Гайдай, 1961

У троицы масок — особые художественные привилегии. Им больше дано, с ними случается странное и невероятное. Вокруг них мир искрится дополнительными ирреальными вероятностями. (К слову, в последующих фильмах в разряд привилегированных персонажей попадут Шурик, Жорж Милославский, Нина, Спартак Молодцов и несколько эпизодических фигур).

А чуть поодаль — совсем другой мир, правдоподобный, без фантастики, без трюков, с узнаваемыми социальными типами, без переживов, без идеализации. Даже эксцентрика, уж не говоря о магии, на них не нисходит. В мире Гайдая это либо «ссылка», подчеркивающая малую значимость фигуры, либо — наказание, что будет выражено более последовательно в дальнейших фильмах. В «Самогонщиках» останется нейтрально скучной фигура милиционера, что косвенно укажет на отсутствие его заслуг в поимке нарушителей. В «Операции „Ы“...» лишь чисто эстетически наказан директор Петухов — своей скучностью без единого забавного нюанса, в «Кавказской пленнице» аналогичная участь постигнет дядю Нины (Фрунзик Мкртчян), которому Гайдай не придумывает ни одной остроумной репризы. Те, от кого исходят преступные за-

«Пес Барбос и необычный кросс» в контексте советской культуры, фольклора и «игрового фантастического»



Ил. 6. Рыбнадзор проезжает мимо браконьеров. Кадр из фильма «Пес Барбос и необычный кросс», режиссер Л. Гайдай, 1961



Ил. 7. Балбес (Юрий Никулин), Бывалый (Евгений Моргунов), Трус (Георгий Вицин) в фильме «Пес Барбос и необычный кросс», режиссер Л. Гайдай, 1961

мысли «глобального» масштаба, отлучены от эксцентрики и от права на эстетическое обаяние⁽⁴⁾.

В «Псе Барбосе...» и пенсионер, и двое лиц рыбнадзора — подчеркнуто нейтральны по своей стилистике. Такой старичок с удочкой может появиться в любом фильме любого жанра, да и в самой советской реальности он — типичный пожилой любитель рыбной ловли. Балбес спугнет ему рыбу, бросив в воду несколько камней. Рыбак только покачает осуждающе головой и плюнет вслед, когда наша троица уже отвернется и продолжит свой путь. В его реакции чувствуется привычка терпеть немотивированные нахальство и хамство. Зачем нужен фильму этот рыбак? Чтобы не только обозначить «вредоносность» троицы, но и поставить в один ряд с пенсионером официальный патруль, состоящий отнюдь не из пожилых и немощных.

Официальный «рыбнадзор» на моторной лодке купится на идиллический вид мнимых рыбаков, дружно и даже с некоторым подострастием снимающих головные уборы перед проплывающими в лодке «властями». Из лодки ответят, отдав честь, то есть поддерживая иллюзию полной гармонии и не заподозрив в мнимых рыбаках дурных намерений. В этом решении мы усматриваем скрытую злую сатиру на официальные власти в их повседневном, внежанровом бытии.

Патруль на катере дан исключительно на дальнем плане, лиц невозможно разглядеть, это тусклое невыразительное пятно. Однако перепад зрительской осведомленности о готовящемся браконьерстве и абсолютной неосведомленности служащих рыбнадзора создает обратный эффект — кажется, что не мы не видим их лиц, а они из катера слишком упорно ничего не видят и не замечают, проявляя нездоровую близорукость. Даже того, что Бывалый держит вместо удочки свежесрубленную березку, патрулю тоже не видно. Рыбнадзор показан как социальный симулякр власти, не способной ни распознать правонарушителей, ни тем более их приструнить. На симулякр власти Трус, Балбес и Бывалый отвечают симулякром

(4) Это не универсальное правило в фильмах Гайдая. Образ жены Джабраила выдержан в исключительно серьезной тональности, но не потому, что она отрицательный персонаж, а потому, что Гайдаю важно дать хотя бы один-единственный намек на то, что комическая ситуация похищения не является чисто жанровой эксцентриадой, а имеет отношение к реальным нравам. Но говорить об этом в полный голос в советской стране нельзя.

