

Человек с бриллиантовой рукой

Человек с бриллиантовой рукой

К 100-летию
Леонида Гайдая



Новое
Литературное
Обозрение

2023

УДК 791.43.071.1Гайдай Л.И.
ББК 85.373(2)6-8Гайдай Л.И.
Ч-39

Редактор серии Ян Левченко

Ч-39 Человек с бриллиантовой рукой: К 100-летию Леонида Гайдая /
Сост. Я. Левченко. — М.: Новое литературное обозрение, 2023. —
304 с.: ил. (Серия «Кинотексты»).

ISBN 978-5-4448-1925-8

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

УДК 791.43.071.1Гайдай Л.И.
ББК 85.373(2)6-8Гайдай Л.И.

© Авторы, 2023
© Я. Левченко, состав, 2023
© Д. Черногоав, дизайн серии, 2023
© ООО «Новое литературное обозрение», 2023

Содержание

<i>Ян Левченко и Андрей Шемякин. Два предисловия от людей разных поколений</i>	<i>6</i>
<i>Мария Майофис. Поиски стиля: Три ранних фильма Леонида Гайдая в контексте кинематографа второй половины 1950-х годов</i>	<i>18</i>
<i>Галина Орлова. Мертвое дело фильма: Бюрократический дебют Леонида Гайдая</i>	<i>44</i>
<i>Марк Липовецкий. Трикстеры у Гайдая</i>	<i>79</i>
<i>Илья Кукулин. Деконструкция образов «дружбы народов» в фильме «Кавказская пленница»</i>	<i>102</i>
<i>Елена и Александр Прохоровы. «Лепота»: Постутопические комедии Гайдая</i>	<i>120</i>
<i>Стивен Норрис. Машина времени Гайдая: История, память и смех советских 1970-х</i>	<i>144</i>
<i>Светлана Пахомова. «Маленький советский человек» против... Творчество Леонида Гайдая как акт солидарности со зрителем.</i>	<i>162</i>
<i>Всеволод Коршунов. «Не виноватая я! Он сам...»: Психология деятельности гайдаевских персонажей</i>	<i>193</i>
<i>Ирина Каспэ. Пройти по краю бездны: Конструирование реальности в фильмах Гайдая</i>	<i>205</i>
<i>Татьяна Дашкова, Борис Степанов. «Как это делалось в Одессе»: Поздние комедии Леонида Гайдая в контексте перестроечного кино</i>	<i>224</i>
<i>Сесиль Вессье. Режиссер, которого для французов не существует.</i>	<i>242</i>
<i>Ян Левченко, Евгений Марголит. Имидж Гайдая: Гомо советикус вулгарис или редкая порода?</i>	<i>258</i>
<i>Приложение</i>	
<i>Евгений Цымбал. От смешного до великого: заметки постановщика</i>	<i>269</i>
<i>Об авторах</i>	<i>299</i>

Два предисловия от людей разных поколений

Предисловие первое

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

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

Запись лекции о Гайдае и Рязанове заинтересовала Мишу в связи с тем, что до этого он пересматривал запись другого моего выступления, состоявшегося весной 2016 года в екатеринбургском

филиале магазина «Пиотровский», расположенном в Ельцин-центре. Пользуясь тем, что это уже тогда был один из немногих островков здравого смысла во все более смурной и мракобесной обстановке, я прочел там лекцию по следам своей статьи, вышедшей в журнале «Новое литературное обозрение» и посвященной росткам порнографического воображения в измученном (само) цензурными зажимами советском кино¹. Лекция прошла не то чтобы успешно — люди в аудитории обычно больше настроены на поиск неточностей, — но с Мишей мы очень подружились и не раз потом возвращались к этой теме, не оставляющей равнодушными мужчин, которые созревали в атмосфере отвязанных, сексуально озабоченных и неполиткорректных девяностых.

