

# человек с бриллиантовой рукой

к 100-летию  
леонида гайдая

18+

КИНОТЕКСТЫ

ТЕКСТЫ

Коллектив авторов

**Человек с бриллиантовой рукой.  
К 100-летию Леонида Гайдая**

«НЛО»

2023

УДК 791.43.071.1  
ББК ББК 85.373(2)6-8

### **Коллектив авторов**

Человек с бриллиантовой рукой. К 100-летию Леонида Гайдая /  
Коллектив авторов — «НЛО», 2023

ISBN 978-5-4448-2139-8

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

УДК 791.43.071.1  
ББК ББК 85.373(2)6-8

ISBN 978-5-4448-2139-8

© Коллектив авторов, 2023

© НЛО, 2023

# Содержание

Два предисловия от людей разных поколений	6
Мария Майофис	13
Конец ознакомительного фрагмента.	26

# Человек с бриллиантовой рукой. К 100-летию Леонида Гайдая

## Два предисловия от людей разных поколений

### Предисловие первое

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

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

Запись лекции о Гайдае и Рязанове заинтересовала Мишу в связи с тем, что до этого он пересматривал запись другого моего выступления, состоявшегося весной 2016 года в екатеринбургском филиале магазина «Пиотровский», расположенном в Ельцин-центре. Пользуясь тем, что это уже тогда был один из немногих островков здравого смысла во все более смурной и мракобесной обстановке, я прочел там лекцию по следам своей статьи, вышедшей в журнале «Новое литературное обозрение» и посвященной росткам порнографического воображения в измученном (само)цензурными зажимами советском кино<sup>1</sup>. Лекция прошла не то чтобы успешно – люди в аудитории обычно больше настроены на поиск неточностей, – но с Мишей мы очень подружились и не раз потом возвращались к этой теме, не оставляющей равнодушными мужчин, которые созревали в атмосфере отвязанных, сексуально озабоченных и неполиткорректных девяностых.

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

«Речь идет о новелле „Наваждение“ из „Операции «Б1»“, – писал Михаил. – В ее основе симметрия двух сцен: одна повторяет другую, но с важными отличиями. Что в них происходит? В одной очень близкая и по сюжету и по форме к порнофильму история. Два студента готовятся к экзамену, постепенно из-за жары раздеваются и ложатся в кровать. Осталось только кран починить, как шутили в „Большом Лебовски“<sup>2</sup>. Советский зритель аллюзию на порно, есте-

---

<sup>1</sup> Левченко Я. Индустрия срама. Освоение и коммодификация секса в позднем советском кино // Новое литературное обозрение. 2015. № 6 (136). [https://www.nlobooks.ru/magazines/novoe\\_literaturnoe\\_obozrenie/136\\_nlo\\_6\\_2015/article/11708/](https://www.nlobooks.ru/magazines/novoe_literaturnoe_obozrenie/136_nlo_6_2015/article/11708/).

<sup>2</sup> Фильмы братьев Коэн в целом и «Большой Лебовски» в частности были и остаются предметами культа для упомянутой

ственно, вряд ли распознавал, но не отреагировать на стриптиз все же не мог и все, что надо, додумывал сам. Таким образом, вся эротика случалась у зрителя в голове. Далее Гайдай повторяет сцену, но уже с сознающими реальность героями, причем делает ее намеренно невинной. Шурик читает стихи молодого советского поэта, неловкий детский поцелуй под смешным предложением, два силуэта медленно движутся к уже «настоящему» поцелую на фоне окна, завешенного тюлем, – это нормативная советская кинолюбовь. То есть Гайдай, с одной стороны, протаскивает на советский экран немислимое и провоцирует неконтролируемую эротическую реакцию зрителя. Как нормальному шестидесятнику ему хочется больше любви, а может, и секса на экране. Но, с другой стороны, Гайдай воспроизводит целомудренный образец советской любви, который зрителю помогает оправдаться перед самим собой, а ему – протаскать фильм через цензуру».