лояльности, таящим насмешку. Идет ритуальное «расшаркивание» при соблюдении безопасной дистанции.

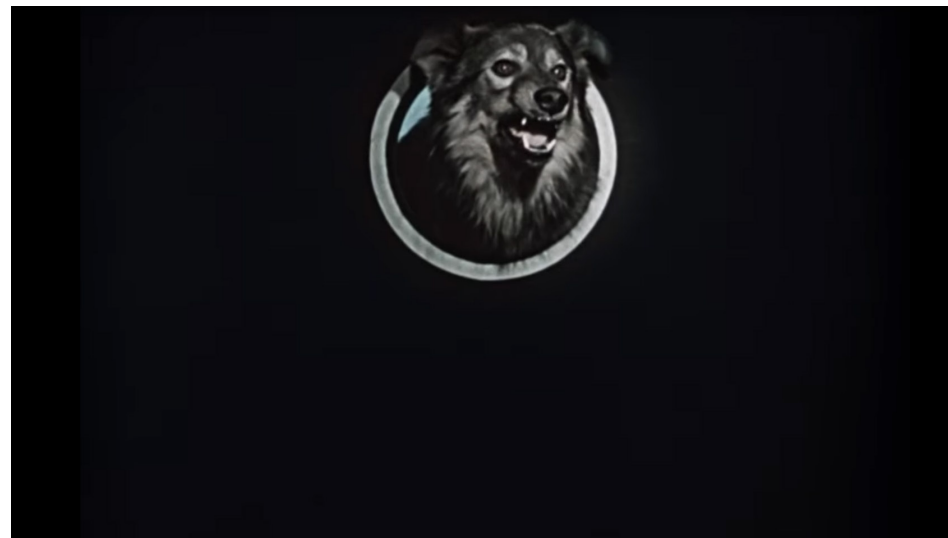
Привычка «наплеизма» и опасливого невмешательства как бы невзначай фиксируется в данном фильме. Понятное дело, нет ни малейшего акцента на этом смысловом нюансе, но он присутствует, хотя выражен исключительно сюжетно и визуально, без музыкально-звукового нажима, без эксцентрических трюков, вообще безо всякой комедийности. Перепад двух реальностей — жизни масок с их трюковой фантастикой и жизни в нейтральной стилистике социальных зарисовок — создает парадоксальное двоемирие. Мир мошенников встречается с миром обычных и честных советских граждан — а конфликта не происходит. И это передает глубокий скепсис Гайдая по поводу реальной советской государственности и общественной атмосферы.

Барбос как проводник и модератор

Есть в фильме конфликт и грань переходности, которые реализуются даже слишком успешно. Фильм начинается с титров, в которых Барбос, выглядывающий из некоего круга, пародирует знаменитую заставку с рычащим львом американской кинокомпании «Метро-Голдвин-Майер» (Metro-Goldwyn-Mayer). Но в отличие от льва, символизирующего величие и «королевский» уровень кинокомпании, пес Барбос является активным действующим лицом уже не «паратекста» фильма, а самого текста. В заставке Барбос вроде бы в шутку заявлен как король и хозяин экранной реальности. Но позднее окажется, что это важный поворот событий. Бывалый весело играет с псом, и Барбос весело носится за палочкой. Но после бросания в реку динамита, привязанного к палке, лидерство переходит к Барбосу.

Статус Барбоса окончательно перестает быть однозначным. Это и обычный дворняга, и волшебное существо. Для Барбоса как реально-го пса беготня с динамитом — продолжение игры, выражение преданности и любви к хозяину, даже подтверждение хорошей дрессуры, ведь ситуация усложнилась и доставать палочку пришлось уже из воды. Пес как модератор экранной реальности выступает инициатором «эффекта бумеранга», а в финале он единственный наконец подает

«Пес Барбос и необычный кросс» в контексте советской культуры, фольклора и игрового фантастического»



Ил. 8. Титры фильма «Пес Барбос и необычный кросс», режиссер Л. Гайдай, 1961

человеческий голос: «Вот так всё!» Говорит, надо сказать, вполне по-собачьи, без тени нравоучительности в интонации.

