



Научная статья

УДК 7; 7.01; 008

ББК 71; 87.8; 85

DOI: <https://doi.org/10.26176/mosconsv.2023.55.4.06>

Расшифровывая известное: песни в фильмах Леонида Гайдая «Бриллиантовая рука» и «Иван Васильевич меняет профессию»

Дарья Александровна Журкова

Государственный институт искусствознания,

125009, Россия, Москва, Козицкий пер., 5

jdacha@mail.ru[✉], ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-0752-9786>

Аннотация: Материалом данной статьи стал песенный саундтрек в двух безусловных шедеврах Леонида Гайдая — фильмах «Бриллиантовая рука» (1968) и «Иван Васильевич меняет профессию» (1973). Несмотря на то что песни из этих фильмов воспринимаются как безобидные разбитные хиты советской киномузыки, они содержат в себе множество двойственных смыслов, которые не подвергались пристальному анализу.

В статье разбирается семантика музыкальных цитат и оригинальных внутрикадровых музыкальных номеров. В саундтреке «Бриллиантовой руки» выявляются «вторые» смыслы песен «Остров невезения», «Песня про зайцев» и «Вулкан страстей». С одной стороны, эти песни несли в себе завуалированную критику советских реалий, а с другой — существенно обогащали драматургию фильма, сообщая стандартным комедийным ситуациям и героям незаурядную глубину.

Схожие драматургические и смысловые алгоритмы прослеживаются в саундтреке кинокомедии «Иван Васильевич меняет профессию», в частности в песнях «Звенит январская вьюга», «Маруся» и «Разговор со счастьем». Напластование исторических времен, заявленное в сюжете фильма, позволило авторам заострить проблематику оригинальных песен и одновременно сделать объектом высмеивания клише советской музыкальной эстрады.

Ключевые слова: советская кинокомедия, киномузыка, песня в кино, Леонид Гайдай, Александр Зацепин, Леонид Дербенев, «Бриллиантовая рука», «Иван Васильевич меняет профессию»

Для цитирования: Журкова Д. А. Расшифровывая известное: песни в фильмах Леонида Гайдая «Бриллиантовая рука» и «Иван Васильевич меняет профессию» // Научный вестник Московской консерватории. Том 14. Выпуск 4 (декабрь 2023). С. 772–797. <https://doi.org/10.26176/mosconsv.2023.55.4.06>.

Research Article

Deciphering the Well-Known: Songs in Leonid Gaidai's Films "The Diamond Arm" and "Ivan Vasilyevich Changes His Profession"

Daria A. Zhurkova

State Institute for Art Studies,

5 Kozitskiy Lane, Moscow 125009, Russia

jdacha@mail.ru✉, ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-0752-9786>

Abstract. The material for this article is the song soundtrack in two absolute masterpieces of Leonid Gaidai – "The Diamond Arm" (1968) and "Ivan Vasilyevich Changes His Profession" (1973). Despite the fact that the songs from these films are perceived as harmless hits of Soviet film music, they carry a lot of dual meanings that have not yet been subjected to close analysis. The author of the article examines the semantics of musical quotes and original in-frame musical pieces. In the soundtrack of "The Diamond Arm" the "second" meanings of the songs "Island of Bad Luck," "Song about Hares" and "Volcano of Passions" are revealed. On the one hand, these songs carried a implicit criticism of Soviet realities, and on the other hand, they significantly enriched the dramaturgy of the film by giving extraordinary depth to standard comedy situations and characters. Similar dramatic and semantic algorithms can be traced in the song soundtrack of the comedy film "Ivan Vasilyevich Changes His Profession," in particular in the songs: "The January Blizzard is Clinking," "Marusya" and "Conversation with Happiness." The stratification of historical times, stated in the plot of the film, allowed the authors to sharpen the topics of the original songs and at the same time — to make the clichés of the Soviet musical stage an object of ridicule.

Keywords: Soviet comedy films, film music, film song, Leonid Gaidai, Alexander Zatsepin, Leonid Derbenev, "The Diamond Arm," "Ivan Vasilyevich Changes His Profession"

For citation: Zhurkova, Daria A. 2023. "Deciphering the Well-Known: Songs in Leonid Gaidai's Films «The Diamond Arm» and «Ivan Vasilyevich Changes His Profession»". *Nauchnyy vestnik Moskovskoy konservatorii / Journal of Moscow Conservatory* 14, no. 4 (December): 772–97. (In Russian). <https://doi.org/10.26176/mosconsv.2023.55.4.06>.

Словосочетание «песни из кинофильмов Леонида Гайдая» в первую очередь вызывает в памяти зрителей знаменитые музыкальные номера, которые исполняют в кадре герои его комедий. Но на самом деле это только верхушка айсберга. Практически в каждой гайдаевской картине есть отдельный пласт песен, которые остаются как бы вне зрительского внимания, но расставляют определенные смысловые акценты и создают комические эффекты. Мотивы знаковых песен часто влетают в инструментальный закадровый саундтрек, сами песни нередко как бы мимоходом напевают герои, или же они появляются в качестве внутрикадрового фона разворачивающегося действия. Важно, что среди этих песен многие принадлежат к жанрам, которые были как минимум не поощряемы, а как максимум — запрещены на официальной советской эстраде. Подавляющее их большинство относилось к так называемой «мещанской» музыке (старинные и жестокие романсы, цыганские и полублатные песни). Причем из цитатного

(заимствованного) саундтрека эти жанры «перетекали» в оригинальный (авторский) саундтрек. Гайдай и его главный музыкальный соратник Александр Зацепин открыли и постоянно использовали закон, согласно которому комедийная фабула оправдывает звучание «нелегальных», идеологически «вредных» музыкальных жанров в кино.

С точки зрения музыки уникальность гайдаевских фильмов заключается в том, что они, не будучи музыкальными по жанру, являются таковыми по сути. Формально песни в гайдаевских комедиях располагаются «на полях» сюжета, никак напрямую с ним не связаны и зачастую кажутся вставными номерами. Но на самом деле внутрикадровые песни во многом формируют смысловой подтекст всей картины. Они, во-первых, очень часто становятся моментом психофизического раскрытия, эмоционального раскрепощения героев, образу которых сообщается дополнительный объем и подкупающая артистичность. Во-вторых, во внешне «разбитных», откровенно развлекательных музыкальных номерах, как будет показано далее, затрагиваются серьезные, философские темы и одновременно имеет место иронизирование над «издержками» советского бытия. Шлягерный характер музыки скрывает наличие двойных смыслов и одновременно служит способом популяризации, гарантией ухода этих песен «в народ».

Материалом данной статьи является песенный саундтрек двух безусловных шедевров Леонида Гайдая — фильмов «Бриллиантовая рука» (1968) и «Иван Васильевич меняет профессию» (1973), которые были созданы в сотрудничестве с композитором Александром Зацепиным и поэтом Леонидом Дербеневым. Песни из обоих фильмов сохраняют неувядающую популярность вплоть до сегодняшнего дня. Они нередко воспринимаются как безобидные, исключительно развлекательные хиты советской киномузыки, однако несут в себе массу «взрывоопасных» смыслов, которые отчасти считывались современниками, но никогда не подвергались скрупулезному анализу.

Саундтреки двух выбранных фильмов — это лишь часть большой музыкальной вселенной Гайдая, крайне щепетильно подходившего к звуковым образам и аллюзиям на протяжении всей своей карьеры [5]. Оба фильма, с одной стороны, демонстрируют типологические принципы работы Гайдая и Зацепина с музыкальным материалом, а с другой — содержат оригинальные, специфические приемы.

Песенный саундтрек «Бриллиантовой руки» создает иллюзию развлекательных, легковесных, ничего не значащих шлягеров, которым нередко ставилась в вину не только чрезмерная лапидарность (вплоть до примитивности)¹, но и неоправданность с драматургической точки зрения. Однако на самом деле каждая

¹ Показательным примером рецепции современниками песен из фильмов Гайдая может служить мнение уважаемого советского музыковеда и музыкального критика Лилианы Гениной. В своем докладе на V съезде Союза композиторов СССР в 1974 году она высказала следующую мысль: «Я вообще думаю, что дурную услугу композитору оказывают пропагандисты, отдельно, вне фильмов популяризирующие такие вещи Зацепина, как “Песня про зайцев”, танго “Помоги мне”, романс из фильма “Земля Санникова” и другие. Извлеченные из определенного, зачастую комедийного контекста, они превращаются в обыденные шлягеры, эпиграфом к которым можно поставить заветную строчку “А нам все равно...”. Зачем же ставить талантливого автора в такое неловкое положение?» [3, 10].

музыкальная цитата и каждый музыкальный номер в этом фильме, пусть и подспудно, завуалированно, играет важнейшую роль в его драматургии.

«Иван Васильевич...» представляет собой пример уникального напластования эпох в сюжете фильма. Путешествие сквозь время причудливым образом заявляет о себе в том числе и в музыке, например через музыкальные предпочтения исторических и псевдоисторических героев. Кроме того, в этом фильме звучат в кадре три песни, которые, как и музыкальные номера из «Бриллиантовой руки», перерастают задачи развлекательного номера и подразумевают гораздо более серьезные смыслы, нежели большинство шлягеров комедийного жанра. В рамках статьи планируется показать, как в саундтреках обоих фильмов транслируются важные смыслы не только об их персонажах, но и о советском обществе как таковом.

«БРИЛЛИАНТОВАЯ РУКА»: ПЕСНЯ КАК ИНО- И ПРЕД-СКАЗАНИЕ

Гайдай создавал комические эффекты не только посредством эксцентрических трюков, по части которых он является общепризнанным и непревзойденным мастером в советском кинематографе², но и с помощью музыкальных цитат и стилизаций. Песенный саундтрек к фильму «Бриллиантовая рука», при всей его известности, внешней простоте и легкости восприятия, таит в себе массу неоднозначных, двойственных смыслов. Помимо оригинальных внутрикадровых музыкальных номеров, фильм содержит множество музыкальных цитат, как закадровых, так и внутрикадровых. Благодаря им создается еще один слой комического, который относительно завуалирован и рассчитан на эрудированного зрителя.