В ответ на мои одобрительные междометия, сопровождавшие отправку лекции о советской комедии, Мальцев заметил, что неплохо было бы вернуться к теме секса – уже на материале Гайдая: «Я называю это для себя „gayday studies“ и чувствую, что в этом интересно копаться – там много странного». Мы посмеялись над оттенками ребуса *gay day*, или «веселый день», попутно затронув невольное сближение с игривой подписью *Sir Gay* (Сэр Весельчак), которую еще до обретения вторым словом современного толкования использовал Сергей Эйзенштейн<sup>3</sup>. Вдогонку я вспомнил, что не напрасно в песне о Марусе, с которой в «Иване Васильевиче» стрельцы уходят на Изюмский шлях, слезы капают не куда-нибудь, а на копье. И мы посмеялись еще. Хотя сейчас любого сочетания с названием города Изюм достаточно, чтобы стало, мягко говоря, не до смеха.

Для развития мысли ее полезно радикализовать. Поэтому Миша почти тут же написал, что Гайдай для него – это «сатира слева, отчасти с маоистских, отчасти с деборовских позиций, что логично, потому что он – сын сибирского переселенца, фронтовик и себе на уме – принадлежит поколению новых левых на Западе». Мне это суждение понравилось, особенно с учетом того, что среди гуманитариев любые яркие мысли и сближения принято занудно троллить вопросом (он же утверждение): «а знал ли имярек о существовании таких-то имяреков, а читал/смотрел/слушал он их или нет, а если нет, то и говорить не о чем». Чем хороша переписка, особенно в мессенджере, так это тем, что она все стерпит, и в ней легко додуматься до самого интересного.

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

Это, допустим, понятно. Наиболее интересные своим профессионализмом и навыками работы с массовым вкусом советские постановщики (Владимир Меньшов, Эдмонд Кеосаян, Георгий Данелия и, разумеется, герой этой книги) привычно проваливаются в щель между общими местами кинокритики и словесности разной степени изящества. Но как быть с настоящими странностями Гайдая, особенно яркими в контексте отлично отработанных жанровых конвенций? Мой корреспондент, в частности, обратил внимание на пробковый шлем прораба

---

выше поколенческой целевой группы. Герой, который позволяет себе играть в боулинг, не делая по жизни абсолютно ничего, но при этом сохраняет самообладание на грани наглости и демонстрирует предприимчивость за гранью всяких приличий, не мог не стать кумиром читающей молодежи, безуспешно пытавшейся избавиться от комплексов советского воспитания.

<sup>3</sup> См.: *Эйзенштейн С. М.* Мемуары: В 2 т. / Сост. и коммент. Н. И. Клеймана, подгот. текста В. П. Коршунова, Н. И. Клеймана, ред. В. В. Забродин. М.: Редакция газеты «Труд»; Музей кино, 1997. Т. 1: *Wie sag ich's meinem Kinde?* С. 56.

(Михаил Пуговкин) из новеллы «Шурик на стройке» («Операция „Б1“»). «С одной стороны, это может быть подарок египтян на начальном этапе возведения Асуанской плотины, – писал Миша. – Но, с другой стороны, Шурик в „Кавказской пленнице“ превратится в ориенталиста – собирателя фольклора на Кавказе. А здесь он такой джентльмен-авантюрист в духе какого-нибудь Киплинга или Буссенара, который буквально превращает верзилу Федю в зулуса (когда тот коптится, пробегая сквозь битумный дым) и обуздывает его через порку розгами. То есть Гайдай на советской стройке типового жилья играет колониальную сцену. А Федя вообще в конце оказывается женатым и с двумя детьми. Как правильно заметил Добротворский<sup>4</sup>, то, как он падал, слышав „очередь“ из отбойного молотка, указывает на то, что верзила еще и фронтвик», – напоминал мой не только наблюдательный, но и начитанный товарищ.

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

«Да и национальность героев, – продолжал Михаил, – кроме собственно „кавказской национальности“, общей для многих из них, невозможно определить. Кто такая Нина, каково ее происхождение? Ее дядя – комически акцентированный армянин Мкртчян. А она кто, черкесская княжна? Кто такой Саахов? Мне он вообще Нестора Лакобу<sup>5</sup> напоминает – не знаю, почему. Саахова играет еврей Этуш. Кстати, я читал, что, по его воспоминаниям, в итоге всем на Кавказе его роль понравилась, но каждый думал на другого<sup>6</sup>. Грузин думал, что Саахов – азербайджанец, а те думали, что он армянин... То есть он нравился в этой роли и реальному советскому Кавказу. Хотя, разумеется, все его противоречия можно было скрыть, замять, но не устранить». После чего мой друг проводил, как я теперь уверен, готовую исследовательскую линию от Пушкина и Толстого, но не к Гайдаю, а к Сергею Бодрову, поскольку боковая ветвь Гайдая обнаруживала в нем не продолжение колониальной традиции, а «советского фрика», который честно пытается отойти от имперского колониализма в духе той перезагрузки «идеалов революции», каковую принято приписывать шестидесятым.