Совершенно очевидно, что Гайдаю претила идея наказания Труса, Балбеса и Бывалого со стороны каких-либо социальных структур или отдельных служащих, людей в униформе. «Это» государство не имеет права кого-либо ловить и наказывать. Разве что принять жуликов, которые сами свалились на территорию милицейского участка через забор («Самогонщики»). Показательно и то, что перевоспитанием Верзилы в первой новелле «Операции Ы...» занимается приватный человек, студент Шурик, а в «Кавказской пленнице» частные граждане, Шурик, Эдик и Нина, исключительно психологическими и эстетическими методами вынуждают Саахова пойти в милицию с повинной. Милиция же в «Бриллиантовой руке» действует в основном «руками» экономиста Семена Семеновича. Одним словом, внутренне Гайдай принципиально против восхваления наших правоохранительных структур и демонстрации их дееспособности. Он — за самоорганизацию гражданского общества.

Так что пес, «друг человека», к тому же заявленный как хозяин фильмической реальности, — идеальная кандидатура для предотвра-



Ил. 9. Первая яма. Кадр из фильма «Пес Барбос и необычный кросс», режиссер Л. Гайдай, 1961



Ил. 10. Вторая яма. Кадр из фильма «Пес Барбос и необычный кросс», режиссер Л. Гайдай, 1961

щения браконьерства. В некотором смысле символично и закономерно то, что все отснятые трюковые эпизоды с другими животными (со стадом, с медведем) Гайдай из фильма вырежет. Тем самым сократится зона контакта с животными, которая могла бы создать большее разнообразие смысловых линий, а животных сделало бы частью гэггов. Но попутно размылся бы основной вектор — преследование людей умным псом, представителем природного мира.

Барбос наказывает своих хозяев как своего рода наместник режиссера в экранном мире. Учитывая, что собака вообще является существом мифологическим, охраняющим что-то важное и даже сакральное, предваряющим вход в особые пространства, в Барбосе прочитывается проводник по разным слоям фильмической реальности. Он инициирует появление и ускоренного ритма, и всей погони, организующей динамику второй части фильма. Барбос акцентирует жанровую особенность комедии и вместе с тем некоторую связь диегетического пространства с разверзающимися недрами преисподней. Преследование в «Псе Барбосе...» имеет еще и цель провести троицу на те уровни бытия и сознания, куда обычно герои не заходят.

Трижды в кадре фигурирует яма, но, что показательно, нам показана лишь внутренность самой первой, большой и глубокой ямы — однако самой бесполезной: не успели герои туда забиться, как приходится выпрыгивать обратно. Это профанная яма — с точки зрения функций спасения. Но эта же яма — символ перепуганного и пребывающего в смятении душевного «нутра» героев, глубин их бессознательного, в котором работают лишь инстинкты, физические реакции. Неслучайно именно в момент единения троицы в яме в диегетическую реальность прорывается их лихорадочное дыхание: загнанные беглецы не способны на человеческую речь.

Иными словами, это яма их душевных недр, где все трое трупы, все вдруг уравниваются в своем ужасе перед перспективой быть взорванными. Есть в этом моменте ироническая символизация предельно сниженной идеи всенародности, человеческой солидарности, общности судьбы в гибели или спасении — нечто, пародирующее не только советский комплекс всенародности, общего сознания, общего героизма, но даже и идею российской ментальности, состоящую в ценности надличного, соборного, общенародного и общечеловече-

ского. Перед нами «ячейка», первоэлемент всего этого — в предельно сниженном, комедийно-апокалиптическом варианте.