Так, в фильме трижды звучит старинный романс «Я встретил вас»³. Впервые он появляется в эпизоде показа мод, в елейной, приторно-эстрадной, как бы мы сейчас сказали, «лаунж»-аранжировке с солирующим саксофоном. Однако на этот гедонистический музыкальный фон накладывается менторский тон ведущей показа, подробно описывающей конструктивные детали модной коллекции. Посредством противопоставления расслабленной музыки и назидательных интонаций ведущей создается аудиальный комический эффект, так как даже в образы красивой жизни внедряется педантичность официальных инстанций.

Но этим комическим эффектом семантика звучащей цитаты не исчерпывается. Слова романса «Я встретил вас» оказываются иллюстрацией сюжетного поворота, потому что именно в этой сцене Лёлик (Анатолий Папанов) впервые видит среди публики inferнальную блондинку Анну Сергеевну (Светлана Светличная). Однако, в отличие от сюжета романса, импозантная красотка разбередила в махровом контрабандисте отнюдь не былые душевные раны, а буртальные мужские инстинкты.

² Большой разбор гайдаевских эксцентрических приемов (или слэпстика — в западной терминологии) представлен в статье А. Прохорова [18].

³ Композитор — Л. И. Малашкин, стихи Ф. И. Тютчева. Впервые ноты романса были изданы в 1881 году.

Второй раз романс «Я встретил вас» звучит внутрикадрово ближе к финалу фильма. Лёлик распевает его на два голоса с Семен Семенычем (Юрий Никулин), когда везет его на мнимое «снятие гипса». Во-первых, старинный, но всем хорошо известный романс становится неким общим культурным кодом между прожженным мошенником (явно сидевшим в тюрьме⁴) и добропорядочным советским обывателем. Во-вторых, романс оказывается вновь символическим в контексте конкретного эпизода. И в романсе, и в фильме встреча судьбоносная, но в романсе она откликается нахлынувшими душевными переживаниями, а в фильме подразумевает реальную физическую угрозу. В-третьих, романс используется как «шумовая завеса», когда Лелик продолжает как бы увлеченно петь, увиливая от расспросов Семен Семеныча, почему его не смогли встретить знакомые ему сотрудники милиции.

В третий раз романс вновь звучит из уст Лелика, оказавшегося в экстремальной ситуации. В финале второй серии «Бриллиантовой руки» — «Костяная нога», сразу перед «Эпилогом», Лелик, шеф (Николай Романов) и Геша (Андрей Миронов) в ужасе мечутся в салоне «Москвича», летящего на внешней подвеске вертолета. Геша в отчаянии кричит: «Лелик, я сесть хочу!», а тот, бессмысленно крутя баранку висящего в воздухе автомобиля, ему отвечает: «Не беспокойся, Козлодоев! Сядем все!» — и начинает горланить заглавную фразу романса. Оборванная на полуслове: «Я встретил вас, и всё...» — она становится символическим приговором, завершающим похождения всей троицы контрабандистов.

В то же время, прозвучав в третий раз, старинный романс закрепляется в качестве лейтмотива уже самого Лёлика. С его помощью матерый уголовник преодолевает свой внутренний страх и одновременно пытается скрыть его (и от себя в том числе), «ударившись» в самозабвенное пение. Вновь романс, как и в случае эпизода с Семен Семенычем, используется Лёликом как «шумовая завеса», но в гораздо более драматичной, буквально безвыходной ситуации, и направлен прежде всего уже на себя самого, становясь для героя своеобразным «аутотренингом».

Порой песни-цитаты начинают играть еще более существенную, можно сказать, пророческую роль в драматургии фильма. Например, Лёлик и Геша напевают русскую народную песню-плач «Летят утки» во время составления плана «облавы» в ресторане «Плачущая ива». Эта песня, исполняемая героями как бы невзначай, оказывается семантически многозначной цитатой.

Во-первых, Геша допевает за Лёликом заглавную фразу тонюсеньким, неуверенным голосом. Это не только создает комический эффект, но и в очередной раз утверждает истинную диспозицию героев по отношению друг к другу — сильный, нахрапистый Лёлик и хорохорящийся, но на самом деле ведомый, поддакивающий Геша.

Во-вторых, заглавная фраза песни — «Летят утки» — комически обыгрывает кодовое название всей операции «Дичь». В-третьих, для тех, кто знает

⁴ Анатолий Волков дает следующую характеристику персонажу Анатолия Папанова: «Интересно, кто же он, этот великовозрастный Лелик? По роли — матерый рецидивист, правая рука самого “шефа” и даже, страшно сказать “вор в законе”... В общем, тертый калач» [2, 116].

содержание самой песни, она становится еще одним пророческим символом неудачи, которая ждет аферистов. В частности, в песне есть слова «ох, кого люблю, не дожжуся». Наконец, крайне любопытно совпадение интонаций народной песни с интонациями припева из танго «Помоги мне», которое в дальнейшем будет звучать в фильме внутрикадрово.

Итак, заимствованные песенные цитаты, звучащие как бы невзначай, с одной стороны, создают многоуровневый комический эффект, а с другой — оказываются подсказками зрителю, смысловыми «крючками». Такая детальная проработка художественных средств, в том числе музыкальных, и лежащий за ними тонкий режиссерский расчет, свидетельствуют о мнимой простоте гайдаевских шедевров.

Не менее многозначны, при всей своей развлекательности, оригинальные песни, звучащие внутрикадрово. Всего их в фильме три: «Остров невезения» в исполнении Андрея Миронова, «Песня про зайцев» в исполнении Юрия Никулина и танго «Вулкан страстей» в исполнении Аиды Ведищевой, которое звучит в фильме как магнитофонная запись. Рассмотрим каждую композицию подробно, стараясь ответить на следующие вопросы: какова роль песни в драматургии конкретного эпизода и в драматургии всего фильма; как песня работает на образ конкретного героя, от лица которого она звучит, какие музыкальные средства привлекаются для создания того или иного образа; наконец, как можно интерпретировать смысл слов и сюжетов, заложенных в песне, и благодаря чему эти смыслы выходят далеко за рамки кинематографического сюжета.

Известно, что в первоначальном варианте сценария Гайдая не планировалось звучание «Острова невезения» как самостоятельного музыкального номера. Но режиссер был настолько сражен исполнением этой песни Андреем Мироновым, что включил его в фильм⁵. При обсуждении «Бриллиантовой руки» на худсовете и в последующих дискуссиях режиссеру нередко вменяли в вину «вставной» характер музыкального номера, его неоправданность драматургическими задачами⁶. Но на самом деле он играет ключевую роль в характеристике Геши Козодоева и как бы предрешает его участь в сюжете фильма.

Во-первых, герой Миронова показан как артистическая натура, причем очень талантливая, обаятельная и харизматичная. Именно этот номер, данный в самом начале фильма, закладывает безоговорочную симпатию к персонажу, несмотря на все его коварные планы. Во-вторых, казалось бы, Геша поет о неких абстрактных невезучих дикарях, от которых он дистанцируется как артист, но именно он и будет этим самым вечно невезучим героем. Сюжет песни оказывается пророческим, он бумерангом возвращается к самому исполнителю.

⁵ Об этом, в частности, говорит в своем интервью жена Леонида Гайдая Нина Гребешкова [4, 26].

⁶ Так, на обсуждении фильма на заседаниях худсовета Эльдар Рязанов неоднократно высказывался по поводу драматургической неоправданности музыкального номера «Остров невезения». Вот одно из показательных высказываний Рязанова: «Мне не очень понравился номер Миронова на пароходе — это чисто вставной номер» (протокол заседания художественного совета объединения «Луч», 26.11.68 г., см. [1, 407]).

Если прислушаться, то в тексте этой откровенно развлекательной песни звучит мобилизационная риторика. Лирический герой знает, как можно помочь несчастным дикарям: *«им бы понеделники взять и отменить»*. То есть предполагается, что достаточно предпринять какое-то усилие свыше, чтобы по мановению руки осчастливить все население острова. В таком подходе прослеживается завуалированная ирония над принципами любой административно-командной системы, в том числе и советской.

Но при этом наряду с мобилизационной риторикой в тексте не менее очевидна вера в фатум, в неотвратимость судьбы, которая тоже подвергается ироничному высмеиванию, но уже музыкальными средствами. В одном из куплетов повторяется строка *«что они ни делают, не идут дела»*. Геша, который по сюжету фильма назначается лирическим героем песни, казалось бы, всеми способами — и на словах, и жестах (гримасы страдания, ладонь на сердце) — пытается выразить сочувствие к участи несчастных дикарей. Но музыка песни — ее заводной темп, задиристые, неприлично комичные возгласы саксофона — не дают принять «незевание» дикарей за чистую монету.

Стоит задуматься: что это за остров, о котором поется в песне?

Во-первых, райское место — остров в океане — оказывается полной противоположностью рая, заколдованным местом, где быть счастливым по определению невозможно. (Впоследствии эта идея будет виртуозно воплощена в сюжете сериала «Lost».) Во-вторых, судя по музыке (эстрадно-джазовый оркестр, откровенно развлекательный характер, вокализ Миронова, отсылающий к тембру Луи Армстронга), песня про остров пародирует западную, а точнее — американскую поп-культуру. Эта аллюзия, видимо, помогла пропустить песню через цензуру. Но, как неоднократно показывали исследователи⁷, границы между «воображаемым Западом» и советской действительностью были крайне проницаемы.

В более глубоком смысле, «Остров незевания» — это песня про изоляцию (недаром дикари живут на острове и ничего не ведают, не имеют даже календаря), про нереализованность человеческого потенциала (*«а могли бы жить»*) и заведомую невозможность его реализовать. По своей сути сюжет песни трагичен. Однако музыка не дает его воспринимать таковым, она травестирует трагедийность в комикование, превращая ее в шутку.

В рамках сюжета фильма трагическая судьба песенных дикарей проецируется на судьбу героя Андрея Миронова. Геша и есть тот несчастный, инородный в советском обществе дикарь, который так и не сможет по-настоящему реализовать свои артистические и аферистские таланты. В какой-то момент сюжет песни начинает дословно воспроизводиться в судьбе героя, который сам оказывается на «необитаемом острове» — имеется в виду эпизод во время рыбалки. *«Плачут, богу молятся»* — тоже пророческие для сюжета фильма слова, так как в эпизоде встречи с мальчиком на псевдообитаемом острове Геша будет бить челом и целовать нательный крестик, а потом пойдет по воде с палкой, имитируя крестный ход (все это под закадровую фонограмму фрагмента церковной службы с пением

⁷ См. главы об образе заграницы в советской культуре в исследованиях Екатерины Сальниковой [14] и Алексея Юрчака [17].