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

---

<sup>4</sup> Добротворский С. И задача при нем // Искусство кино. 1996. № 9. <https://seance.ru/articles/gayday/>.

<sup>5</sup> Один из лидеров абхазских большевиков, который, как Иосиф Джугашвили, учился в духовной семинарии. В 1936 году пал жертвой Лаврентия Бери, когда после небольшой размолвки с ним был отравлен во время обеда и объявлен умершим от сердечной недостаточности. См. подробнее: Лакоба С. На заре советской империи. «Я – Коба, а ты – Лакоба» // Лакоба С. Абхазия после двух империй XIX–XXI вв. М., 2004. [http://apsnyteka.org/630-lakoba\\_abkhaziya\\_posle\\_dvuh\\_imperiy.html](http://apsnyteka.org/630-lakoba_abkhaziya_posle_dvuh_imperiy.html).

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

что-то нестандартное. Повысить, если выразаться в терминах позднего Юрия Лотмана, меру непредсказуемости.

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

«Да только вышло по-другому, вышло вовсе и не так», подсказывает цитата из Егора Летова, по случаю оказавшегося в одном спецкурсе с Гайдаем. Не у всех достало сил довести до конца заявленный материал. Некоторые авторы, включая составителя, сменили место жительства. Миша Мальцев любезно разрешил мне использовать нашу с ним переписку хотя бы в предисловии к сборнику. Это, мне кажется, справедливое решение. Нельзя было допустить, чтобы эти соображения пропали в топах готового все поглотить мессенджера.

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

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

*Ян Левченко  
Октябрь 2022*

## **Предисловие второе**

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

Во-первых, он был учеником Григория Александрова. Об этом шла речь, но бегло, пунктиром. И это наследование не совсем по прямой еще ждет своего анализа. Во-вторых, Гайдай был на фронте. И если советские режиссеры третьего поколения (привет Фассбиндеру с его *Die Dritte Generation*), они же «шестидесятники» или абсолютные Авторы, самоутверждались в спорах с режиссерами второго поколения, то есть своими учителями (Михаилом Роммом, Игорем Савченко, Ефимом Дзиганом – ср. штучный случай Элема Климова), то фронтовики оказались в поистине удивительном положении. Они были людьми с опытом, но без профес-

сии. То есть профессии они учились, так сказать, вне канона, а значит, без страха ошибиться или оказаться, как сейчас говорят, «не в той команде». Или – без страха учиться «не у того мастера». Или – потребовать своего. И это самое главное.

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

Все это достаточно хорошо известно, но как-то безотносительно к Гайдаю. Критика наша могла бы совсем разминуться, если бы не новые времена, подарившие беглые открытия «на полях Пырьева» Майи Туровской, замечательно точную концепцию Сергея Добротворского<sup>7</sup> и еще несколько предположений на грани гипотезы, в частности Олега Ковалова<sup>8</sup>.

Не возьмусь полностью сформулировать здесь свою гипотезу, но могу сказать, продолжая одно из своих когда-то сделанных сравнений. Если «Весна» Александрова – это классическое «кино о кино», то фильмы Гайдая (конечно, не все, а интуитивно очевидный «золотой фонд») – это постклассическое, оно же высокое модернистское «кино в кино».

Жанр, писал Бахтин, это «типическое целое художественного высказывания»<sup>9</sup>, которое образовано однородными единицами, наделенными памятью и воспроизводимыми в культуре снова и снова. И в этом смысле фильмы Гайдая – это последовательная полемика с советской системой жанров, достаточно жестко кодифицированной в 1930–1940-е годы. Из «стариков» выпадал, как парашютист, в свое собственное, уже созданное им пространство, великий Борис Барнет, сложными путями возвращался к психоаналитическому кино своей юности Абрам Роом, а Григорий Козинцев, наоборот, эволюционировал – шел и пришел из авангардистов в академики, как Рене Клер, практически в те же 1950-е, когда Гайдай начинал.

