

18+

АЛЕКСЕЙ ШАРЫПОВ

Смех сквозь экран —

КАК РОССИЙСКАЯ КОМЕДИЯ
ИСКАЛА СЕБЯ В XXI ВЕКЕ



Алексей Шарыпов

**Смех сквозь экран —.
Как российская комедия
искала себя в XXI веке**

«Издательские решения»

Шарыпов А.

Смех сквозь экран —. Как российская комедия искала себя в XXI веке / А. Шарыпов — «Издательские решения»,

Что случилось с российским смехом после распада СССР? Как мы прошли путь от Шурика и Лукашина до Равшана и Джамшута? Эта книга — живое и увлекательное исследование эволюции отечественной кинокомедии за последние тридцать лет. От античных масок до стриминговых сериалов, от советской ностальгии до новой искренности. Автор разбирает кассовые хиты и отвечает на главный вопрос: есть ли у нашего смеха своя идентичность — или мы обречены вечно копировать Голливуд и смеяться над водкой, баней и тещей?

© Шарыпов А.

© Издательские решения

Содержание

Вступление. Что случилось со смехом после СССР?	6
Глава 1. От Аристотеля до Чаплина: гены современной комедии	8
Аристотель и рождение теории смеха	9
От масок к словам: как рождался язык комедии	10
Шуты, грехи и карнавалы: смех в Средние века	11
От Мольера до Гоголя: смех как зеркало общества	12
Рождение кинокомедии: от поливальщика до Бродяги	13
Что мы вынесли из этого путешествия?	15
Глава 2. Шурик, Трус, Бывалый и другие: советская формула смеха	16
Смех по госзаказу: как идеология пыталась приручить комедию	17
Леонид Гайдай и рождение народного героя	18
«Иван Васильевич меняет профессию»: комедия-идентичность	19
Конец ознакомительного фрагмента.	20

Смех сквозь экран — Как российская комедия искала себя в XXI веке

Алексей Шарыпов

© Алексей Шарыпов, 2026

ISBN 978-5-0070-2168-5

Создано в интеллектуальной издательской системе Ridero

Вступление. Что случилось со смехом после СССР?

Есть такой феномен: каждый год 31 декабря миллионы россиян садятся перед телевизорами, чтобы в сто двадцать пятый раз посмотреть, как пьяный врач Женя Лукашин по ошибке улетает в Ленинград, заходит в чужую квартиру и встречается там женщину, с которой у него, вопреки всем законам логики, случается любовь. Мы знаем этот фильм наизусть. Мы можем цитировать его с любой секунды. Мы, положа руку на сердце, давно уже не смеёмся над шутками про заливную рыбу и «тёпленькую». И всё равно смотрим.

Почему? Потому что «Ирония судьбы» — это больше, чем комедия. Это ритуал. Это машина времени, которая переносит нас в эпоху, когда всё было просто и понятно. Когда дома были одинаковыми, ключи подходили ко всем замкам, а смех был общим — от Калининграда до Владивостока. Когда мы точно знали, кто «свой», а кто «чужой», над кем смеяться можно, а над кем — ни в коем случае. Когда комедия была не просто развлечением, а частью большой идеологии, создававшей миф о счастливом советском человеке.

А потом Советский Союз рухнул. И вместе с ним рухнула та самая, выверенная десятилетиями «формула смеха».

В девяностые российское кино лежало в руинах. Кинотеатры закрывались, съёмочные павильоны пустовали, а то немного, что всё-таки снималось, часто делалось на деньги сомнительного происхождения и выглядело соответствующе. Комедии девяностых — это либо отчаянные попытки скопировать Голливуд без бюджета и вкуса, либо мрачные, почти похоронные сатиры, от которых хотелось не смеяться, а плакать. Великая традиция Гайдая и Рязанова, казалось, ушла в небытие вместе со страной, которая её породила.

Кинокритик **Даниил Дондурей** в те годы писал: «Мы потеряли не просто кино — мы потеряли общего зрителя. Советский зритель, который смеялся над Шуриком и Лукашиным, исчез. А новый — распался на множество аудиторий, каждая со своим вкусом, своим достатком, своим представлением о смешном».