и колоколами). Наконец, фамилия Геши — Козодоев, но Лёлик подкалывает его, называя Козлодоевым. Тем самым Лёлик намекает на заведомую бессмысленность действий Геши, обреченность его усилий на неудачу, ведь, как известно, от козла молока не дождешься.

В более широком контексте, зазвучав уже вне фильма, песня про остров невезения бессознательно проецировалась на участь советских людей. Музыка этой песни несла в себе кураж западной, буржуазной популярной культуры. Но в то же самое время, ее сюжет рисовал незавидную судьбу «выключенных» из большого мира дикарей — обыкновенных советских людей.

Не менее абсурдистской по сюжету и символичной по сути оказывается «Песня про зайцев», которую исполняет Сеня Горбунков в ресторане «Плакучая ива». Казалось бы, антураж ресторана воспроизводит мизансцену «Голубого огонька» — стеклянное кафе со столиками, небольшой эстрадой и нарядно одетой публикой. Но на самом деле «Плакучая ива» — это далеко не молодежное кафе, а скорее пафосный ресторан — с вышколенными официантами в белоснежных мундирах, небольшим прудиком с лебедями и изысканными блюдами в виде чучел птиц (та самая дичь). И в этом оазисе буржуазного лоска Сеня решает исполнить свою незамысловатую, внешне простецкую и чуть ли не детскую «Песню про зайцев». Ансамбль музыкантов на сцене мгновенно понимает и подхватывает музыкальный порыв героя, что косвенно утверждает идею музыкальной вселенной: эта музыка как бы сама собой разумеется для всех героев фильма, являясь неотъемлемой частью их общего звукового ландшафта.

Казалось бы, Сеня «понесло» на эстраду спонтанно, по велению души — он выпил и ему захотелось спеть. Однако своей музыкальной импровизацией он начисто срывает коварный план контрабандистов. Сеня в душе оказывается не менее артистичной натурой, нежели аферист Геша. Пусть его артистизм не так изящен и отточен с художественной точки зрения, но в конечном итоге гораздо более эффективен с точки зрения воздействия на обстоятельства.

Музыка и сюжет песни рядятся в нарочитый примитивизм, абсурдность и самодеятельность, но при этом строятся на продуманном и отработанном на всех уровнях принципе контрастности. Александр Зацепин создает куплет на основе прихотливого, вольготного метроритма, изрядно наполняя мелодию интонациями томления, а в припеве, по контрасту, мастерски стилизует мелодию под минимализм детских потешек, со множеством повторов и простым ритмическим рисунком. Также композитор прибегает к темповому контрасту: медленный, как бы раскачивающийся куплет и шепотливый, резко ускоряющийся припев, который в финале превращает все действие в оголтелую пляску. Это хорошо известный и действенный прием множества застольных, а точнее — цыганских романсов⁸.

Контраст, заявленный в музыке, искусно поддерживается и в тексте песни. Если в куплете рисуется образ жуткого, враждебного мира — дубы-колдуны,

⁸ В данном случае под цыганским романсом подразумевается «жанр русской бытовой музыки, сформировавшийся на основе городской песенно-романсовой традиции конца 18 — начала 19 вв. под влиянием практики отдельных исполнителей-цыган и цыганских хоров». Подробнее см.: [15].

поганые болота, чьи-то тени, — то припев описывает сценарий активного противодействия этой пугающей, агрессивной реальности: «*в самый жуткий час косим трын-траву*». Несмотря на всю внешнюю бессмысленность их занятия, зайцы, кося траву, преодолевают состояние экзистенциального страха, с помощью конкретных физических действий пытаются справиться с внутренним отчаянием и тотальным ужасом окружающей действительности.

В данном случае видна прямая параллель сюжета песни с эпизодом фильма. Сеня, на которого должны напасть бандиты (о чем он прекрасно знает), вместо того чтобы действовать по плану, идет на эстраду петь песню. Он сам является тем самым «зайцем», который совершает внешне безрассудное действие, выходит за границы предписанного, чтобы преодолеть свой экзистенциальный ужас перед готовящейся над ним расправой.

Зайцы, казалось бы, сообщают сюжету заведомую детскость и сказочность, превращают его в небылицу. Но на самом деле зайцы оказываются мифологическими героями. Текст песни может прочитываться двояко. С одной стороны — как проявление полного безразличия к внешним обстоятельствам, как бахвальство халатностью и показной «пофигизм»: «*А нам все равно*»⁹. С другой стороны, «заячья мантра» можно интерпретировать как пример стоицизма, как свидетельство невероятной духовной смелости, ведь зайцы делают свое дело, несмотря на весь ужас окружающей их реальности, проявляют запредельные мужество и стойкость.

И, как показывает сюжет фильма, тактика зайцев успешно работает. Геша пытается сорвать музыкальный номер вышедшего из-под контроля «объекта», а Сеня входит в раж, начинает танцевать и дает по щекам незадачливому ментору-компаньону. Музыкальный номер завершается всеобщей вакханалией: падением героев в бассейн, «взбесившейся» живой и жареной дичью, разбиением стеклянной стены. Но тот внутренний страх, который движет Сеней, сообщает набору стандартных комедийных ситуаций драматичное содержание, привносит в эксцентрику глубину. Погром в ресторане — это на самом деле апофеоз отчаяния, совершенно не понятый и не считываемый сознанием обывателя — как в советские годы, так, похоже, и сегодня. Заводная музыка, которая не останавливается, а наоборот, наращивает свой темп, мешает вникнуть в истинное содержание эпизода. Именно музыка обеспечивает восприятие погрома большинством зрителей в исключительно ироничном ключе.

Как и в случае с «Островом невезения», характер музыки не позволяет сходу вдуматься в метафорический смысл текста «Песни про зайцев», превращает ее сюжет в абсурдистскую околесицу. Но такой шлягерный, заведомо развлекательный характер музыки помогает обоим крамольным по сути песням пройти через горнило цензуры и завоевать колоссальную популярность. Таким образом, Зацепин, Дербенев и Гайдай не просто избегают идеологического содержания в своих песенных номерах, а «под прикрытием» комедийного жанра

⁹ Косвенным доказательством того, что многие зрители фильма именно так трактовали содержание песни, служит запрет на ее исполнение с эстрады. Как вспоминает Нина Гребешкова, когда Юрий Никулин «захотел у себя в цирке озвучить номер “Песней про зайцев”, ему категорически запретили использовать эту “антисоветчину”» [4, 24].

вкладывают в них двойные смыслы. Эти смыслы, с одной стороны, напрямую соотносятся с драматургией фильма и участием его героев. С другой же стороны, содержание песен можно интерпретировать гораздо шире — как нелицеприятные аллюзии на советские реалии. Зачастую зрителями считается лишь второй слой смыслов, связанный с эзоповым языком¹⁰, а первый — драматургический — остается, увы, незамеченным.

Третьей оригинальной песней в «Бриллиантовой руке» стала композиция «Вулкан страстей», более известная как «Помоги мне». Она звучит в кадре, но не вживую, а в виде фонограммы, что обуславливает ее прочную, неразделимую связь с видеорядом.

Музыка и слова этой песни пародируют сразу два музыкальных жанра, крайне провокационных с точки зрения советской идеологии. Музыкальную основу составляет танго, а текст стилизует типологическую фабулу жестокого романса о роковой любви. Только если в жестоком романсе сюжет зачастую представляет собой ретроспекцию — трагические события уже свершились, финал истории известен, — то в «Вулкане страстей» события разворачиваются сразу в двух временных пластах: и в прошлом, и в настоящем. В куплете описываются детали романа в прошлом, а в припеве «*сердце гибнет*» прямо сейчас, описываемая драма переносится в реальное время. Оттого она воспринимается как гораздо более напряженная и правдивая, несмотря на всю пародийность.

В сюжете песни присутствуют три героя: лирическая героиня, ее визави и город как беспристрастный, но при этом очень колоритный свидетель разыгрывающегося романа. Фонари с желтыми глазами, пряные коктейли, которые пьет город, ямайский ром, которым пахнут сумерки, дивные краски заката и, наконец, попугай с пальмовой веточкой — все эти приметы создают атмосферу далекого, то ли курортного, то ли портового города. Эпицентром жизни здесь становится ночное (сумеречное) время суток, что, конечно, полностью противоположно официальным установкам «дневной», «светлой» и «жизнерадостной» советской культуры.

Во всей стилистике танго слышны отсылки к «болезненной», декадентской дореволюционной эстраде. Профанируются экзальтированные, изломанные, обреченные на провал любовные переживания, причем героини полностью поглощены своей страстью, без остатка растворяются в ней и окружающем пейзаже. Крайне провокационно и то, что откровенно внебрачные отношения, без каких-либо перспектив их узаконивания, понимаются как полноценные, настоящие и заслуживающие осмысления. «Вулкан страстей» — при всей его пародийности — это гимн свободной любви, ничем не сдерживаемой страсти, утверждение самоценности любовных переживаний.

Любопытно переключение между обращением на «вы» и на «ты», которое возникает между куплетом и припевом песни. «*Слова любви вы говорили мне...*»,

¹⁰ Показательно, что крамольные смыслы были очевидны не только рядовым зрителям, но и чиновникам. Вот как характеризует провокационность фильма кинорежиссер и современник Гайдая Савва Кулиш: «<...> в «Бриллиантовой руке» были и секс, и пьянство, и две совершенно чудовищные с точки зрения идеологического начальства песни, как любил говорить [кинорежиссер] Владимир Евтихианович Баскаков, «с аллюзиями», что в переводе на русский язык означает — прозрачно упакованная фига в кармане» [9, 125].