Второй раз яма дана издали, как еле заметная выемка в траве, куда прячется Барбос перед самым взрывом. Тут он ведет себя как опытный боец, знающий преимущества окопа, и боец безжалостный по отношению к тройке браконьеров, хотя они являются его хозяевами. Это его яма, символ его нутра, отчасти лишаящий Барбоса этической идеальности и непогрешимости, но не вызывающий к серьезному осуждению. Ведь перед нами жанровая реальность, где периодически случаются садистические проявления персонажей по отношению друг к другу. Таковы традиции фарса и многих разновидностей комедии, продолживших развиваться в кино.

«Окопная» сцена с Барбосом пародирует высокую военную героину и риторику беспощадности к врагам. (В новелле «Напарник» в «Операции Ы...» тоже есть выход на аналогичное передразнивание военной киногероики, когда Шурик «обстреливает» гору песка, за которой скрывается Верзила. Эстетика Гайдая отрицает обязанность сохранять нечто святое и не подлежащее комикованию).

И наконец, самая загадочная яма — это маленькая дымящаяся лунка в траве, где, по логике нарратива, должен обретаться Балбес после взрыва. У камеры нет туда доступа. Это заповедная территория, загадочное магическое пространство, не подлежащее нашему визуальному проникновению. А впервые абрис округлой ямы/лунки/дупла/окопа/преисподней обещал тот самый круг, из которого выглядывал Барбос перед начальными титрами. Там он высовывался как бы из окошка-иллюминатора, из некоего спасательного круга или дупла. Откуда и куда оно вело, неизвестно, как и то, где при этом располагался сам пес. В некоей абстрактной, неопределенной и, опять же, загадочной темной пустоте, которую можно рассматривать и как таинственное ничто, и как фрагмент тьмы и хаоса, ту самую преисподнюю, куда ненадолго попадет Балбес. Единственный, кого мы видим возле этой ямки-лунки, именно Барбос, роющий лапой землю. Так что он претендует на роль проводника из потусторонности обратно.

Более того, Барбос, по сути, является инициатором появления всех трех ям. Он как бы проводит персонажей по неким слоям их личностных, ментальных, вселенских глубин и фильмических стилистик. Вот это и есть необычный кросс. Принуждение к метафизиче-

«Пес Барбос и необычный кросс» в контексте советской культуры, фольклора и игрового фантастического»



Илл. 11. Третья яма. Кадр из фильма «Пес Барбос и необычный кросс», режиссер Л. Гайдай, 1961

ской «экскурсии», к «путешествию через невозможное», когда герои должны столкнуться с неожиданным, с тем, чего они «не заказывали», не планировали — о чем и не помышляли. В некотором смысле это именно та типологическая модель, о которой писала Ю.В. Михеева, рассуждая об «интеллигентной» комедии 60-х: «Режиссер забрасывает героя в какое-то незнакомое ему состояние или пространство-время и дает ему свободу актерски выразить всю комическую неожиданность своего положения», происходит «побег из обыденности» [12, с. 291]. Хотя «Пса Барбоса...» никак не назовешь интеллигентной или интеллигентской комедией, но общая тенденция десятилетия просматривается и сквозь наивную эстетику, отсылающую к немому кино.

Заключение

Словечки «необычный», «необыкновенный», «необычайный», «странный» в названиях фильмов и произведений других искусств служили в советские годы успокоительным обозначением статуса беззубой шуточности истории, отсутствия претензий на серьезную критику советского бытия, на манифестацию открытой условности или на се-

резную философию. У Гайдая есть и философичность, и критика, и условность. Но мелькание фигур под веселые комедийные мелодии и сама краткость картины работают на то, чтобы смысловое поле так и осталось зашифрованным и нераскодированным. Нечто подобное происходит и при восприятии фильмов Жоржа Мельеса. Динамика в кадре там столь интенсивна, что зритель просто не способен воспринять ее во всей целостности и семантической плотности, а потому нередко отказывает Мельесу и в нарративности, и в содержательности.