И вот тут на сцену вышел неожиданный спаситель. Телевизор.

Пока кинотеатры ветшали, а продюсеры в панике разводили руками, именно телевидение взяло на себя роль главного поставщика смеха. В начале 2000-х российский зритель прильнул к экранам, где его ждали «Моя прекрасная няня», «Счастливы вместе», а чуть позже — «Наша Russia» и бесконечные выпуски КВН и Comedy Club. Эти шоу и сериалы, часто являвшиеся адаптациями западных форматов, не просто развлекали — они **воспитывали нового зрителя**. Зрителя, который привык к коротким сценкам, быстрой смене кадров, ярким маскам вместо сложных характеров. Зрителя, для которого актёр — это не просто исполнитель роли, а медийное лицо, знакомое по десяткам рекламных роликов и кулинарных шоу.

И когда в середине нулевых российский кинематограф начал понемногу оживать, ему пришлось догонять телевизор. А точнее — учиться у него.

Именно из этого странного симбиоза — советской ностальгии, телевизионной клиповости и западных форматов, пересаженных на русскую почву, — и родился феномен, который позже окрестят **«народной комедией»**. Фильмы вроде «Особенностей национальной охоты», «Ёлок» и «Горько!» собирали рекордные кассы, хотя критики часто пожимали плечами: что это — гениальная сатира или пошлая эксплуатация стереотипов? Почему зритель, ещё вчера цитировавший Рязанова, сегодня хохочет над драками пьяных гостей на свадьбе и приключениями гастарбайтеров с акцентом?

Эта книга — попытка разобраться, что произошло с российским смехом за последние тридцать лет. Мы пройдем путь от античных масок до стриминговых сериалов, от Аристотеля до «Холопа», от Чаплина до Светлакова. Мы посмотрим, как советская комедия создала миф

о «своём» смехе, как этот миф рухнул в девяностые, как телевидение в нулевые переписало правила игры и как в 2020-е стриминговые платформы стали новой лабораторией юмора.

Мы попытаемся понять, почему одни ремейки советской классики вызывают у нас неловкость и стыд, а другие — уважение. Почему современный комедийный герой — это почти всегда либо идиот с альтернативной логикой, либо гений маскировки. Куда с экранов исчезли смешные девушки, уступив место страдающим красавицам и гротескным «дамам за сорок». И, наконец, есть ли у современной российской кинокомедии своя идентичность — или мы обречены вечно копировать Голливуд, ностальгировать по СССР и смеяться над водкой, баней и тещей?

Это будет путешествие во времени и пространстве — от древнегреческих масок до виртуальных студий, от площадной комедии до стендапа на YouTube. Мы встретимся с экспертами, которые любезно согласились поделиться своими мыслями, и с героями, которые стали лицом эпохи. Мы посмеёмся и, возможно, немного погрустим. Потому что смех — это всегда немножко о грустном.

Итак, устраивайтесь поудобнее. Мы начинаем.

Глава 1. От Аристотеля до Чаплина: гены современной комедии

Если вы думаете, что шутки про тещу, падения в лужу и путаницу с близнецами придумали сценаристы ситкомов, то у меня для вас новости: всё это существовало ещё до нашей эры. Причём в таких формах, что иные современные комедии кажутся бледной копией. Давайте совершим путешествие во времени и посмотрим, как человечество училось смеяться — и как этот смех менялся вместе с нами.

Аристотель и рождение теории смеха

Первый, кто попытался разложить смешное по полочкам, был Аристотель. В своей «Поэтике» он определил комедию как противоположность трагедии: трагедия показывает людей лучшими, чем они есть, комедия — худшими. Но «худшими» не значит «отвратительными». Комедия изображает недостатки в смешных и нелепых ситуациях, **не причиняющих боли**. Комедийный персонаж поскользнулся на банановой кожуре, а не упал с крыши — вот и вся разница.