«Вы называли меня умницей, милою девочкой», — вспоминает лирическая героиня в куплетах, а потом в припеве каждый раз без обиняков взывает: «Помоги мне». В этом переключении можно услышать как претензии на «высокие» отношения, так и дистанцию, обусловленную кратковременностью знакомства или же разницей в возрасте (обращение «девочка» тогда отнюдь не случайно)¹¹.

Схожее переключение средств воздействия присутствует и в музыке песни. Есть куплет с как бы топчущейся на месте мелодией, которая насыщена хроматизмами, и припев, вырывающийся из ограниченного диапазона, с широким дыханием, укрупненными длительностями и большим количеством пауз. Однако вся полетность и размашистость мелодики припева тем не менее строго укладывается в чеканную ритмическую сетку танго, а паузы в мелодии заполняются виртуозными инструментальными подголосками. Страсть искусно вписана в законы художественной формы. Экзотичности пейзажа из текста песни вторит нетривиальное сочетание тембров трубы и аккордеона в аранжировке.

Если в сюжете песни подразумевается, что герой-мужчина пользуется доверчивостью и наивностью героини-женщины, то в эпизоде фильма явлен гендерный твист — коварная Анна Сергеевна пытается соблазнить добропорядочного Сенью Горбункова. Она использует множественные приемы внешне невинной, а на самом деле агрессивной сексуальности. Под видом испуга и необходимости проверить ее пульс, аферистка принудительно кладет руку Сени на свою грудь. Стремясь создать комфортную обстановку, усаживает героя на пол, нивелируя какую-либо дистанцию. Продолжая как бы заботиться о госте, она спаивает его отравленным бокалом вина. Наконец, под видом демонстрации кроя халата, показывает стриптиз. Во всех действиях героиня берет инициативу на себя, наступает, загоня Сенью в буквальном смысле слова в угол, скалит зубы, изображая страсть. Показательно, что Сеня, стуча в ответ зубами и как бы сдаваясь под напором мнимой страсти, тем самым подыгрывает аферистке, ни на мгновение не веря в искренность ее чувств.

Заранее заготовленная на магнитофоне песня, включенная пинком ноги, становится как бы соучастницей коварного соблазнения. Именно эта музыка нужна аферистке, чтобы сыграть чувственность и попытаться разбудить ее в своей жертве. Посредством песни Анна Сергеевна наделяет Сенью чертами мужчины-соблазнителя, которые ему совершенно не свойственны, исключительно чужеродны, но которые он соглашается примерить на себя. Сеня как бы играет в маскулиного героя-любовника (его назначает таковым текст песни), но на самом деле коварной соблазнительницей является Анна Сергеевна.

В финале сцены, где собирается толпа и с осуждением смотрит на Сенью, возглас «Помоги мне!» переосмысливается уже как мольба о помощи самого Сени. «Видишь, гибнет, сердце гибнет...» получает прямое прочтение, становится констатацией фиаско по всем фронтам, сопровождает полный провал главного героя в глазах как общественности, так и жены, озвучивает крах его репутации, то есть действительную гибель при всем честном народе. Потеря сознания героем поддерживается и визуально с помощью размытого по краям

¹¹ А Елена Петрушанская, например, в этом переключении слышит обращение лирической героини уже не к визави, а к Всевышнему [11, 379].

изображения, и музыкально с помощью «плывущего» синтезаторного подголоска в аранжировке.

Таким образом, на протяжении этой сцены происходит постоянная игра гендерными ролями. Анна Сергеевна примеряет на себя роль невинной жертвы. Сене, наоборот, песня предназначает роль героя-любownika, тогда как по сюжету фильма он — жертва. «Грустный комизм сцены, — заключает Екатерина Сальникова, — в полном отсутствии подлинной страсти и эротизма, в их принципиальной невозможности с обеих сторон. Ни красавица Анна Сергеевна не способна быть по-настоящему соблазнительной, ни Семен Семенович не умеет быть хоть чуточку легкомысленным. Потому строение сцены отражает недостаток авантюристичности у главных действующих лиц; неумение жить в авантюристичной стихии и “купаться в жанре” роднит привилегированную проститутку с честным порядочным Горбунковым. Поведение героини Светличной — это полный провал задания, полный непрофессионализм мошенницы, не способной подобрать “ключик” к “клиенту”. Поэтому ее стриптиз, собственно, служит не соблазнению, а препровождению времени в ожидании, пока подействует “таблетка”» [20, 171].

Наконец, в эпилоге сцены заготовлен еще один твист. В полузабытии под воздействием снотворного Сене мерещится управдом Варвара Сергеевна в образе соблазнительницы Анны Сергеевны. Как замечает по этому поводу Елена Прохорова, «Горбунков, будучи одурманенным, в своем видении путает проститутку, нанятую бандитами, с управдомом, а значит, агрессивную сексуальность с государственным надзором — и то, и другое вторгается в последний оплот автономности героя, в его сон» [19, 527].

Екатерина Сальникова продолжает эту мысль, выходя на важные драматургические принципы Гайдая. «Для героя [Юрия Никулина] обе женщины монструозны. Но на трезвую голову Семен Семенович не позволял себе никаких проявлений негативного отношения к управдому, мог только поспорить насчет выгула собак. Нужна была “таблетка”, стриптиз и потрясение разоблачением, чтобы кошмар из глубин бессознательного вышел наружу. У Гайдая психологизируются социальные и гендерные конфликты, во многом латентные. Действие провоцирует их обнаружение, экстерииоризацию» [12, 428].

Впоследствии Гайдай проводит еще и музыкальные параллели между двумя внешне столь несхожими героинями. В эпизоде вывешивания плаката об общественном суде над Сеней блюстительница нравов Варвара Сергеевна напевает ту же песню, что включала на магнитофоне соблазнительница Анна Сергеевна. С одной стороны, такое цитирование выдает истинные вкусы героини Нонны Мордюковой, которая осуждает «развратника и прелюбодея» Сеню, но при этом мурлычет под нос мотив «пошлого» танго. А с другой стороны, авторы фильма расширяют диапазон характера героини, делают образ управдома многограннее и даже гуманнее, намекая с помощью песни, что ничто человеческое ей не чуждо.

Эпизод с танго нарушал границы дозволенного по множеству пунктов. Не поощряемый жанр танго в саундтреке, экзальтация чувств в тексте песни, сексуальное соблазнение и эротика в кадре, провокационные аллюзии на официальные инстанции в финале сцены. Все это оказалось допустимым

на советском экране только благодаря иронии, которая пронизывала и оправдывала все происходящее. Ничто запретное как бы не воспринималось всерьез, а подавалось под видом пародии на музыкальные, драматургические и кинематографические штампы западной культуры. Virtuозное балансирование Гайдая между запретным и пародийным составляло суть зрительского успеха и данной сцены, и всего фильма в целом.

Как показал анализ, все три оригинальные песни в «Бриллиантовой руке» далеко не столь безобидны по своей сути, хотя отнюдь не каждый зритель картины считывал все слои смыслов. Комедийный жанр и броские музыкальные средства, с одной стороны, спасали от цензуры, а с другой — не подразумевали вдумчивого погружения в истинное содержание. Уникальность этих песен заключалась в том, что их внешне абсурдистские сюжеты были напрямую сопряжены с драматургическим замыслом каждого из эпизодов, сообщая внешне стандартной комедийной сцене внутреннюю глубину, вплоть до драматизма. Однако для рядового зрителя главным завоеванием этих песен было создание атмосферы безудержного, гедонистического праздника жизни без каких-либо нравочений и, по большому счету, без серьезных последствий. Возникла иллюзия, что на советском экране стало допустимым «чистое развлечение».

«ИВАН ВАСИЛЬЕВИЧ МЕНЯЕТ ПРОФЕССИЮ»: ШЛЯГЕР В ПИКУ ПОЛИТИКЕ

Социально-политический сатирический подтекст гайдаевского фильма «Иван Васильевич меняет профессию», безусловно, считывался современниками, но был осмыслен подробно лишь в постсоветское время, когда стало возможным говорить об этом подтексте открыто. В одной из статей трилогии, посвященной сорокалетнему юбилею фильма, Ирина Михайлова проследила рецепцию «Ивана Васильевича...» в советской прессе и в постсоветских исследованиях. Суммируя свои наблюдения, она констатировала: *«В начале 70-х годов картину считали эксцентрической комедией. Это представление сформировалось под воздействием официальной печати. Замеченная некоторыми критиками социально-политическая составляющая фильма замалчивалась, высказывания Л. И. Гайдая о сатирическом жанре этого произведения во внимание не принимались. В новых исторических условиях рубежа XX–XXI вв. отношение к картине изменилось. Рецензенты обнаружили в ней скрытый злободневный подтекст, не менее острый, чем в оригинале экранизации — пьесе М. А. Булгакова “Иван Васильевич”, и даже стали преувеличивать его значение»* [7, 215].

Однако, несмотря на осознание исследователями истинных мишеней иронии фильма — пороков и недостатков советского общества 1970-х годов, роль музыки как важного средства социально-политической сатиры осталась нераскрытой и была сведена к чистой развлекательности. Например, та же Ирина Михайлова в другой статье цикла характеризует песню «Разговор со счастьем» как бессмысленно-зажигательный шлягер [8, 149].

В данном разделе статьи предлагается посмотреть на саундтрек легендарной комедии с точки зрения пародии на ритуальный дискурс советской культуры.

Основной акцент, как и в предыдущей рубрике, будет сделан на анализе песен. Но для полноты картины необходимо будет разобрать и другую музыку, звучащую в фильме. Сразу заметим, что объектом высмеивания становятся не только светские, политические, церковные, повседневные ритуалы, но и ритуальные клише советской эстрады. В этом фильме Гайдай, Зацепин и Дербенев во многом повторяют принцип саундтрека «Бриллиантовой руки», где за показательно беззаботными шлягерами и безобидными музыкальными цитатами скрывались двойные смыслы. Однако в данном случае прикрытием, символической индульгенцией для острой сатиры служат не штампы буржуазной западной культуры, а нравы далекой исторической эпохи.