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

---

<sup>7</sup> В основном легендарный критик реабилитирует скрытый интеллектуализм Гайдая, диагностирует его изящную цитатность и доказывает систематические сближения с Хичкоком. См.: *Добротворский С.* И задача при нем...

<sup>8</sup> Особенно ярко и остро раннепостсоветская публицистика Ковалова трактует подлинных героев своего времени – троювку Бывалого, Балбеса и Труса – как парадигматические типы советских людей: «перед нами – „три источника, три составные части“ советского строя, его неразъемный костяк: Вождь-шкурник с подручными – тупым Люмпеном и интеллигентствующим Лакеем» (*Ковалов О.* Три источника и три составные части // Сеанс. 1993. № 7. <https://seance.ru/articles/tri-istochnika-itri-sostavnyie-chasti/>).

<sup>9</sup> *Бахтин М. М.* Проблема речевых жанров // Бахтин М. М. Собрание сочинений: В 7 т. Т. 5. Работы 1940-х – начала 1960-х годов. М.: Русские словари, 1996. С. 159.

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

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

«Не может быть» сравнительно быстро сняли с экранов, потому что, как известно, Савелий Крамаров вскоре эмигрировал в США. Что было еще позже обыграно в одном из первых капустников во время вручения премии «Ника». Здесь Гайдай отсылает к раннему себе. В «Операции „Ы“» мы видим Балбеса-Никулина между двумя манекенами как привет «Поцелую Мэри Пикфорд»<sup>10</sup>, где в точно такой же позиции оказывался Гога Палкин – Игорь Ильинский.

Олег Ковалов заметил на одном из семинаров в Болшеве<sup>11</sup>, где был и автор этих строк, что в «Иване Васильевиче» спародирован «Иван Грозный» Эйзенштейна – в сцене погони опричников за героями. Но в картине Гайдая есть и более общая подсказка относительно отечественного менталитета. Когда гусяры говорят ряженому Жоржу Милославскому: «Ты нам покажи, батюшка (имеется в виду – как играть новую, заграничную мелодию) – мы перейдем!» О «Кемской волости» и речи нет, это прямая отсылка. Управдом, пробравшийся во власть, – фигура шутовская, карнавальная. Но – немного и зловещая. Кто знает, в кого превратится.

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

---

<sup>10</sup> Метакинематографическая комедия Сергея Комарова 1927 года, посвященная культуре голливудских кинозвезд в СССР, и в частности вымышленным последствиям визита в Москву Дугласа Фербенкса и Мэри Пикфорд. – *Примеч. ред.*

<sup>11</sup> Имеется в виду серия творческих школ кинокритиков в Доме творчества Союза кинематографистов, которые регулярно проводились начиная с нашумевшего V съезда СК 1986 года. – *Примеч. ред.*

В конечном счете, репутация Гайдая, точнее ее переоценка основывается на лихом финальном памфлете, где мэтр смеется над всеми социальными и политическими (новый акцент!) штампами сразу. Конечно, речь идет о первой и последней комедии, снятой Гайдаем в постсоветской России – «На Дерибасовской хорошая погода, или На Брайтон-Бич опять идут дожди». Гайдай здесь подтверждает, как за тридцать лет до этого в «Деловых людях» по О. Генри, свое безукоризненное чувство американского жанра, воспитанное Григорием Александровым. Хотя никто и не спорит с тем, что главное в наследии Гайдая – это, конечно, четыре фильма с маской Шурика. Вне зависимости от произошедшего с ним превращения – из победительного студента (в старину говорили «скубента», героя 1960-х) в комическую маску, ознаменовавшую конец эпохи. Мощным самодостаточным завершением лучшего десятилетия Гайдая и всей советской культуры сияет «Бриллиантовая рука», которой требуется реальный комментарий размером в солидную монографию, но пока она лишь напоминает о себе ушедшими в народ фразами.

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

Он многое увидел раньше других. Гайдай шагает впереди.