Справедливости ради надо сказать, что дошедший до нас текст «Поэтики» — лишь часть грандиозного замысла. Раздел, посвящённый комедии, не сохранился, и учёные веками восстанавливают мысли философа по крупичкам, по отдельным замечаниям, разбросанным в других трудах. Тем не менее даже эти фрагменты дают нам ключ к пониманию античного смеха. Аристотель писал, что комическое — часть безобразного, но в искусстве это безобразное перестаёт быть отталкивающим и начинает доставлять эстетическое удовольствие. Смешное, по его определению, — «это какая-нибудь ошибка или уродство, не причиняющее страданий и вреда, как, например, комическая маска».

Аристотель ввёл ключевое понятие — **катарсис**, очищение через сильные эмоции. Мы привыкли связывать его с трагедией: поплакал над судьбой Эдипа — и стало легче. Но, как точно заметил философ, источником катарсиса в комедии является не страх, а смех. Напряжение копится, а потом разрешается взрывом хохота. Кант позже назовёт это «комической разрядкой»: ожидание чего-то важного вдруг оборачивается пшиком. Представьте: вы готовитесь к серьёзному разговору, а собеседник внезапно чихает так, что с него слетает парик. Величие момента испарилось — и вы оба хохочете.

Уже в античности смех имел социальную функцию. Комедии Аристофана (V—IV века до н. э.) — это не просто балаган, а острая политическая сатира. Он выводил на сцену реальных афинских политиков, высмеивая их пороки. Народ узнавал правителей в гротескных масках и хохотал. Так смех стал инструментом критики, облачённым в развлекательную форму. Власть, конечно, не была в восторге, но поделаться ничем не могла — слишком уж народ любил посмеяться над сильными мира сего. Аристотель, кстати, настаивал, что комедия не должна скатываться в грубость и безыдейность: изображение нравов и размышления составляют её центр наравне с фабулой. Иными словами, смех должен быть умным — мысль, актуальная и сегодня.

От масок к словам: как рождался язык комедии

Древнегреческая комедия долгое время была в первую очередь визуальной. Актёры носили маски с преувеличенными чертами: огромный нос, выпученные глаза, широкая улыбка. Физиогномика — учение о том, что характер можно прочесть по лицу, — работала на полную катушку. Большой живот означал раба, а не аристократа. Смех, таким образом, закреплял социальную иерархию.

Римляне пошли дальше. Они первыми начали использовать **язык** как источник комического. Гней Невий, адаптируя греческие пьесы для римской публики, заметил, что обычаи эллинов кажутся римлянам абсурдными. И он стал вставлять реплики в духе: «Вот у нас в Риме такого бы никогда не случилось!» Зрители смеялись над «чужими», ощущая своё превосходство. Этот приём — смех над «другими» — пройдёт через всю историю комедии, от Шекспира до современных стендапов про национальные особенности.

Римские авторы также обогатили комедию каламбурами и остроумными оборотами. Смех перестал быть только телесным и стал **интеллектуальным**. Умение изящно шутить сделалось признаком образованного человека. Томас Гоббс в XVII веке вообще скажет, что чувство превосходства — главный механизм, вызывающий смех. Мы смеёмся, когда понимаем, что мы-то умнее, ловчее и лучше того, кто попал впросак.

Шуты, грехи и карнавалы: смех в Средние века

Средневековье — время, когда смех то прятался по углам, то вырывался наружу буйным карнавалом. Церковь поначалу относилась к театру настороженно: лицедейство приравнивалось к идолопоклонству. Но совсем запретить смех не удалось — он перебрался в церковные постановки, а потом и на городские площади.

Именно в Средние века расцветает профессия **придворного шута**. Ему одному дозволялось говорить королю правду в лицо, не опасаясь за голову. Почему? Потому что шут считался «не от мира сего», юродивым, чьи слова — бред, который невозможно контролировать. Если он высмеивал королевские недостатки, это воспринималось как невинная причуда. На самом деле шут был предохранительным клапаном для общества — позволял критиковать власть в безопасной, игровой форме. Вспомните шекспировских шутов: они говорят колкости, но остаются в тени трона. Этот архетип ещё не раз аукнется в нашем повествовании — от советского Шурика до брата-уголовника в «Горько!».