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

«Речь идет о новелле „Наваждение“ из „Операции «Ы»“, — писал Михаил. — В ее основе симметрия двух сцен: одна повторяет другую, но с важными отличиями. Что в них происходит? В одной очень близкая и по сюжету и по форме к порнофильму история. Два студента готовятся к экзамену, постепенно из-за жары раздеваются и ложатся в кровать. Осталось только кран починить, как шутили в „Большом Лебовски“². Советский зритель аллюзию на порно, естественно, вряд ли распознавал, но не отреагировать на стриптиз все же не мог и все, что надо, додумывал сам. Таким образом, вся эротика случалась у зрителя в голове. Далее Гайдай повторяет сцену, но уже с сознающими

¹ Левченко Я. Индустрия срама. Освоение и коммодификация секса в позднем советском кино // Новое литературное обозрение. 2015. № 6 (136). https://www.nlobooks.ru/magazines/novoe_literaturnoe_obozrenie/136_nlo_6_2015/article/11708/.

² Фильмы братьев Коэн в целом и «Большой Лебовски» в частности были и остаются предметами культа для упомянутой выше поколенческой целевой группы. Герой, который позволяет себе играть в боулинг, не делая по жизни абсолютно ничего, но при этом сохраняет самообладание на грани наглости и демонстрирует предприимчивость за гранью всяких приличий, не мог не стать кумиром читающей молодежи, безуспешно пытавшейся избавиться от комплексов советского воспитания.

реальность героями, причем делает ее намеренно невинной. Шурик читает стихи молодого советского поэта, неловкий детский поцелуй под смешным предлогом, два силуэта медленно движутся к уже «настоящему» поцелую на фоне окна, завешенного тюлем, — это нормативная советская кинолюбовь. То есть Гайдай, с одной стороны, протаскивает на советский экран немыслимое и провоцирует неконтролируемую эротическую реакцию зрителя. Как нормальному шестидесятнику ему хочется больше любви, а может, и секса на экране. Но, с другой стороны, Гайдай воспроизводит целомудренный образец советской любви, который зрителю помогает оправдаться перед самим собой, а ему — протаскать фильм через цензуру».

В ответ на мои одобрительные междометия, сопровождавшие отправку лекции о советской комедии, Мальцев заметил, что неплохо было бы вернуться к теме секса — уже на материале Гайдая: «Я называю это для себя „gayday studies“ и чувствую, что в этом интересно копаться — там много странного». Мы посмеялись над оттенками ребуса *gay day*, или «веселый день», попутно затронув невольное сближение с игривой подписью Sir Gay (Сэр Весельчак), которую еще до обретения вторым словом современного толкования использовал Сергей Эйзенштейн¹. Вдогонку я вспомнил, что не напрасно в песне о Марусе, с которой в «Иване Васильевиче» стрелы уходят на Изюмский шлях, слезы каплют не куда-нибудь, а на копье. И мы посмеялись еще. Хотя сейчас любого сочетания с названием города Изюм достаточно, чтобы стало, мягко говоря, не до смеха.

Для развития мысли ее полезно радикализировать. Поэтому Миша почти тут же написал, что Гайдай для него — это «сатира слева, отчасти с маоистских, отчасти с деборовских позиций, что логично, потому что он — сын сибирского переселенца, фронтовик и себе на уме — принадлежит поколению новых левых на Западе». Мне это суждение понравилось, особенно с учетом того, что среди гуманитариев любые яркие мысли и сближения принято занудно троллить вопросом (он же утверждение): «а знал ли имярек о существовании таких-то имяреков,

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

а читал/смотрел/слушал он их или нет, а если нет, то и говорить не о чем». Чем хороша переписка, особенно в мессенджере, так это тем, что она все стерпит, и в ней легко додуматься до самого интересного.

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

Это, допустим, понятно. Наиболее интересные своим профессионализмом и навыками работы с массовым вкусом советские постановщики (Владимир Меньшов, Эдмонд Кеосаян, Георгий Данелия и, разумеется, герой этой книги) привычно проваливаются в щель между общими местами кинокритики и словесности разной степени изящества. Но как быть с настоящими странностями Гайдая, особенно яркими в контексте отлично отработанных жанровых конвенций? Мой корреспондент, в частности, обратил внимание на пробковый шлем прораба (Михаил Пуговкин) из новеллы «Шурик на стройке» («Операция „Ы“»). «С одной стороны, это может быть подарок египтян на начальном этапе возведения Асуанской плотины, — писал Миша. — Но, с другой стороны, Шурик в „Кавказской пленнице“ превратится в ориенталиста — собирателя фольклора на Кавказе. А здесь он такой джентльмен-авантюрист в духе какого-нибудь Кипплинга или Буссенара, который буквально превращает верзилу Федю в зулуса (когда тот копится, пробегая сквозь битумный дым) и обуздывает его через порку розгами. То есть Гайдай на советской стройке типового жилья играет колониальную сцену. А Федя вообще в конце оказывается женатым и с двумя детьми. Как правильно заметил Добротворский¹, то, как он падал, слышав „очередь“ из отбойного молотка, указывает на то, что

¹ Добротворский С. И задача при нем // Искусство кино. 1996. № 9. <https://seance.ru/articles/gayday/>.