Гайдай нигде не унижает троицу героев, не занимается их человеческой дискредитацией. Он ровен и даже корректен в отношении к ним. Внутренне Гайдай снисходителен к своим героям не только потому, что скептически оценивает власть и общество в целом, но и потому, что его задача вместе с Барбосом — приобщение героев к чему-то гораздо более необычному, масштабному и сложному, нежели они привыкли. Персонажи-маски пробивают брешь в советской реальности и в «неощутимости» формы искусства. А действия Барбоса пробивают брешь в посюстороннем профанном бытии, ведут героев за его пределы. Это символическая сердцевина сюжета невинной короткометражки, предвещающая интересное продолжение в следующих работах Леонида Гайдая.

В материи первого фильма с участием неразлучной троицы есть самые разные формы и качества комического. Есть эксцентрика как мировоззренческая позиция — и как принцип самореализации персонажа. Есть сатира в сочетании с ярко смеховым началом, как выражение критического отношения к определенным общественным явлениям — и есть сатира, практически лишенная смеховой составляющей.

Наконец, комедия Гайдая не равна комизму и комедийности. При подробном анализе в ней обнаруживаются скрытые смысловые пласты, связанные с мифом, фольклором, архаическим сознанием. Многие научные работы разных лет отмечают синтез современных искусств, в том числе кино, с фольклором, прежде всего со сказкой; этому посвящены диссертация О.В. Бутковой [3], недавнее исследование отечественных ученых [15], работы зарубежных исследователей — сборник статей под редакцией П. Гринхилл и С.И. Матрикса [22], коллективный труд «Фильм-сказка по ту сторону Диснея» [23]. И везде речь идет о жанровых особенностях сказки в экранном измерении.

Но в случае «Пса Барбоса...» работает другой принцип — не жанрового, а мотивного синтеза, когда элементы архетипических ситуаций, мотивы переходности, магического универсума, того света, возвращения к жизни находятся в слиянии с сюжетом из современности, но не превращают его в жанровую разновидность, которую можно обозначить как современную «сказочную историю» [1, с. 68]. Вместо этого происходит внутреннее расширение смыслового объема фильмической реальности и размыкание жанра комедии. Анекдотическая история о неудаче браконьеров становится носителем символического «внутреннего» сюжета о путешествии троицы героев за пределы ожидаемого, предполагаемого, рационального и поддающегося контролю.

«Пес Барбос и необычный кросс» в контексте советской культуры, фольклора и «игрового фантастического»

Список литературы:

- 1 Айзенвальд Ю.А. Сказка: законы и предрассудки // Искусство кино. 1978. № 6. с. 67–81.
- 2 Альбера Ф. От эксцентризма к децентризму // Киноведческие записки. 1990. № 7. С. 165–171.
- 3 Буткова О.В. Трансформация сказочных сюжетов в визуальной культуре 1-й половины XX века: дисс... канд. культурологии: 24.00.01 / Гос. ин-т искусствознания. М., 2013. 240 с.
- 4 Власов М.П. Советская комедия сегодня. М.: Знание, 1970. 32 с.
- 5 Волков А.А. Эксцентрическая комедия. М.: Знание, 1977. 48 с.
- 6 Добротворский С. И задача при нем // Сеанс. 30.01.2008. URL: <https://seance.ru/articles/gayday/> (дата обращения 12.04.2022).
- 7 Журкова Д.А., Эвальд В.Д. Круглый стол «Эстетика советской кинокомедии». Эксцентрика, 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. Фольклор. Лубок. Экран. М.: Искусство, 1994. 238 с.
- 9 Киноведческие записки. 1990. № 7.
- 10 Ключинский Р. Эксцентризм и эксцентричность. О подвижности границ в искусстве // Киноведческие записки. 1990. № 7. С. 151–154.
- 11 Марголит Е.Я. Узкий круг бытовых проблем // Сеанс. 20.01.2013. URL: <https://seance.ru/articles/gayday-90/> (дата обращения 10.04.2022).
- 12 Михеева Ю.В. Несерьезное кино. Советская интеллигенция в комедиях 70-х // После оттепели. Кинематограф 1970-х / Отв. ред. А. Шемякин, Ю. Михеева. М.: НИИ киноискусства, 2009. С. 271–295.
- 13 Пропп В.Я. Ритуальный смех в фольклоре // Пропп В.Я. Проблемы комизма и смеха. Ритуальный смех в фольклоре. М.: Лабиринт, 1999. С. 220–256.
- 14 Сальникова Е.В. Образы цивилизации и города в фильмах Жоржа Мельеса // Художественная культура. 2020. № 2 (33). С. 170–201. <https://doi.org/10.24411/2226–0072–2020–00030>.
- 15 Сказка в фольклоре, литературе и искусстве: традиционное и новое: сборник научных статей / Ред.-сост. Л.В. Фадеева. М.: Государственный институт искусствознания, 2020. 416 с.
- 16 Сундукова Е.В., Полов Д.А. Гайдай Л. как феномен русского кинематографа // Развитие личности средствами искусства: Материалы VIII международной научно-практической конференции студентов, бакалавров, магистрантов и молодых ученых / Под общей редакцией Ю.Ю. Андреевой, И.Э. Рахимбаевой. Саратов: Издательство «Саратовский источник», 2021. С. 282–288.
- 17 Фомин В.И. Враги или союзники? (Традиционные жанры фольклора и кино) // Жанры кино: Сборник статей / Отв. ред. В.И. Фомин. М.: Искусство, 1979. С. 222–250.
- 18 Фомин В.И. Правда сказки: кино и традиции фольклора. М.: Материк, 2001. 276 с.
- 19 Фролов И.Д. В лучах эксцентрики. М.: Искусство, 1991. 192 с.
- 20 Хренов Н.А. Антиповедение — смеховая стихия: герои кино как фольклорные персонажи // Человек смеющийся: Сборник научных статей / Сост. А.С. Каргин, А.В. Костина, Н.А. Хренов. М.: Государственный республиканский центр русского фольклора, 2008. С. 56–77.
- 21 Юренев Р.Н. Советская кинокомедия. М.: Наука, 1964. 538 с.
- 22 Fairy Tale Films: Visions of Ambiguity / Ed. by p. Greenhill, S.E. Matrix, foreword by J. Zipes. Logan, Utah: Utah State University Press, 2010. 263 p.
- 23 Fairy-Tale Films Beyond Disney: International Perspectives / Ed. by J. Zipes, P. Greenhill, K. Magnus-Johnston. New York, London: Routledge, 2015. 374 p.
- 24 Inside Soviet Film Satire: Laughter with a Lash / Ed. by A. Horton. Cambridge University Press, 1993. 185 p.
- 25 Lipovetsky M. Tricksters in Disguise: The Trickster's Transformations in the Soviet Film of the 1960s-70s // Lipovetsky M. Charms of the Cynical Reason: The Trickster's Transformations in Soviet and Post-Soviet Culture. Academic Studies Press, 2010. P. 195–229.
- 26 Prokhorov A. Cinema of Attractions Versus Narrative Cinema: Leonid Gaidai's Comedies and Eldar Riazanov's Satires of the 1960s // Slavic Review. 2003. Vol. 62. № 3. P. 454–472.
- 27 Prokhorova E. The Man Who Made Them Laugh: Leonid Gaidai, the King of Soviet Comedy // A Companion to Russian Cinema / Ed. by B. Beumers. John Wiley & Sons, Inc. Published, 2016. P. 519–542.