Но у шута была и тёмная сторона. В позднее Средневековье появляется образ **«злого шута»**, связанный с темой греха и искушения. Дьявол на сцене становился комическим персонажем: он искушал героя, и чем драматичнее было падение души, тем громче хохотал зритель. Грех очеловечивался, терял трагический пафос. Злой шут носил красные одежды — цвет адского пламени — и его смех был оружием, уничтожающим жертву.

Параллельно на площадях бушевали **карнавалы** — ритуальные действия с элементами беспорядка и социальной инверсии. Избирали «короля дураков», провозглашали шуточные законы, а потом «казнили» его, символически обновляя мир. В карнавальной культуре царил культ гротескного тела: огромные животы, фаллические символы, преувеличенные части тела. Всё это символизировало плодородие, возрождение, победу жизни над смертью.

Лучше всех природу карнавала объяснил выдающийся философ и литературовед **Михаил Бахтин**. В своих работах о Франсуа Рабле и Достоевском он показал, что карнавал — это «вторая жизнь народа», где «сама жизнь играет, а игра на время становится самой жизнью». По Бахтину, карнавальный смех освобождает сознание от оков серьёзности и превращает господствующую правду в «смешное страшилище». Это смех, который снижает всё высокое, духовное, идеальное — в материально-телесный план, в план земли и тела. Именно этот «телесный юмор» позже воплотит Франсуа Рабле в своём «Гаргантюа и Пантагрюэле». И это не просто сквернословие — это смех, спускающий человека с небес на землю, напоминающий о его материальной природе. Как писал Бахтин, в карнавальном мире «ощущение народного бессмертия сочетается с ощущением относительности существующей власти и господствующей правды».

От Мольера до Гоголя: смех как зеркало общества

В эпоху Ренессанса и Нового времени комедия окончательно перестаёт считаться «низким» жанром. Мольер во Франции, Шекспир в Англии, Фонвизин и Гоголь в России — все они превращают комедию в острое социальное зеркало.

Мольер высмеивал не конкретных людей, а **архетипические пороки**: скупость, лицемерие, тщеславие. Его «Тартюф» и «Скупой» — это диагноз всему обществу. Он верил, что смех способен исправлять нравы. Анри Бергсон позже назовёт эту функцию «общественной»: смех — это социальный корректор, наказывающий за отклонения от нормы.

Шекспир мастерски играл с оппозицией «свой» и «чужие». В его комедиях объектами насмешек часто становятся жители провинции, иностранцы, люди с простонародным говором. Но шекспировский смех не однозначен. Вспомните ткача Основу из «Сна в летнюю ночь»: его голова превращается в ослиную — вроде бы наказание за глупость и самомнение, но именно в этом обличье он получает любовь королевы фей. Шекспир использует приём **«неожиданного торжества»** — осмеянный вдруг оказывается победителем.

В России традицию социальной комедии заложили Фонвизин и Грибоедов. Их юмор — дидактический и сатирический — обличал пороки дворянства и бюрократии. А Гоголь пошёл ещё дальше. Он требовал от актёров **предельной естественности**. Никаких ужимок и карикатурных поз! Смешное, по Гоголю, должно рождаться из самой серьёзности, с которой персонажи занимаются своими глупыми делами. В «Ревизоре» чиновники до смерти пугаются мнимого проверяющего — и чем серьёзнее их лица, тем смешнее зрителю. Гоголь хотел, чтобы зритель увидел на сцене самого себя и ужаснулся. Но современники обиделись: «Писатель комический должен быть подальше от своей родины», — с горечью писал он.

А потом пришёл Чехов и перевернул представление о комедии. Его «Чайка» и «Вишнёвый сад» называются комедиями, но зал рыдал. Чеховский смех — это горькая усмешка над бессмысленностью и тоской повседневной жизни. Его герои не падают в лужи и не путают жён с любовницами. Они просто живут — и в этой обыденности проступает трагикомизм человеческого существования. Чехов как будто говорит: посмотрите на себя со стороны, и вы поймёте, как это смешно и печально одновременно.