верзила еще и фронтовик», — напоминал мой не только наблюдательный, но и начитанный товарищ.

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

«Да и национальность героев, — продолжал Михаил, — кроме собственно „кавказской национальности“, общей для многих из них, невозможно определить. Кто такая Нина, каково ее происхождение? Ее дядя — комически акцентированный армянин Мкртчян. А она кто, черкесская княжна? Кто такой Саахов? Мне он вообще Нестора Лакобу¹ напоминает — не знаю, почему. Саахова играет еврей Этуш. Кстати, я читал, что, по его воспоминаниям, в итоге всем на Кавказе его роль понравилась, но каждый думал на другого². Грузин думал, что Саахов — азербайджанец, а те думали, что он армянин... То есть он нравился в этой роли и реальному советскому Кавказу. Хотя, разумеется, все его противоречия можно было скрыть, замаять, но не устранить». После чего мой друг проводил, как я теперь уверен, готовую исследовательскую линию от Пушкина и Толстого, но не к Гайдаю, а к Сергею Бодрову, поскольку боковая ветвь Гайдая обнаруживала в нем не продолжение колониальной традиции,

1 Один из лидеров абхазских большевиков, который, как Иосиф Джугашвили, учился в духовной семинарии. В 1936 году пал жертвой Лаврентия Берии, когда после небольшой размолвки с ним был отравлен во время обеда и объявлен умершим от сердечной недостаточности. См. подробнее: Лакоба С. На заре советской империи. «Я — Коба, а ты — Лакоба» // Лакоба С. Абхазия после двух империй XIX–XXI вв. М., 2004. http://apsnyteka.org/630-lakoba_abkhaziya_posle_dvuh_imperiy.html.

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

а «советского фрика», который честно пытается отойти от имперского колониализма в духе той перезагрузки «идеалов революции», каковую принято приписывать шестидесятым.

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

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

«Да только вышло по-другому, вышло вовсе и не так», подсказывает цитата из Егора Летова, по случаю оказавшегося в одном спецкурсе с Гайдаем. Не у всех достало сил довести до конца заявленный материал. Некоторые авторы, включая составителя,

сменили место жительства. Миша Мальцев любезно разрешил мне использовать нашу с ним переписку хотя бы в предисловии к сборнику. Это, мне кажется, справедливое решение. Нельзя было допустить, чтобы эти соображения пропали в топах готового все поглотить мессенджера.

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

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

Ян Левченко

Октябрь 2022

Предисловие второе

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

Во-первых, он был учеником Григория Александрова. Об этом шла речь, но бегло, пунктиром. И это наследование не совсем по прямой еще ждет своего анализа. Во-вторых, Гайдай был на фронте. И если советские режиссеры третьего поколения

(привет Фассбиндеру с его Die Dritte Generation), они же «шести-десятники» или абсолютные Авторы, самоутверждались в спорах с режиссерами второго поколения, то есть своими учителями (Михаилом Роммом, Игорем Савченко, Ефимом Дзиганом — ср. штучный случай Элема Климова), то фронтовики оказались в поистине удивительном положении. Они были людьми с опытом, но без профессии. То есть профессии они учились, так сказать, вне канона, а значит, без страха ошибиться или оказаться, как сейчас говорят, «не в той команде». Или — без страха учиться «не у того мастера». Или — потребовать своего. И это самое главное.

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

Все это достаточно хорошо известно, но как-то безотносительно к Гайдаю. Критика наша могла бы совсем разминуться, если бы не новые времена, подарившие беглые открытия «на полях Пырьева» Майи Туровской, замечательно точную концепцию Сергея Добротворского¹ и еще несколько предположений на грани гипотезы, в частности Олега Ковалова².