References:

- 1 Ajhenval'd Yu.A. Skazka: zakony i predrassudki [Fairy Tale: Laws and Prejudices]. *Iskusstvo kino* [Cinema Art], 1978., no. 6, pp. 67–81. (In Russian)
- 2 Albera F. Ot ekscentrizma k decentrizmu [From Eccentricity to Decentrism]. *Kinovedcheskie zapiski* [Cinema Studies Notes], 1990, no. 7, pp. 165–171. (In Russian)
- 3 Butkova O.V. *Transformaciya skazочnyh syuzhetov v visual'noj kul'ture 1-j poloviny XX veka* [Transformation of Fairy Tale Plots in the Visual Culture of the First Half of the 20th Century]: Diss. ... Cand. in Culture Studies: 24.00.01, State Institute for Art Studies. Moscow, 2013. 240 p. (In Russian)
- 4 Vlasov M.P. *Sovetskaya komediya segodnya* [Soviet Comedy Today]. Moscow, Znanie Publ., 1970. 32 p. (In Russian)
- 5 Volkov A.A. *Ekscentricheskaya komediya* [The Eccentric Comedy]. Moscow, Znanie Publ., 1977. 48 p. (In Russian)
- 6 Dobrotvorskij S. I zadacha pri nem [And the Task Is with Him]. *Seans*, 30.01.2008. Available at: <https://seance.ru/articles/gayday/> (accessed 12.04.2022). (In Russian)
- 7 Zhurkova D.A., Evalyov V.D. Kruglyj stol "Estetika sovetskoj kinokomedii". Ekscentrika, avtorskoe nachalo, oficijnyj kontekst [Round Table "Aesthetics of Soviet Film Comedy". Eccentric, Author's Principle, Official Context]. *Hudozhestvennaya kul'tura* [Art & Culture Studies], 2022, no. 2, pp. 280–307. <https://doi.org/10.51678/2226-0072-2022-2-280-307>. (In Russian)
- 8 Zorkaya N.M. *Folklor. Lubok. Ekran* [The Folklore. The Popular Print. The Screen]. Moscow, Iskusstvo Publ., 1994. 238 p. (In Russian)
- 9 *Kinovedcheskie zapiski* [Cinema Studies Notes], 1990, no. 7. (In Russian)
- 10 Khyushhchinskij R. Ekscentrizm i ekscentrichnost'. O podvizhnosti granic v iskusstve [Eccentrism and Eccentricity. About the Mobility of Borders in Art]. *Kinovedcheskie zapiski* [Cinema Studies Notes], 1990, no. 7, pp. 151–154. (In Russian)
- 11 Margolit E.Ya. Uzkij krug bytovyh problem [A Narrow Range of Everyday Problems]. *Seans*, 20.01.2013. Available at: <https://seance.ru/articles/gayday-90/> (accessed 10.04.2022). (In Russian)
- 12 Mikheeva Yu.V. Nester'eznoe kino. Sovetskaya intelligentsiya v komediyah 70-h [A Frivolous Movie. The Soviet Intelligentsia in the Comedies of the 70s]. *Posle ottepeli. Kinematograf 1970-h* [After the Thaw. The Cinema of the 1970s], ed. A. Shemyakin, Yu. Mikheeva. Moscow, NII kinoiskusstva Publ., 2009, pp. 271–295. (In Russian)
- 13 Propp V.Ya. Ritual'nyj smeh v fol'klore [Ritual Laughter in Folklore]. Propp V.Ya. *Problemy komizma i smeha. Ritual'nyj smeh v fol'klore* [Problems of Comicality and Laughter. Ritual Laughter in Folklore]. Moscow, Labirint Publ., 1999, pp. 220–256. (In Russian)
- 14 Salnikova E.V. Obrazy civilizacii i goroda v fil'mah Zhorzha Mel'esa [The Images of Civilization and City in the Films by Georges Méliès]. *Hudozhestvennaya kul'tura* [Art & Culture Studies], 2020, no. 2 (33), pp. 170–201. <https://doi.org/10.24411/2226-0072-2020-00030>. (In Russian)
- 15 *Skazka v fol'klore, literature i iskusstve: tradicijnoe i novoe: sbornik nauchnyh statej* [Fairy Tale in Folklore, Literature and Art: The Traditional and the New: A Collection of Scientific Articles], ed. L.V. Fadeeva. Moscow, Gosudarstvennyj institut iskusstvovedeniya Publ., 2020. 416 p. (In Russian)
- 16 Sundukova E.V., Popov D.A. Gaidai L. kak fenomen russkogo kinematografa [Gaidai L. as a Phenomenon of Russian Cinema]. *Razvitie lichnosti sredstvami iskusstva: Materialy VIII mezhdunarodnoj nauchno-prakticheskoj konferencii studentov, bakalavrov, magistrantov i molodyh uchonyh* [Personality Development by Means of Art: Materials of the VIII International Scientific