Рождение кинокомедии: от поливальщика до Бродяги

28 декабря 1895 года в подвале «Гран-кафе» на бульваре Капуцинок в Париже братья Люмьер показали публике программу из десяти короткометражных фильмов. Среди них была картина «Политый поливальщик» — 49 секунд чистого комедийного гэгга. Сюжет прост: садовник поливает цветы, мальчик наступает на шланг, садовник заглядывает в наконечник, мальчик отпускает шланг — и струя воды бьёт садовнику в лицо. Зал хохотал. Так родилась **кинокомедия**.

Историк кино Жорж Садуль, автор фундаментальной «Всеобщей истории кино», считал, что этот фильм нельзя отнести к техническим шедеврам Люмьеров, но его непреходящее значение в том, что это был **первый сюжетный фильм** в истории. «Успех сюжета в фильме открыл дорогу киноискусству», — писал Садуль. А немецкий теоретик кино Зигфрид Кракауэр видел в этой ленте нечто большее: из жизненной ситуации был извлечён настоящий сюжет «и к тому же с комическим кульминационным моментом». По его словам, «этот фильм — зародыш и прототип всех последующих кинокомедий».

Сами Люмьеры, по иронии судьбы, считали кино «изобретением без будущего» и снимали в основном документальные сценки. Но именно игровая комедия стала первым шагом к тому, что мы сегодня называем кинематографом. Инициативу подхватили американцы. Эдисон сразу понял коммерческий потенциал нового искусства и начал снимать то, что нравится публике: например, фильм «Боксирующие кошки», где два кота в перчатках «дерутся» на ринге. Абсурд, насилие, антропоморфизм — все составляющие успеха уже были на месте.

Первые десятилетия кино прошли под знаком **слэпстика** — эксцентрической комедии с драками, погонями и кувырканиями. Мак Сеннет, глава студии Keystone, довёл этот жанр до совершенства. Его «Кистоунские копы» — серия фильмов о полицейских, которые вместо порядка наводят хаос, — стали классикой. Сеннет первым начал пародировать профессии и социальные институты, закладывая основы комедии абсурда.

Именно на студии Сеннета начал свою карьеру **Чарли Чаплин**. Он придумал образ Маленького Бродяги — персонажа, которому суждено было стать одним из самых узнаваемых в истории кино. В чём секрет Бродяги? В его **противоречивости**. Узкий пиджачок и огромные штаны, котелок и тросточка — он нищий, но с манерами аристократа. Он живёт на дне, но сохраняет достоинство. Он неуклюж, но ловок. Он смешон, но вызывает не просто смех, а сочувствие.

Сам Чаплин в одном из редких интервью так объяснял природу своего юмора: «Я всегда говорил, что пантомима гораздо более поэтична и обладает универсальным смыслом, который понятен всем... При использовании слова всё становится излишне гладким». Он верил, что движение столь же естественно, как полёт птицы, и что выражение глаз может сказать больше любых слов. А на вопрос о том, как в его фильмах уживаются смех и слёзы, отвечал: «Я всегда обладал этим чувством, в той или иной степени оно стало моей второй натурой... Не думаю, что юмор возможен без сострадания и симпатии по отношению к людям».

Чаплин внёс в комедию то, чего раньше в ней не было, — **меланхолию**. Его фильмы («Малыш», «Золотая лихорадка», «Огни большого города») строятся на мгновенных переходах от смеха к слезам. Вот Бродяга смешно сбрасывает полицейского с крыши, а через секунду вы уже плачете, видя, как он прижимает к себе найдёныша. «Трагедия играет большую роль в нашей жизни, а юмор дан нам для того, чтобы найти защиту», — говорил Чаплин. Он нашёл поэзию в самой убогой жизни. И умел рассмешить без единого слова — его пантомима была выразительнее любых диалогов. Не случайно он дольше всех сопротивлялся приходу звука в кино.

Параллельно с Чаплином творили два других гения немой комедии: **Бастер Китон** и **Гарольд Ллойд**. Если Бродяга — шаловливый шут с грустными глазами, то герой Китона — «человек с каменным лицом». Что бы ни происходило — рушится ли дом, несётся ли поезд — лицо Китона остаётся невозмутимым. Этот контраст между внешним спокойствием и творящимся вокруг безумием создаёт уникальный комический эффект. Китон был мастером **магического реализма**: в его фильмах предметы ведут себя фантастическим образом. В «Шерлоке младшем» он «входит» в экран фильма и перемещается между сценами, не замечая смены декораций.