*Андрей Шемякин*

*Июль 2022*

## *Мария Майофис*

### **Поиски стиля**

## **Три ранних фильма Леонида Гайдая в контексте кинематографа второй половины 1950-х годов**

Эта статья посвящена трем ранним фильмам Леонида Гайдая, снятым до короткометражки «Пес Барбос и необычный кросс» (1961), с которого обычно отсчитывается начало формирования оригинальной комедийной манеры Гайдая-режиссера. Речь пойдет о мелодраматической экранизации рассказов Короленко «Долгий путь» (1956), снятой совместно с Валентином Невзоровым сатирической комедии «Жених с того света» (1958) и историко-революционном фильме по пьесе Александра Галича «Трижды воскресший» (1959). В стандартных биографических повествованиях о творческом пути режиссера эти фильмы обычно упоминаются вскользь – как первые опыты, один из которых («Жених с того света») чуть не стоил Гайдаю карьеры, а два других не заслуживают внимания – как проходные, ничем не примечательные картины, давно забытые зрителями.

Но можно попробовать посмотреть на эти ранние опыты в другой перспективе и попытаться увидеть в них открытия и разработки, которые окажутся полезны зрелому Гайдаю в его фильмах 1960–1970-х годов. У этой статьи есть и еще одна, более амбициозная задача – понять, какие художественные задачи кинематографа ранней оттепели были усвоены, а затем переосмыслены Гайдаем в его классических кинокомедиях.

### **1**

Фильм «Долгий путь», снятый по сценарию Михаила Ромма и Бориса Бродского, представляет собой экранизацию двух рассказов Владимира Короленко – «Чудная» (1880) и «Ат-Даван» (1891). Собственно, сценаристам мы, вероятно, обязаны и оригинальной концепцией фильма, причудливо сочетающего сюжеты двух рассказов, которые объединены только одной общей темой – ссылки и ссыльных.

«Чудная» – короткий социально-психологический портрет молодой революционерки, данный глазами ее конвоира – простого солдата, бывшего крестьянина. Рассказ охватывает несколько месяцев из жизни героини – от начала ее этапирования из тюрьмы в ссылку до смерти от чахотки в далеком, назначенном ей для проживания городе. «Ат-Даван» – текст более пространственный и сложнее устроенный. Он сочетает черты колониального письма (особенно Короленко акцентирует описания суровой природы Якутии и песнопения ее загадочных обитателей) с историей «маленького человека». Этот герой, купеческий сын Василий Кругликов – ссыльный, он служит в должности писаря на одной из далеких якутских почтовых станций, а когда-то жил и служил в Кронштадте. В Сибирь он попал после того, как совершил покушение на жизнь своего начальника-генерала, посватавшегося к его невесте.

Героиня этой истории Короленко – бывшая возлюбленная Кругликова – при этом благополучно выходит замуж за своего бывшего учителя, студента-биолога Дмитрия Осиповича, и продолжает, по-видимому, жить в Кронштадте, где когда-то давно развернулся ее юношеский роман. Учитель и будущий муж героини, Дмитрий Осипович, у Короленко представлен просто как студент демократических убеждений, увлекающийся естественными науками. Короленко специально поясняет, что спустя несколько лет он станет известным биологом и автором популярной в 1860-е книги по зоологии.

Для Короленко принципиально, что «маленькому человеку», потерявшему за много лет до того невесту, устойчивое общественное положение и свободу, так и не удастся преодолеть состояние унижения, обрести голос и возможность действия. На протяжении всей ночи рассказа на почтовой станции ждут приезда «курьера его превосходительства», грозного и безнаказанного Арабина, который прославился невероятной жестокостью и грубостью в обращении с ямщиками и служащими почтовых станций. В конце концов Арабин приезжает, и Кругликов, по-видимому воодушевленный рассказом о своем прошлом, решается на невиданный для него поступок – начинает спокойно, но твердо требовать от Арабина прогоны за лошадей, полученных на станции, при том что всем участникам действия хорошо известно – Арабин никогда не платит прогонов. И хотя этот поступок потребовал от Кругликова огромных внутренних усилий, смелости и дерзости, о его демарше не узнает никто, кроме рассказчика. Побитый Арабиным Кругликов лежит на полу, и в этом положении застают его входящие в избу ямщики: «Во взгляде Кругликова было что-то до такой степени жалкое, что у меня сжалось сердце, – так смотрят только у нас на Руси!.. Он встал, отошел к стене и, прислонясь плечом, закрыл лицо руками. Фигура опять была вчерашняя, только еще более убитая, приниженная и жалкая». Его покушение на жизнь генерала в изображении Короленко тоже выглядит совсем не героическим. Кругликов стреляет Латкину в спину, и это производит сокрушительное впечатление на его бывшую невесту: «Господи, говорит, сзади... подкрался... какая низость... Уйдите, говорит, оба, оставьте меня...»<sup>12</sup>