Не возьмусь полностью сформулировать здесь свою гипотезу, но могу сказать, продолжая одно из своих когда-то сделанных сравнений. Если «Весна» Александрова — это классическое «кино о кино», то фильмы Гайдая (конечно, не все, а интуитивно

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

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

очевидный «золотой фонд») — это постклассическое, оно же высокое модернистское «кино в кино».

Жанр, писал Бахтин, это «типическое целое художественного высказывания»¹, которое образовано однородными единицами, наделенными памятью и воспроизводимыми в культуре снова и снова. И в этом смысле фильмы Гайдая — это последовательная полемика с советской системой жанров, достаточно жестко кодифицированной в 1930–1940-е годы. Из «стариков» выпадал, как парашютист, в свое собственное, уже созданное им пространство, великий Борис Барнет, сложными путями возвращался к психоаналитическому кино своей юности Абрам Роом, а Григорий Козинцев, наоборот, эволюционировал — шел и пришел из авангардистов в академики, как Рене Клер, практически в те же 1950-е, когда Гайдай начинал.

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

Рассуждая непосредственно о фильмах гения, замечу, что у них есть одно общее свойство. Он заняты поиском

1 Бахтин М. М. Проблема речевых жанров // Бахтин М. М. Собрание сочинений: В 7 т. Т. 5. Работы 1940-х — начала 1960-х годов. М.: Русские словари, 1996. С. 159.

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

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

«Не может быть» сравнительно быстро сняли с экранов, потому что, как известно, Савелий Крамаров вскоре эмигрировал в США. Что было еще позже обыграно в одном из первых капустников во время вручения премии «Ника». Здесь Гайдай отсылает к раннему себе. В «Операции „Ы“» мы видим Балбеса-Никкулина между двумя манекенами как привет «Поцелую Мэри

Пикфорд»¹, где в точно такой же позиции оказывался Гога Палкин — Игорь Ильинский.

Олег Ковалов заметил на одном из семинаров в Болшеве², где был и автор этих строк, что в «Иване Васильевиче» спародирован «Иван Грозный» Эйзенштейна — в сцене погони опричников за героями. Но в картине Гайдая есть и более общая подсказка относительно отечественного менталитета. Когда гусяры говорят ряженому Жоржу Милославскому: «Ты нам покажи, батюшка (имеется в виду — как играть новую, заграничную мелодию) — мы перейдем!» О «Кемской волости» и речи нет, это прямая отсылка. Управдом, пробравшийся во власть, — фигура шутовская, карнавальная. Но — немного и зловещая. Кто знает, в кого превратится.

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

В конечном счете, репутация Гайдая, точнее ее переоценка основывается на лихом финальном памфлете, где мэтр смеется над всеми социальными и политическими (новый акцент!) штампами сразу. Конечно, речь идет о первой и последней комедии, снятой Гайдаем в постсоветской России — «На Дерибасовской хорошая погода, или На Брайтон-Бич опять идут дожди». Гайдай здесь подтверждает, как за тридцать лет до этого в «Деловых

1 Метакинематографическая комедия Сергея Комарова 1927 года, посвященная культу голливудских кинозвезд в СССР, и в частности вымышленным последствиям визита в Москву Дугласа Фербенкса и Мэри Пикфорд. — *Примеч. ред.*

2 Имеется в виду серия творческих школ кинокритиков в Доме творчества Союза кинематографистов, которые регулярно проводились начиная с шумевшего V съезда СК 1986 года. — *Примеч. ред.*

людях» по О. Генри, свое безукоризненное чувство американского жанра, воспитанное Григорием Александровым. Хотя никто и не спорит с тем, что главное в наследии Гайдая — это, конечно, четыре фильма с маской Шурика. Вне зависимости от произошедшего с ним превращения — из победительного студента (в старину говорили «скубента», героя 1960-х) в комическую маску, ознаменовавшую конец эпохи. Мощным самодостаточным завершением лучшего десятилетия Гайдая и всей советской культуры сияет «Бриллиантовая рука», которой требуется реальный комментарий размером в солидную монографию, но пока она лишь напоминает о себе ушедшими в народ фразами.

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

Он многое увидел раньше других. Гайдай шагает впереди.

Андрей Шемякин

Июль 2022