Гарольд Ллойд, напротив, был «обычным парнем в очках», который по воле случая попадал в опасные передраги. Его знаменитый кадр — человек, висящий на стрелке часов над пропастью, — стал символом эпохи. Ллойд играл на контрасте между своим «интеллигентным» видом и невероятной ловкостью, которую проявлял в критические моменты. Его герой — предтеча современных комедийных персонажей, которые выглядят как «ботаники», но способны на подвиги.

Что мы вынесли из этого путешествия?

Три тысячи лет человечество смеётся — и за это время смех прошёл огромный путь. От ритуального хохота на праздниках Диониса до философской усмешки Чехова. От масок античного театра до крупного плана лица Чаплина. Но суть остаётся неизменной: комедия — это всегда **диалог с реальностью**. Она либо утешает нас, показывая, что наши беды не так уж страшны (и над ними можно посмеяться), либо обличает пороки, заставляя задуматься. Она либо объединяет «своих» против «чужих», либо напоминает, что все мы — немного чужие друг другу.

Эти древние механизмы никуда не делись. Они просто сменили декорации. В следующей главе мы перенесёмся в советскую эпоху и посмотрим, как те же архетипы — шуты, маски, карнавалы — заиграли новыми красками в условиях социалистического реализма. Как Гайдай и Рязанов создавали комедии, которые мы пересматриваем до сих пор, и почему Шурик стал народным героем. Это уже совсем другая история — но корни её уходят туда же, в античный театр и балаганы средневековых площадей.

Глава 2. Шурик, Трус, Бывалый и другие: советская формула смеха

Представьте себе 1960-е годы. Вы приходите в кинотеатр, гаснет свет, и на экране появляется худощавый парень в очках с толстой оправой. Он неловок, наивен и постоянно попадает в нелепые ситуации. Зал хохочет. А через двадцать лет этот же парень — уже культовый персонаж, которого цитируют в каждой кухне. Его зовут Шурик. И он, пожалуй, главное изобретение советской кинокомедии.

Но чтобы понять, откуда взялся Шурик и почему мы до сих пор пересматриваем «Кавказскую пленницу» и «Иван Васильевич меняет профессию», нужно разобраться в той уникальной «формуле смеха», которую вывели советские режиссёры. Формуле, в которой смешались идеология и абсурд, народная сказка и голливудский слэпстик, сатира на бюрократию и утопическая вера в счастливого человека.

Смех по госзаказу: как идеология пыталась приручить комедию

Советская власть с самого начала понимала: смех — опасная штука. Он может как сплачивать народ, так и подрывать устои. Поэтому к комедии относились с особым вниманием. Уже в 1930-е годы формируется канон «идеологически правильного» смеха. Комедия должна была не просто веселить, а воспитывать, мотивировать и создавать миф о счастливой жизни в стране Советов.

Одним из первых теоретиков советской комедии стал киновед и сценарист **Виктор Шкловский**. В своих работах 1920—1930-х годов он утверждал, что советская комедия должна быть не просто развлекательной, но и дидактической — «воспитывать зрителя, показывая ему недостатки, которые необходимо искоренить». При этом Шкловский настаивал на важности «остранения» — приёма, при котором привычное становится странным и оттого смешным. Именно этот принцип позже блестяще реализуют и Гайдай, и Рязанов, заставляя зрителя увидеть советскую действительность под неожиданным углом.

Вспомните «Волгу-Волгу» Григория Александрова. Простая девушка Стрелка сочиняет песню о великой русской реке, побеждает бюрократов и в финале получает всенародное признание. Её успех неразрывно связан с восхвалением страны. Смех здесь направлен против «отдельных недостатков» (вроде зазнавшегося начальника), но общая картина — утопическая, праздничная, карнавальная. Власть хотела видеть на экране не сатиру на действительность, а «бесконечное и всеобъемлющее счастье людей», как точно подметил историк кино **Николай Лебедев** в своём фундаментальном труде «Очерки истории кино СССР».