Ромм и Бродский объединяют две истории в одну, и их сценарий рассказывает не только о ночном монологе ссыльного кронштадтского чиновника и последующем происшествии с Арабиным, но и о «долгом пути» в сибирскую ссылку некогда цветущей и веселой невесты Кругликова, Раисы Павловны, прошедшей, как теперь можно разглядеть, через тяготы и лишения следствия и тюремного заключения, а возможно – и через предшествующий тому арест мужа. Раису Павловну конвой привозит на ту же почтовую станцию, на которую незадолго до того приезжает рассказчик вместе с купцом Михайлом Ивановичем Копыленковым. В финале, в момент, когда Арабин заносит руку над осмелевшим и исполнившимся, наконец, собственного достоинства Кругликовым, из задней комнаты, как черт из табакерки, выскакивает Раиса Павловна и перехватывает занесенную над Кругликовым руку Арабина. И спустя еще несколько десятков секунд она узнает Кругликова – только благодаря тому, что тот хранит у себя на конторке ее фотографию.

Сама ночевка ссыльной и ее конвоя на почтовой станции противоречила существующим инструкциям – останавливаться можно было только там, где существовало отдельное караульное помещение. Арабин быстро понимает, с кем имеет дело, начинает грозить конвою всеми земными карами – и те поспешно увозят Раису Павловну, не дав ей ни поговорить, ни толком проститься с Кругликовым. Тем не менее она успевает обнять и поцеловать его на прощание – и вот уже тройка снова везет ее возок дальше, по заснеженной якутской пустыне, а Кругликов пытается бежать за ним, но скоро понимает, что уже не сможет догнать. По точному замечанию Евгения Марголита, сюжет встречи и узнавания типичен для оттепельного кинематографа, он является отличительной чертой жанра мелодрамы, который все шире распространяется с середины 1950-х до середины 1960-х годов<sup>13</sup>.

Осуществленный сценаристами синтез двух не связанных друг с другом короленковских текстов приводит, во-первых, к нагнетанию мелодраматичности, а во-вторых, к более высокой концентрации смыслов, связанных с темами несправедного суда, ссылки, жестокого обращения с заключенными, социальной стигматизации осужденных, прежде всего по политическим статьям (или по уголовным, понимаемым как политические). Иными словами, созданный

---

<sup>12</sup> Короленко В. Г. Ат-Даван // Короленко В. Г. Собр. соч: В 6 т. Т. 1. М.: Правда, 1971. С. 300.

<sup>13</sup> Марголит Е. Живые и мертвое. С. 388–390.

Михаилом Роммом и Борисом Бродским в 1955 году сценарий<sup>14</sup> заметно акцентировал тему репрессий и бесчеловечности пенитенциарной системы. Перекликался он и с семейной историей Гайдая: его отец, Иов Исидорович, был в 1906 году осужден на каторжные работы за чтение вслух эсеровской прокламации<sup>15</sup>, а потом так и остался жить в Сибири: Леонид Гайдай родился в городе Алексеевске (Свободном), а рос в Чите и Иркутске.

Кроме того, в фильме оказалась усилена и революционная составляющая: Раиса Павловна и Дмитрий Осипович – теперь не просто сторонники прогрессивных научных учений, но революционеры, пекущиеся о судьбах народа – и за это жертвующие своей свободой и жизнью. Счастливая семейная жизнь с улыбающимися на фотографии детьми – совсем не их путь, и никаких детей на фотокарточке, использованной в фильме, мы не увидим. Наконец, третий, немаловажный элемент сюжета – это два радикальных поворота во внутренней и социальной биографии Кругликова, которому удастся преодолеть инерцию своей роли «маленького человека»: покушение на генерала и вызов, брошенный Арабину. В фильме специально не демонстрируется, что Кругликов стреляет Латкину в спину, и потому от Раисы Павловны он удостоивается не презрения, но сочувствия – та выбегает на лестницу, обнимает его и сокрушается: «Что же ты сделал?». Сцена с Арабиным выставляет его скорее не обреченным на бесконечные унижения чиновником, а маленьким, но героем.