«Пес Барбос и необычный кросс» в контексте советской культуры, фольклора и «игрового фантастического»

- and Practical Conference of Students, Bachelors, Undergraduates and Young Scientists], ed. Yu.Yu. Andreeva, I.E. Rakhimbaeva. Saratov, Izdatel'stvo "Saratovskij istochnik", 2021, pp. 282–288. (In Russian)
- 17 Fomin V.I. Vragi ili soyuzniki? (Traditsionnye zhanry fol'klor i kino) [Enemies or Allies? (Traditional Genres of Folklore and Cinema)]. *Zhanyr kino: Sbornik statej* [Genres of Cinema Art: A Collection of Articles], ed. V.I. Fomin. Moscow, Iskusstvo Publ., 1979, pp. 222–250. (In Russian)
 - 18 Fomin V.I. *Pravda skazki: kino i tradicii fol'klor* [Truth of Fairy Tale: Cinema and Traditions of Folk Art]. Moscow, Materik Publ., 2001. 276 p. (In Russian)
 - 19 Frolov I.D. *V luchah ekscentriki* [In the Rays of Eccentrics]. Moscow, Iskusstvo Publ., 1991. 192 p. (In Russian)
 - 20 Hrenov N.A. Antipovedenie — smehovaya stihiya: geroi kino kak fol'klornye personazhi [Antibehavior is a Laughing Force: Movie Characters as Folklore Characters]. *Chelovek smeyushhij: sbornik nauchnyh statej* [The Laughing Man: A Collection of Scientific Articles], compl. A.S. Kargin, A.V. Kostina, N.A. Hrenov. Moscow, Gosudarstvennyj respublikanskij centr russkogo fol'klor Publ., 2008, pp. 56–77. (In Russian)
 - 21 Yurenev R.N. *Sovetskaya kinokomediya* [The Soviet Comedy Films]. Moscow, Nauka Publ., 1964. 538 p. (In Russian)
 - 22 *Fairy Tale Films: Visions of Ambiguity*, ed. p. Greenhill, S.E. Matrix, foreword J. Zipes. Logan, Utah, Utah State University Press, 2010. 263 p.
 - 23 *Fairy-Tale Films Beyond Disney: International Perspectives*, ed. J. Zipes, p. Greenhill, K. Magnus-Johnston. New York, London, Routledge, 2015. 374 p.
 - 24 *Inside Soviet Film Satire: Laughter with a Lash*, ed. A. Horton. Cambridge University Press, 1993. 185 p.
 - 25 Lipovetsky M. Tricksters in Disguise: The Trickster's Transformations in the Soviet Film of the 1960s-70s. Lipovetsky M. *Charms of the Cynical Reason: The Trickster's Transformations in Soviet and Post-Soviet Culture*. Academic Studies Press, 2010, pp. 195–229.
 - 26 Prokhorov A. Cinema of Attractions Versus Narrative Cinema: Leonid Gaidai's Comedies and Eldar Riazanov's Satires of the 1960s. *Slavic Review*, 2003, vol. 62, no. 3, pp. 454–472.
 - 27 Prokhorova E. The Man Who Made Them Laugh: Leonid Gaidai, the King of Soviet Comedy. *A Companion to Russian Cinema*, ed. B. Beumers. John Wiley & Sons, Inc. Published, 2016, pp. 519–542.