Сам Александров, ученик Сергея Эйзенштейна, называл свой метод «оптимистической комедией». В интервью он говорил: «Мы строим новое общество, и наше искусство должно отражать радость этого строительства. Комедия не может быть злой — она должна быть жизнеутверждающей». Эта установка надолго стала негласным законом советского смеха.

Этот подход достиг апогея в послевоенные годы. В фильме Эльдара Рязанова «Карнавальная ночь» (1956) весь коллектив Дома культуры готовится к Новому году, и только один человек — товарищ Огурцов — пытается всё испортить своей бюрократической серьёзностью. Зритель смеётся над Огурцовым, над его нелепыми циркулярами и попытками превратить праздник в скучное собрание. Но это смех особого рода — он разрешён и даже поощряется. Он бьёт по «перегибам», но не по системе.

Сам Рязанов вспоминал, что цензура встретила фильм настороженно: «Нам говорили: „Вы показываете советского руководителя в карикатурном виде, это непатриотично“». Но неожиданно картину поддержал министр культуры и даже сам Никита Хрущёв, который, по слухам, после просмотра сказал: «А ведь правильно показано — бюрократов надо высмеивать». Так «Карнавальная ночь» получила путёвку в жизнь и стала одним из первых настоящих хитов оттепельного кино.

Кинокритик **Нея Зоркая**, автор фундаментальной «Истории советского кино», отмечала, что «Карнавальная ночь» «буквально пропитана духом карнавала: социальные роли переворачиваются, начальник становится посмешищем, а простые работники сцены торжествуют». Рязанов, сам того, возможно, не подозревая, воскрешал традиции, уходящие корнями в античные сатурналии и средневековые площади (подробнее о карнавальная инверсии мы говорили в главе 1).

Но советская комедия не могла долго существовать только в рамках «разрешённого смеха». Требовалось нечто большее. И это «большее» пришло вместе с оттепелью.

Леонид Гайдай и рождение народного героя

Леонид Гайдай — фигура загадочная и во многом революционная для советского кино. Он пришёл в режиссуру в конце 1950-х, когда страна постепенно освобождалась от самых жёстких идеологических оков. И он сделал нечто неожиданное: **вернул в кино слэпстик** — тот самый эксцентрический юмор немых комедий Чаплина и Китона, который в сталинскую эпоху был практически под запретом как «буржуазное кривляние».

Киновед **Александр Прохоров** так характеризует феномен Гайдая: «Он — явление во многом оттепельное. Это был жест возвращения к 1920-м, к немой традиции повествования. Уши его комедии растут из американской традиции. Тот факт, что он осознаёт это, очень важен»*.

Гайдай начинал с короткометражек. «Пёс Барбос и необычный кросс» (1961) и «Самогонщики» (1962) — это чистый слэпстик: погони, драки, взрывы, падения. В них впервые появляется легендарная тройца — Трус, Балбес и Бывалый в исполнении Георгия Вицина, Юрия Никулина и Евгения Моргунова. Эти персонажи станут визитной карточкой Гайдая и перекоچуют в его полнометражные хиты.

Юрий Никулин, великий клоун и актёр, в своих мемуарах «Почти серьёзно» вспоминал, как создавался образ Балбеса: «Гайдай сказал мне: „Ты должен быть полным идиотом, но с хитринкой. Твоя глупость — это не отсутствие ума, а особый склад ума“». И действительно, Балбес не просто глуп — он мыслит по-другому, и в этом его обаяние.

Почему тройца так полюбилась зрителю? Потому что каждый из них — **архетип**, узнаваемый и понятный. Бывалый — воплощение грубой силы и уверенности в своей безнаказанности. Трус — вечно сомневающийся интеллигент, который боится всего на свете. Балбес — простоватый парень, действующий по принципу «сила есть — ума не надо». Вместе они представляют всё советское общество в миниатюре: власть, интеллигенцию и народ. И когда они вместе пытаются провернуть какую-нибудь аферу, получается комический хаос, в котором каждый недостаток усиливает другой.