Фильм открывается сценой, в которой Шурик (Александр Демьяненко) пылесосит квартиру, а по телевизору идет постановка оперы Мусоргского «Борис Годунов». По сути, трансляция оперы Мусоргского становится заменой прямой цитаты из «Ивана Грозного» Эйзенштейна, которая фигурировала в изначальном сценарии фильма¹². Звучит фрагмент сцены венчания Бориса на царство с монументальной, драматичной музыкой, воссоздающей звучание колокольного звона. Шурик под эту эмоционально напряженнейшую музыку апатично пылесосит полы, то есть занимается чисто бытовым, несоответствующим драматизму музыки делом. Однако отрешенность Шурика от оперы — это еще и погруженность в свои собственные мысли о машине времени, недаром кадры перемежаются показом ее деталей. Драматичность музыки предвещает эпохальность событий, которые далее развернутся посредством изобретенного Шуриком агрегата.

Таким образом, цитата из оперы Мусоргского встраивается в разветвленную систему смыслов. Во-первых, «высокая» классика звучит в контексте повседневности, более того, ее толком не слушают, что противоречит просветительскому пафосу официальной советской культуры. Во-вторых, опера Мусоргского становится пророческим символом той эпохи, в которую будут перемещаться герои. В-третьих, противопоставление драматичной музыки и бытовых неурядиц создает яркий комический эффект. В последующих кадрах на громогласную оперную реплику «*Да здравствует царь Борис Феодорович!*» пылесос сначала поглощает сигареты, выпавшие из пачки, потом засасывает шнурки из ботинок. Тем самым степень патетичности очень строго дозируется, никогда не уходит дальше, чем это позволительно в жанре комедии. В кадре вновь возникает машина времени, но какая-либо знаменательность окончательно развеивается последующей сценой погони за черной кошкой. Ритуальность, придаваемая и самим оперным жанром, и сюжетом оперы, развенчивается и нивелируется визуальным рядом, который модулирует в эксцентрику.

Другим эпизодом, в котором с помощью музыки и пластики профанируется ритуальный обряд, становится прием шведского посла. Роль музыки в создании комического эффекта в этом эпизоде очень тонко подметил еще в советское время Андрей Зоркий. «Вот в царскую палату входит шведский посол со свитой.

¹² Об этом подробно высказалась Светлана Пахомова в своем докладе «Радость неузнавания: «Иван Грозный» С. М. Эйзенштейна как источник цитирования для комедии Л. И. Гайдая «Иван Васильевич меняет профессию»» на круглом столе «Эстетика советской кинокомедии», 02.03.2022, ГИИ.

И тотчас начинается аттракцион — каскад поклонов, пританцовываний, реверансов, а музыка, смеясь, подсказывает: ведь это же “собачий вальс” фальшивых любезностей, смехотворных условностей парадного этикета» [6, 80]. Зацепин не случайно выбрал хорошо известную, моментально узнаваемую зрителями-современниками тему «Собачьего вальса» для вариаций в псевдоклассическом стиле. Тем самым десакрализация политического ритуала вышла за границы исторической эпохи, став пародией в том числе и на советский бюрократический политес.

Еще более острой, очевидной и прямой пародией на советскую бюрократию стал эпизод «утверждения репертуара» для царского застолья. Музыканты, услаждающие царскую трапезу, запевают суровую песню о нашествии крымских татар «То не сильная туча затучилась...»¹³. Псевдоцарь Бунша (Юрий Яковлев) запальчиво возражает против предложенной музыки: «Что тут за репертуар у вас? Надо что-нибудь массовое петь, современное!». И далее, путая в подпитии слова, напевает строки из «Антошки»¹⁴: «Трали-вали, тили-тили, это нам...».

В данном случае мишенью пародии становится система бесконечных художественных и репертуарная политика в сфере культуры. Однако привычные координаты оказываются перевернуты: вышестоящие инстанции (псевдоцарь), используя до боли знакомую советскому человеку демагогию, требуют не усиления идеологического содержания, а его полного нивелирования. Место патриотической песни про ратные подвиги занимает шуточная детская песенка про ленивого мальчишку¹⁵.

Схожее «неповиновение» полагающимся (дозволенным) музыкальным вкусам демонстрирует и настоящий царь Иван Грозный (Юрий Яковлев). Оставшись один в квартире Шурика, он изучает современные бытовые предметы и пугается их — бежит от шума сливного бочка, шарахается от дребезжащего холодильника. Рассматривая курортное фото Зиночки в купальнике, Иван Грозный присаживается прямо на магнитофон и мгновенно подскакивает как ошпаренный, услышав надрывной голос Владимира Высоцкого с цыганским романсом «Поговори хоть ты со мной, гитара семиструнная»¹⁶.

За минуту внутрикадрового звучания романса герой Юрия Яковлева переживает целую гамму чувств — от страха, изумления, недоверия к чуду техники до вслушивания, наслаждения и искреннего сопереживания лирическому

¹³ Дата создания: конец XVI — начало XVII веков, опубл.: 1907 [10, 539–540].

¹⁴ Композитор — В. Шаинский, автор слов — Ю. Энтин.

¹⁵ По свидетельству Ивана Фролова, эта сцена была цензурирована. В изначальном сценарии Бунша говорил: «Что за репертуар у вас? Соберите завтра творческую интеллигенцию. Я вами займусь» [16, 127]. Как замечает Ирина Михайлова, чтобы избежать слишком очевидных параллелей с унижительными «проработками» деятелей культуры, реплика была изменена [8, 149]. Но, на мой взгляд, она стала еще острее, превратившись из возгласа выслуживающейся номенклатуры — в отсылку к истинным музыкальным пристрастиям «широких народных масс».

¹⁶ Авторами изначальной версии романса «Подруга семиструнная» являются композитор И. Васильев и автор слов А. Григорьев. Романс датируется 1857 годом. Владимир Высоцкий создал свой вариант романса, кардинально отличающийся от первоисточника. Впервые Высоцкий исполнил его в фильме К. Муратовой «Короткие встречи» (1967), где играл роль геолога.

герою песни. Царь проникается отчаянием цыганского романса, выражая это характерным жестом выпившего человека, хватаящегося за лоб всей ладонью, как бы осознавшего всю суету и бренность своей жизни. Такая реакция царя не только создает комический эффект, но и назначает квинтэссенцией русской души цыганскую песню, сила воздействия которой пробирает сквозь столетия.

Таким образом, самодержец и деспот оказывается сражен цыганским романсом в исполнении полуопального советского барда. Граница между дозволенным и порицаемым выглядит очень зыбкой и проходит цензуру только благодаря ироничной интонации. Но при всей ироничности эпизода Гайдай посредством музыки вновь вкладывает важные подтексты и в характер самого героя, и в его взаимоотношения с другими персонажами. Екатерина Сальникова подробно прослеживает духовную общность между Шуриком как просвещенным гуманистом и Иваном Грозным как тираном, готовым «к диалогу с другим временем, с реалиями чужой эпохи». «Во многих ситуациях, — замечает исследовательница, — Грозный обнаруживает умение органично, без внутреннего сопротивления, откликаться на разные эмоциональные флюиды, разлитые в воздухе. Он способен оценить и пение Высоцкого, хотя оно исходит из какой-то непонятной шкатулки с вращающимися колесиками» [13]. Вопрос о том, почему сам Шурик — передовой советский инженер — на досуге слушает такую полулегальную музыку, остается фигурой умолчания, но подспудно ломает конвенциональность «образцового» героя.

Еще один музыкальный «взлом» эпохи Русского царства производит псевдоцарь Бунша на пару с аферистом Жоржем Милославским (Леонид Куравлев). Сначала он происходит как бы случайно, когда запутавшийся в веревках колоколов Бунша ненароком вызванивает мотив «Чижика-пыжика». Милославский, пытаясь вытащить горе-напарника из западни, вызванивает мелодию «Подмосковных вечеров»¹⁷. При этом Милославский, уже выпутив Буншу, возвращается и доигрывает три ноты до конца фразы. Этот жест не только создает комический эффект, но и становится признаком артистической натуры Милославского, душа которого требует завершенности художественного произведения, несмотря на угрожающую опасность. Впоследствии Милославский вновь огласит царские палаты чужеродной музыкой — отчаянно-залихватским шлягером «Разговор со счастьем». Об этом — чуть позже, а пока важно акцентировать внимание на том, как с помощью, казалось бы, невинной музыки из другой эпохи гайдаевские герои профанируют религиозную символику и христианский ритуал. Впрочем, в советское время это было более чем допустимо.

Внутрикадровые музыкальные номера продолжают линию «разгерметизации» официозности и лакированной правильности двух исторических эпох. Всего на протяжении фильма звучат три песни: «Звонит январская вьюга»¹⁸ в исполнении Зиночки (вокал Нины Бродской), «Маруся» в исполнении войска стрельцов (хор МВО) и «Разговор со счастьем» в исполнении Жоржа Милославского

¹⁷ Композитор — В. Соловьев-Седой, автор слов — М. Матусовский.

¹⁸ Официальное название песни — «С любовью встретиться», однако она стала известной по первой строчке припева.

(вокал Валерия Золотухина). Вполне закономерно, что Зацепин использует интонации каждой из этих песен в закадровом саундтреке, значительно их варьируя и подспудно комментируя повороты сюжета.

Впервые песня «Звенит январская вьюга» появляется в инструментальном варианте на титрах в качестве заводного, подстегивающего эстрадного шлягера. Яркая, броская мелодия припева проводится у медных духовых со всевозможными комическими эффектами звукоизвлечения — глиссандо, хроматические «подъезды», легкий свинг. Активная пульсация в аккомпанементе как бы уравнивает комикующих, хохмящих солистов своим целеустремленным, неостановимым, прагматичным движением вперед. В итоге музыка задает энергичный, приподнятый и жизнерадостный характер действию еще до его фактического начала.

Совсем иную интерпретацию получает эта музыкальная тема, появляясь в фильме уже в качестве песни. Она оказывается очень драматичным высказыванием о труднодостижимости настоящей любви. Размах чувств сопрягается с бегом времени на сверхскоростях. Личные переживания обретают планетарный масштаб: люди мчатся по своей жизни так же стремительно, как крутится планета. Но скорость теряет свои позитивные коннотации, так как не оставляет времени на самое главное — глубокие эмоции, размышление и рефлексию («Летит планета вдаль сквозь суматоху дней / Нелегко, нелегко полюбить на ней»).