Гайдай гениально использовал **контраст**. В «Кавказской пленнице» (1966) тройца похищает Нину, но делает это так неуклюже, что зритель хохочет, а не возмущается. А противостоит им Шурик — тот самый очкарик, который выглядит как типичный «ботаник», но в решающий момент проявляет чудеса храбрости и смекалки.

Шурик — своеобразный Иван-дурак-интеллигент. В нём, с одной стороны, видна фольклорная линия. С другой стороны, Гайдай точно уловил положение интеллигенции в советском постсталинском обществе. Шурик — такой Давид, который «вора в законе Голиафа» может завалить. И зритель 1960-х узнавал в нём себя.

Шурик — это советская версия Ивана-дурака из русских сказок. Он кажется простаком, но именно ему удаётся то, что не под силу «умникам» и «силачам». Он побеждает не кулаками, а хитростью и верой в справедливость. И при этом он — портрет советской интеллигенции: думающий, сомневающийся, не вписывающийся в систему, но способный противостоять и бюрократам, и уголовникам.

Актёр **Александр Демьяненко**, исполнивший роль Шурика, в одном из редких интервью признавался: «Я долго не мог понять, почему зрители так полюбили этого персонажа. Он же ничего особенного не делает — просто ходит, смотрит, попадает в истории. А потом понял: он — нормальный человек в ненормальном мире. И этим близок каждому».

«Иван Васильевич меняет профессию»: комедия-идентичность

Если «Кавказская пленница» — это эксцентрическая комедия положений, то «Иван Васильевич меняет профессию» (1973) — гораздо более сложный и многослойный фильм. На первый взгляд — фантастический сюжет о машине времени. На самом деле — **зеркало советской действительности**, поставленное под таким углом, что смех становится и развлечением, и обличением одновременно.

Две эпохи — одно лицо

Гайдай сталкивает две эпохи: Русь Ивана Грозного и СССР эпохи Брежнева. И обнаруживает, что между ними гораздо больше общего, чем кажется. И там, и там — самодержавная власть, бюрократия, доноительство, страх перед начальством. Только в XVI веке царь лично рубит головы, а в XX — управдом Бунша пытается навести порядок в отдельно взятом доме.

Фильм полон гротескных параллелей. Когда Иван Грозный попадает в советскую квартиру, он быстро осваивается: включает магнитофон, учится пользоваться лифтом и даже усваивает фразу «в милицию завели, дело шьют». А лжецарь Бунша, оказавшись в царских пала-тах, нервно перекладывает из руки в руку скипетр и державу и с ужасом обнаруживает, что его «царствование» — сплошной конфуз. Реальный царь оказывается мудрее и человечнее, чем советский управдом. Это ли не сатира?

Кинокритик **Юрий Богомолов** в своей книге «Хроника пикирующего телевидения» назвал «Иван Васильевич...» «самой острой социальной сатирой брежневской эпохи, упакованной в обёртку фантастической комедии». По его мнению, Гайдай «говорил со зрителем на эзоповом языке, но так, что понимали все — от академика до слесаря».

Религия, мистика и чёрный кот

Отдельного внимания заслуживает **религиозная тема**. В советском кино она была под негласным запретом, но Гайдай вводит её через комические ситуации. Иван Грозный, застряв в лифте, крестит дверь — и она тут же открывается. «Вот что крест животворящий делает!» — восклицает царь. Кинорежиссёр Якин, пытаясь угодить «государю», сыплет псевдоцерковными фразами: «Житие мое», «Иже херувимы». Всё это звучит абсурдно, но одновременно указывает на глубинную связь русской культуры с православием, которую невозможно было вытравить даже за десятилетия атеизма.

Конец ознакомительного фрагмента.

Текст предоставлен ООО «Литрес».

Прочитайте эту книгу целиком, [купив полную легальную версию](#) на Литрес.

Безопасно оплатить книгу можно банковской картой Visa, MasterCard, Maestro, со счета мобильного телефона, с платежного терминала, в салоне МТС или Связной, через PayPal, WebMoney, Яндекс.Деньги, QIWI Кошелек, бонусными картами или другим удобным Вам способом.