Сюжет песни оказывается трагичным и не вписывается в каноны официальной советской эстрады. Во-первых, подвергаются сомнению мобилизационная риторика и идея прогресса. Необходимость все время действовать и колоссальный темп жизни оборачиваются драматичными потерями («Теряют люди друг друга, / А потом не найдут никогда!»). В песне проводится идея, что главное — не жизнь в ногу со временем, а стремление не потерять себя в бешеной гонке с ним.

Во-вторых, окружающий мир рисуется крайне недружелюбным и неудобным. Январская вьюга, хлещущие ливни, шумные города и постоянная суматоха дней не помогают, а заведомо мешают свершиться судьбоносной встрече. Внешняя среда трактуется в русле романтической традиции: она противостоит устремлениям лирического героя и вместе с тем отражает его текущее эмоциональное состояние.

Двойственную роль играют и музыкально-выразительные средства. Активная ритмическая пульсация, которая на вступительных титрах задавала энергичный характер и не более того, перевоплощается в механистичный и непреодолимый пульс времени. Эта пульсация становится «препятствием» как для мелодии, «продирающейся» сквозь плотную фактуру аранжировки, так и для возможности постижения смысла слов.

Таким образом, скорость перестает пониматься как достижение и достоинство; внешняя среда оказывается насквозь агрессивной, а вера в то, что настоящую любовь удастся встретить, прочувствовать и реализовать, становится все более слабой и призрачной («А где-то есть моя любовь сердечная, / Неповторимая, вечная, вечная! / Ее давно ищут, но в суматохе дней / Нелегко, нелегко повстречаться с ней!»).

Эта песня (как и «Разговор со счастьем») оказывается программной с точки зрения драматургии всего фильма. Екатерина Сальникова, подробно разбирая

перипетии взаимоотношений многочисленных персонажей друг с другом, показывает, что одним из сюжетных лейтмотивов «Ивана Васильевича...» является невозможность, недостижимость любви¹⁹. Песня «Звенит январская вьюга», казалось бы, никак не связанная напрямую с сюжетом фильма, на самом деле предсказывает судьбу многих его героев.

Постижению истинного содержания песни мешает не только ее быстрый темп, но и сюжетно-визуальный контекст, в котором она появляется. Как внутрикадровый номер композиция начинает звучать в момент очередного запуска машины времени. В кадре мелькают искры и взрывы, инсценируется турбулентность чудо-агрегата. Энергичная, залихватская музыка вступления как бы подхватывает напряженность момента и спустя буквально мгновение переводит его в развлекательно-гедонистическое русло. Искры от машины перетекают в отблески морской глади, на фоне которой крупным планом показывается поющая Зиночка (Наталья Селезнева). «Она широко распахивает объятия, как бы для того, чтобы показать, сколь сложно встретить настоящую любовь на круглой вращающейся планете. Это жесты призыва увидеть и признать “размах бедствия”» [13]. Но потом камера отъезжает и становится ясно, что красивая картинка является частью постановочного процесса, и чувства, изображаемые Зиночкой, — тоже постановочные.

Возникающий в кадре курортный пейзаж полностью противоречит искомому содержанию песни; моделируемая идиллия, вплоть до времени года, — совершенно противоположна окружающей среде и непреодолимой суете, столь драматично поданных в самой песне. Изображающую драматичные переживания Зиночку перекрывает другая прихорашивающаяся старлетка. Это полностью нивелирует подлинность чувств. Никто не слышит слов песни, не проникается ее характером. Снова, как и в случае с «Борисом Годуновым» Мусоргского, возникает ситуация фонового звучания наидраматичнейшей музыки, только теперь в роли фона выступает эстрадный шлягер.

Съемочная «кухня» перетягивает на себя внимание с содержания песни. Разрушается вся магия и самой эстрадной песни, и ее исполнения, показывается сделанность, искусственность творческого процесса. Зина отстраненно открывает рот под фонограмму, но сложно представить, что она испытывает те чувства, о которых поет. Лирическая героиня песни ищет вечную любовь, а на экране демонстрируется фальшиво-пошловатое заигрывание Якина (Михаил Пуговкин) со старлеткой. Видеоряд полностью профанирует содержание песни.

¹⁹ В линию «высоких», но несостоявшихся пар, складываются симпатии Зины и Ивана Грозного, Бунши и царицы Марфы Васильевны, Жоржа Милославского и безымянной барышни на пиру. Этой линии вторит другая линия «остро фарсовых, низовых несостоявшихся пар, что превращает весь фильм в лихорадку поисков счастья (даже, вернее, мгновений или периодов мимолетного и заведомо ненадежного “счастья на час”) в тех формах и той наполненности, какая мечтается» [13]. Мимолетные или потенциальные пары намечаются из Якина и старлетки, Шпака и его ассистентки-медсестры. Ульяна Андреевна Бунша поначалу пытается заигрывать с Шуриком, а в финале уже бредит о «тройственном» союзе с двумя мужьями. Наконец, «[н]ад всеми тремя “низовыми” несостоявшимися любовными парами и трио реет полная фикция — известная артистка со сценической искусственностью интонаций, которую изображает Жорж Милославский в телефонной будке» [13].

Гайдай, задолго до наступления эпохи видеоклипов, создает пародию на них. Режиссер остроумно иронизирует над искусственностью, наигранностью изображаемых переживаний, над бездарной актерской подачей и любовными интрижками богемной среды. Подспудно под сомнение ставится репутация всей советской эстрады как рупора высокой нравственности и образцовой идейности.

В итоге истинное содержание песни раскрывается не в ее внутрикадровой инсценировке, а в закадровых инструментальных репликах на основе ее интонаций. Наглядной иллюстрацией сюжета песни, поданной как бы с опозданием, оказывается сцена, в которой Зиночка объявляет Шурику о своем уходе к Якину. За кадром фоном звучит лейтмотив «теряют люди друг друга». Тема проводится в медленном темпе, получает прозрачную лирическую аранжировку с приглушенным соло флейты и становится горькой музыкальной констатацией разрыва отношений. Еще более пронзительное звучание тема приобретает в проведении группой струнных в высокой тесситуре, сопровождая момент возвращения Зиночки домой после ссоры с Якиным.

Следующим внутрикадровым музыкальным номером выступает песня «Кап-кап-кап», более известная как «Маруся». Эта композиция поется от имени стрелцов, отправившихся в поход, и стилизуется под жанр строевой солдатской песни. Однако стилизация не обходится без иронии и даже пародии на фольклорные и военно-патриотические штампы советской эстрады. Комические эффекты, старательно маскируемые под общеупотребимые выразительные средства, проявляются на всех уровнях композиции: в музыке, словах и видеоряде.

Музыка песни мимикрирует под бравурный военный марш. Мелодия наполняется кварто-квинтовыми интонациями, размашистыми скачками и движением по звукам трезвучий. Однако в припеве размеренная поступь то и дело нарушается залигванными, как бы искусственно удлинненными длительностями, которые потом компенсируются суетливыми восьмыми, как бы догоняющими «ушедший» метр. «Чистота жанра» нарушается и в аранжировке. В стандартное звучание духового оркестра то и дело прорываются реплики в исполнении «иностраных» тембров: робкой балалайки, свингующего саксофона, цыганской скрипки, глissандирующей трубы с сурдиной, тембра, имитирующего кукование кукушки. Из стройного хорового пения тоже постоянно «выскакивают» сольные возгласы то высокого тенора, то неповоротливого баса. Предсказуемость регулярно нарушается, официальный жанр испещряется «самовольными» отступлениями, теряя свою унифицированную стройность и парадный лоск.

Не менее провокационными оказываются слова песни. Казалось бы, в них явлен традиционный сюжет проводов солдата на войну. Однако трогательное прощание влюбленных не воспринимается хоть сколько-нибудь серьезно из-за слишком ритмично проливаемых слез, которые получают многократное наглядно-звуковое воплощение: «кап-кап-кап». Слезы строго дозируются и тем самым становятся комическим «спецэффектом», в значительной степени теряя свою искренность.

Комические «спецэффекты» в музыке и словах песни обыгрываются и в кадре. Чинность ратной процессии подрывается на корню, когда наряду с солдатами вокальные соло неоднократно отдаются коню. Причем один и тот же конь, являя чудеса перевоплощения, солирует то тенором, то басом.

Таким образом, мобилизационный пафос развенчивается с помощью многоуровневой иронии. Деконструкции подвергаются два важнейших компонента советской эстрадной песни: ее опора на фольклорность и приоритет военно-патриотической тематики. И то, и другое в случае с «Марусей» формально присутствует, но подается в заведомо сниженном, комическом регистре, без должного пиетета и с большой долей условности.

Третью песню, звучащую в кадре, можно смело назвать лейтмотивом Жоржа Милославского. Впервые он насвистывает «Разговор со счастьем» во время ограбления квартиры Шпака, музыкально комментируя свои действия. Например, при обнаружении шариковой ручки с «обнажающейся» женщиной, свист становится присвистом, уходит в «свободный полет», также как и при обнаружении пачек облигаций и купюр. Насвистывание мотива шлягера становится очередным признаком артистической природы героя, который в экстремальный момент не только демонстрирует показную беспечность и хладнокровие, но и превращает преступление в акт искусства, привносит в него художественную «озвучку».

На протяжении фильма интонации этой песни неоднократно вкрапляются в закадровый саундтрек, сопровождая похождения Жоржа Милославского. Но безусловно кульминационным звучанием песни становится ее внутрикадровое исполнение на царском пиру. «Разговор со счастьем» как музыкальный номер имеет много общего с «Песней про зайцев» из «Бриллиантовой руки». Оба номера подаются как спонтанная импровизация под «живой» аккомпанемент, как момент артистического апофеоза героя, перетекающий во всеобщую вакханалию. И в том, и в другом случае оригинальная песня подразумевается заранее всем хорошо известным, «ресторанным» шлягером без какого-либо глубокого подтекста. Совпадает даже композиционный принцип двух песен: обе выстраиваются через контрастное сопоставление размеренного, лирического куплета и быстрого, оголтелого пляса в припеве.

«Песня про зайцев» была нарочито безобидной и простой, внешне чуть ли не детской, но на самом деле она повествовала о невероятной силе духа. «Разговор со счастьем», рядясь в зажигательный шлягер, затрагивает весьма непростые, экзистенциальные вопросы. Кроме того, в этой песне немаловажную роль играют приемы ерничанья и сатиры. В очередной раз залихватский характер музыки как бы мешает воспринимать истинное содержание слов, служит внешним щитом от слишком глубокого погружения в транслируемые смыслы.

Лирический герой песни достиг той степени отрешенности (просветления), которая позволяет по душам поговорить с самим счастьем. Экзистенциальная категория (счастье) объективируется и, более того, анимируется, становится полноценным, закадычным собеседником, с которым общаются на равных. Но что именно подразумевается под счастьем — так и не проговаривается.

Казалось бы, наступшее лирического героя счастье — это и есть та самая встреча с «любовью вечною», и тогда «Разговор со счастьем» является прямым продолжением «Январской вьюги». Однако исполняющий песню Жорж Милославский отнюдь не склонен к романтике, не имеет полноценной любовной линии и живет жизнью исключительно большого мира, в котором тонкие межличностные отношения теряются [13].

С позиции Жоржа Милославского, нахлынувшее счастье во многом заключается в отмене всяческих условностей, граничит с помешательством и становится бенефисом авантюрно-артистической природы героя, его звездным часом. Именно в этот момент он раскрывает и для себя, и для всех окружающих свой истинный талант — талант харизматичного организатора («великого комбинатора»). «Возможно, счастье для Жоржа — именно в том, чтобы стать “министром на час”, оказаться не только приближенным официальной власти, но и успешным отправителем функций государя. Счастье в том, чтобы задавать тон и моду на настоящем пиру, а не бегать от милиции. В сцене проявляется тоска авантюриста по легитимизации своей личности и своих незаурядных способностей» [13].

Казалось бы, лирический герой в конкретный момент ничего не делал, чтобы заслужить счастье, оно «свалилось» на него неожиданно (*«вдруг, как в сказке»*). Но на самом деле герой стремился к нему долгое время, постоянно сталкиваясь с препятствиями (*«Сколько лет я спорил с судьбой / Ради этой встречи с тобой. Мерз я где-то, плыл за моря, / Знаю, это было не зря!»*). Вновь звучит мотив недружелюбной внешней среды, которую стоически преодолевают на пути к своей цели (*«Песня про зайцев»*, *«Звенит январская вьюга»*), и мотив бесконечных усилий и призрачности вознаграждения за них (*«Звенит январская вьюга»*, *«Остров невезения»*).

Вникнув в сюжет песни, стоит иначе посмотреть на то, как он обыгрывается с помощью музыкально-выразительных средств. Медленный, раскачивающийся куплет — это как раз поиски счастья. Неслучайно мелодия куплета пестрит «вопросительными», восходящими интонациями, а в ее гармонизации столь много отклонений в различные тональности. Сакраментальный вопрос «где тебя носило?» поднимается по звукам септаккорда двойной доминанты с «зависающим» задержанием на ноне, что создает эффект максимального эмоционального напряжения. В свою очередь, построенный на значительном ускорении темпа припев передает состояние измененного сознания, то есть случившегося счастья, апофеоза чувств, фиксирует уход в отрыв от обыденной реальности. От размерности куплета не остается и следа, так как ритмический рисунок мелодии наполняется многочисленными синкопами, которые к тому же обыгрываются широкими скачками.

В итоге шлягер отбрасывает все законы приличия и чинной выдержанности, без обиняков передает состояние экстаза, словом, существенно раздвигает границы допустимого на советской эстраде. Более того, эта песня начинает пародировать, шаржировать штампы песенной эстрады. Например, использовать приемы нарочитой иллюстративности, когда на слова *«в тишине»* звучит вкрадчивое соло кларнета после паузы, а на слова *«постучалось в дверь»* цитируется бетховенский мотив судьбы. Два финальных повтора припева исполняются мужским хором с подхлестывающе-отчаянными возгласами солиста и постоянным ускорением. Возникает эффект травестирирования военно-патриотической музыки, когда мужской хор не воплощает стать и выправку, а пускается в оргиастический пляс.

Элементы пародии, безусловно, присутствуют и в визуальном решении музыкального номера. Это проявляется хотя бы в том, что Жорж Милославский,

играя в заправского эстрадного певца, вместо микрофона держит в руках пачку от сигарет «Marlboro», и заканчивая всеобщей пляской, в которой скромные «древнерусские» боярышни крутят головами с косами как матерые рокерши.

Таким образом, «Разговор со счастьем» оказывается амбивалентным музыкальным номером. Сюжет песни может прочитываться как любовный экстаз, но в драматургическом контексте фильма становится экстазом авантюриста, реализующего свое истинное предназначение. Музыка, с одной стороны, интонационно и гармонически отзывается на «порывы души» лирического героя, а с другой — не дает погрузиться в размышления о его судьбе из-за контрастного переключения темпов. Историческая дистанция, заданная сюжетом фильма, позволяет устроить всеобщую вакханалию, подспудно спародировав многочисленные штампы советской эстрады. Вновь в искрометном музыкальном шоу просвечивают вторые смыслы, далеко не исключительно развлекательные.

Резюмируя анализ саундтрека ко всему фильму, следует отметить, что он аккумулирует в себе множественные подтексты и двойные смыслы. Как всегда, Гайдай привлекает в кинематографическое повествование многочисленные музыкальные цитаты, которые вводятся в сюжет на правах, казалось бы, фонового сопровождения. Однако эти цитаты не только создают яркие, легко считываемые комические эффекты, но и подспудно символизируют нечто большее, нередко протягивают остро сатирические параллели между далеким прошлым и советской современностью. Объединяющим лейтмотивом музыкальных цитат становится ирония над ритуальностью любой официальной культуры, вне зависимости от ее временной принадлежности.

Оригинальный песенный саундтрек картины продолжает строиться на двойственных приемах. С одной стороны, усиливается драматичность сюжетов песен, появляются темы недостижимости настоящей любви («Звенит январская вьюга») и сложности нахождения своего призвания («Разговор со счастьем»). С другой стороны, музыкально-выразительные средства становятся всё более броскими и «шлягерными», как бы маскирующими истинное содержание песен, направленными на то, чтобы стимулировать двигательную реакцию, а не рефлексию. Но вместе с тем сами приемы «шлягерности» подвергаются деконструкции посредством шаржирования («Маруся»). Новым объектом иронии становятся штампы эстрадной музыки.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Обобщая принципы работы Гайдая с музыкой в рамках драматургии комедийного фильма, необходимо зафиксировать следующее. Песня в его кинокомедиях уходит от идеологического и логоцентричного дискурса, воспринимается как «чистое» развлечение, не обремененное «высоким» содержанием. Казалось бы, рассмотренные музыкальные номера являются вставными и лишь опосредованно связаны с сюжетом.

Но на самом деле большинство этих шлягерных, внешне шуточных и бессмысленных песен имеет второе дно, связанное как с социальным контекстом советского времени, так и с драматургическим замыслом. С точки зрения социального

контекста песни мимикрировали под отвлеченные, вплоть до сказочности, сюжеты, но подразумевали аллюзии на «издержки» советского бытия, которые без труда улавливались большинством кинозрителей. При этом авторы песен отнюдь не мыслили себя диссидентами. Как высказался Александр Зацепин в отношении слов «Острова невезения»: «Я не думаю, что Дербенев умышленно писал анти-советский текст, нет. Это было просто... в генах, в крови, в воздухе ощущалось... Написалось так — и все» [9, 113].

С точки зрения драматургии проведенная Гайдаем работа была еще тоньше. Оригинальные песни, по замыслу авторов (в том числе режиссера), не должны были восприниматься серьезно — но они серьезно, самым принципиальным образом влияли на восприятие как характера героев, так и всего действия. Нарочито шлягерная, нередко лапидарная природа музыки этих песен призвана была камуфлировать смыслы, отвлекать от вслушивания и интеллектуального постижения, провоцируя исключительно двигательную и/или смеховую реакцию. Однако виртуозность драматургического мышления Гайдая заключалась в том, что музыкальные номера, выглядящие как ревью, таковыми на самом деле не являлись. Наоборот, музыкальные номера зачастую существенно продвигали действие фильма и сообщали внешне стандартным комедийным ситуациям и героям внутреннюю глубину, вплоть до драматизма.

Использованная литература

1. «Бриллиантовая рука». Дело фильма // Кинокомедия советского времени: история, звучания, подтексты. Посвящается 100-летию Леонида Гайдая: Сб. ст. / сост. Е. В. Сальникова, Н. А. Хренов, В. Д. Эвальд. М.: Канон+, 2023. С. 391–410.
2. Волков А. Бриллианты для голоса и руки // Четыре музы Анатолия Папанова / сост. А. М. Кравцов. М.: Искусство, 1994. С. 113–118.
3. Говорят делегаты V съезда Союза композиторов СССР // Советская музыка. 1974. № 9 (430). С. 2–19.
4. Гребешкова Н. П. Он все время играл // Искусство кино. 1996. № 9. С. 23–28.
5. Журкова Д. А. Большая роль малой формы: песни в кинематографе Леонида Гайдая // Кинокомедия советского времени: история, звучания, подтексты. Посвящается 100-летию Леонида Гайдая: Сб. науч. ст. / сост. Е. В. Сальникова, Н. А. Хренов, В. Д. Эвальд. М.: Канон+, 2023. С. 463–525.
6. Зоркий А. М. «Иван Васильевич» меняет экспрессию // Искусство кино. 1974. № 4. С. 77–84.
7. Михайлова И. Б. С юбилеем, «Иван Васильевич!» Кинокомедия Л. И. Гайдая в прессе // Новейшая история России. 2013. № 3. С. 201–218.
8. Михайлова И. Б. С юбилеем, «Иван Васильевич!» Кинокомедия Л. И. Гайдая: «Смешно, но не только...» // Новейшая история России. 2014. № 3. С. 143–156.
9. От смешного до великого. Воспоминания о Леониде Гайдае // Искусство кино. 2003. № 10. С. 109–128.

10. Памятники литературы Древней Руси. Конец XVI — начало XVII веков / сост. Л. А. Дмитриев, Д. С. Лихачев. М.: Художественная литература, 1987. 616 с.
11. *Петрушанская Е. М.* Саундтреки, выбалтывающие секреты // Кинокомедия советского времени: история, звучания, подтексты. Посвящается 100-летию Леонида Гайдая. Сб. науч. ст. / сост. Е. В. Сальникова, Н. А. Хренов, В. Д. Эвалльё. М.: Канон+, 2023. С. 359–389.
12. *Сальникова Е. В.* «Бриллиантовая рука». Цвета и настроения бессознательного // Кинокомедия советского времени: история, звучания, подтексты. Посвящается 100-летию Леонида Гайдая: Сб. статей / сост. Е. В. Сальникова, Н. А. Хренов, В. Д. Эвалльё. М.: Канон+, 2023. С. 421–461.
13. *Сальникова Е. В.* Смех и «карнавальность» в поздней советской комедии // Художественная культура. 2024. № 1. (В печати.)
14. *Сальникова Е. В.* Советская культура в движении: от середины 1930-х к середине 1980-х. Визуальные образы, герои, сюжеты. М.: ЛКИ, 2008. 471 с.
15. Цыганский романс // Музыкальная энциклопедия [электронный ресурс]. URL: <https://www.musenc.ru/html/c/c3ganskiy-romans.html> (дата обращения: 01.03.2023).
16. *Фролов И. Д.* В лучах эксцентрики. М.: Искусство, 1991. 191 с.
17. *Юрчак А.* Это было навсегда, пока не кончилось. Последнее советское поколение. М.: Новое литературное обозрение, 2014. 661 с.
18. *Prokhorov A.* Cinema of Attractions versus Narrative Cinema: Leonid Gaidai's Comedies and Eldar Ryazanov's Satires of the 1960s // Slavic Review. Vol. 62. Issue 3 (Fall 2003). P. 455–472. <https://doi.org/10.2307/3185801>.
19. *Prokhorova E.* The Man Who Made Them Laugh: Leonid Gaidai, the King of Soviet Comedy // A Companion to Russian Cinema / ed. by Birgit Beumers. 1st ed. Chichester, West Sussex, UK; Malden, MA, USA: John Wiley & Sons, 2016. P. 519–542. <https://doi.org/10.1002/9781118424773.ch23>.
20. *Salnikova E. V.* The Colours Composition in *The Diamond Arm* by Leonid Gaidai // Khudozhestvennaya kul'tura [Art & Culture Studies]. 2023. No. 1. P. 156–179. <https://doi.org/10.51678/2226-0072-2023-1-156-179>.

Получено: 7 марта 2023

Принято к публикации: 22 августа 2023

Об авторе:

Дарья Александровна Журкова — кандидат культурологии, старший научный сотрудник сектора Художественных проблем массмедиа Государственного института искусствознания

References

1. “‘Brilliantovaya ruka.’ Delo fil’ma [‘The Diamond Arm.’ The File of the Film].” 2023. In *Kinokomediya sovetskogo vremeni: istoriya, zvuchaniya, podteksty. Posvyashchaetsya 100-letiyu Leonida Gaydaya* [Film Comedy of the Soviet Era: History, Sounds, Subtexts. Dedicated to the 100th Anniversary of Leonid Gaidai], collected articles, compiled by Ekaterina V. Salnikova, Nikolay A. Khrenov, Violetta D. Evall’e, 391–410. Moscow: Kanon+. (In Russian).
2. Volkov, Anatoly A. 1994. “Brillianty dlya golosa i ruki [Diamonds for Voice and Hands].” In *Chetyre muzy Anatoliya Papanova* [The Four Muses of Anatoly Papanov], compiled by Alexander M. Kravtsov, 113–18. Moscow: Iskusstvo.
3. “Govoryat delegaty V s’ezda Soyuzu kompozitorov SSSR [Delegates of the V Congress of the Union of Composers of the USSR Speak].” 1974. *Sovetskaya muzyka* [Soviet Music], no. 9 (430), 2–19. (In Russian).
4. Grebeshkova, Nina P. 1996. “On vse vremena igral [He Played All the Time].” *Iskusstvo kino* [Art of Cinema], no. 9, 23–28. (In Russian).
5. Zhurkova, Darya A. 2023. “Bol’shaya rol’ maloy formy: Pesni v kinematographe Leonida Gaydaya [The Major Role of a Minor Form: Songs in Leonid Gaidai’s Cinema].” In *Kinokomediya sovetskogo vremeni: istoriya, zvuchaniya, podteksty. Posvyashchaetsya 100-letiyu Leonida Gaydaya* [Film Comedy of the Soviet Era: History, Sounds, Subtexts. Dedicated to the 100th Anniversary of Leonid Gaidai], collected articles, compiled by Ekaterina V. Salnikova, Nikolay A. Khrenov, Violetta D. Evall’e, 463–525. Moscow: Kanon+. (In Russian).
6. Zorkiy, Andrey M. 1974. “‘Ivan Vasil’evich’ menyaet ekspressiyu [‘Ivan Vasilyevich’ Changes His Expression].” *Iskusstvo kino* [Art of Cinema], no. 4, 77–84. (In Russian).
7. Mikhaylova, Irina B. 2013. “S yubileem, ‘Ivan Vasil’evich’! Kinokomediya L. I. Gaydaya v presse [Happy Anniversary, ‘Ivan Vasilyevich’! Film Comedy by L. I. Gaidai in the Press].” *Noveyshaya istoriya Rossii* [Contemporary History of Russia], no. 3, 201–18. (In Russian).
8. Mikhaylova, Irina B. 2014. “S yubileem, ‘Ivan Vasil’evich’! Kinokomediya L. I. Gaydaya: Smeshno, no ne tol’ko [Happy Anniversary, ‘Ivan Vasilyevich’! Film Comedy by L. I. Gaidai: Not Only Ridiculous].” *Noveyshaya istoriya Rossii* [Contemporary History of Russia], no. 3, 143–56. (In Russian).
9. “Ot smeshnogo do velikogo. Vospominaniya o Leonide Gaydae [From Ridiculous to Great. Memories of Leonid Gaidai].” 2003. *Iskusstvo kino* [Art of Cinema], no. 10, 109–28. (In Russian).
10. Dmitriev, Lev A., and Dmitry S. Likhachev, comps. 1987. *Pamyatniki literatury Drevney Rusi. Konets XVI — nachalo XVII vekov* [Monuments of Literature of Ancient Rus’. Late 16th — Early 17th Centuries]. Moscow: Khudozhestvennaya literatura. (In Russian).
11. Petrushanskaya, Elena M. 2023. “Saundtreki, vybaltyvayushchie sekrety [Soundtracks That Blurt Out Secrets].” In *Kinokomediya sovetskogo vremeni: istoriya, zvuchaniya, podteksty. Posvyashchaetsya 100-letiyu Leonida Gaydaya* [Film Comedy of the Soviet Era: History, Sounds, Subtexts. Dedicated to the 100th Anniversary of Leonid Gaidai], collected articles, compiled by Ekaterina V. Salnikova, Nikolay A. Khrenov, Violetta D. Evall’e, 359–89. Moscow: Kanon+. (In Russian).

12. Salnikova, Ekaterina V. 2023. “‘Brilliantovaya ruka.’ Tsveta i nastroeniya bessoznatel’nogo [‘The Diamond Hand.’ Colours and Moods of the Unconscious].” *Kinokomediya sovetskogo vremeni: istoriya, zvuchaniya, podteksty. Posvyashchaetsya 100-letiyu Leonida Gaydaya* [Film Comedy of the Soviet Era: History, Sounds, Subtexts. Dedicated to the 100th Anniversary of Leonid Gaidai], collected articles, compiled by Ekaterina V. Salnikova, Nikolay A. Khrenov, Violetta D. Evall’e, 421–61. Moscow: Kanon+. (In Russian).
13. Salnikova, Ekaterina V. 2024. “Smekh i ‘karnaval’nost’ v pozdney sovetskoy komedii [Laughter and ‘Carnival’ in Late Soviet Comedy].” *Khudozhestvennaya kul’tura* [Artistic Culture], no. 1 [in print]. (In Russian).
14. Salnikova, Ekaterina V. 2008. *Sovetskaya kul’tura v dvizhenii: Ot serediny 1930-kh k seredine 1980-kh. Vizual’nye obrazy, geroi, syuzhety* [Soviet Culture on the Move: From the Mid-1930s to the Mid-1980s. Visual Images, Characters, Plots]. Moscow: LKI. (In Russian).
15. “Tsyganskiy romans [Tzigane Romance].” N. d. *Muzykal’naya entsiklopeidya* [Music Encyclopedia]. (In Russian). Available at: <https://www.musenc.ru/html/c/c3ganskiy-romans.html> (accessed March 1, 2023).
16. Frolov, Ivan D. 1991. *V luchakh eksentriki* [In the Rays of Eccentrics]. Moscow: Iskusstvo. (In Russian).
17. Yurchak, Alexei. 2014. *It Was Forever Until It Was Over. The Last Soviet Generation*. Moscow: Novoe literaturnoe obozrenie. (In Russian).
18. Prokhorov, Alexander. 2003. “Cinema of Attractions versus Narrative Cinema: Leonid Gaidai’s Comedies and Eldar Ryazanov’s Satires of the 1960s.” *Slavic Review* 62, no. 3 (Fall): 455–72. <https://doi.org/10.2307/3185801>.
19. Prokhorova, Elena. 2016. “The Man Who Made Them Laugh: Leonid Gaidai, the King of Soviet Comedy.” In *A Companion to Russian Cinema*, edited by Birgit Beumers, 1st ed., 519–42. Chichester, West Sussex, UK; Malden, MA, USA: John Wiley & Sons. <https://doi.org/10.1002/9781118424773.ch23>.
20. Salnikova, Ekaterina V. 2023. “The Colours Composition in *The Diamond Arm* by Leonid Gaidai.” *Khudozhestvennaya kul’tura* [Art & Culture Studies], no. 1, 156–79. <https://doi.org/10.51678/2226-0072-2023-1-156-179>.

Received: March 7, 2023

Accepted: August 22, 2023

Author’s information:

Daria A. Zhurkova — Ph.D. (Cultural Studies), Senior Research Fellow at the Section of Artistic Problems of Mass Media, State Institute of Art Studies