Ил. 1 и 2. Василий Кругликов (Сергей Яковлев) в Кронштадте и в Якутии. Кадры из фильма «Долгий путь» («Мосфильм», 1956, режиссеры Валентин Невзоров, Леонид Гайдай, сценаристы Борис Бродский, Михаил Ромм, композитор Юрий Бирюков, оператор Сергей Полуянов). YouTube.com

Как был реализован этот сценарий в режиссерской работе, какие дополнительные смыслы открылись в этом сюжете после его кинопостановки? Во-первых, одной из режиссерских находок стал акцентированный контраст между обликом Кругликова – молодого кронштадтского чиновника – и Кругликова-ссылного: в Якутии его отличают не только убогая одежда и заискивающе-потерянное выражение лица, но и беспорядочно растущая борода, неаккуратная прическа, сгнившие зубы, «прячущаяся», улиткообразная пластика тела.

Явно ориентируясь на эти контрастные образы, будет три года спустя снимать своего Мечтателя (Олега Стриженова) в «Белых ночах» (1959) Иван Пырьев. В обоих случаях контраст между прошлым и настоящим героя должен указать на глубину его драмы, связанной не

<sup>14</sup> Именно этим годом датирован сценарий в электронной описи РГАЛИ: «Долгий путь». Литературный сценарий Б. А. Бродского и М. И. Ромма по рассказам В. Г. Короленко. Режиссеры [В. И. Невзоров], [Л. И. Гайдай]. 1955 // РГАЛИ. Ф. 2329. Оп. 12. Ед. хр. 437.

<sup>15</sup> *Новицкий Е.* Леонид Гайдай. М.: Молодая гвардия, 2017. С. 11. (Серия «Жизнь замечательных людей»)

столько с потерей социального статуса, сколько главной любви и привязанности. Перед нами, в сущности, несостоявшиеся союзы, пары и семьи, и невозможность соединения связана тут прежде всего с нерешительностью и мировоззренческой расплывчатостью мужских персонажей – за нее они и расплачиваются впоследствии психологической и физиологической деградацией.



Ил. 3 и 4. Мечтатель (Олег Стриженов) – цветущий и угасающий. Кадры из фильма «Белые ночи» («Мосфильм», 1959, режиссер и сценарист Иван Пырьев, оператор Валентин Павлов). YouTube.com

Вся изобразительная система картины построена на глубинном контрасте пейзажей: летнего кронштадтского – с гранитными набережными, пышным зеленым садом, простирающимся за линию горизонта морем, и зимнего якутского – со свирепым ветром, непролазным снегом, ледяной пустыней вокруг. Гайдай и Невзоров не жалеют экранного времени на кадры, изображающие прогулки молодых героев у моря. Резвый бег влюбленных по гранитной набережной, а потом спуск к воде напоминает о другом, снятом годом позже оттепельном фильме – «Летят журавли» Михаила Калатозова. Это сопоставление позволяет увидеть скорее не прямое заимствование Калатозова у Гайдая, но складывающийся мелодраматический прием оттепельного кино: показать через этот радостный бег двух влюбленных молодость, радость, беззаботность накануне тяжелых испытаний и разлуки.

Еще одна черта, которая объединяет Гайдая и Невзорова в их художественных поисках с общим направлением развития оттепельного кинематографа, – многообразное отыгрывание темы пути, отраженной уже в самом названии фильма. Первые же кадры представляют нам героиню, едушую в поезде (с титрами «От Петербурга до Москвы – шестьсот верст»). В этот момент кажется, что фильм будет совсем не о сибирской ссылке: светло-оптимистичная симфоническая музыка, молодая блондинка в белой блузке с отложным воротничком на фоне проплывающих за окном пейзажей – только решетка окна указывает на то, что женщина на самом деле не свободна и совершает дальнейшее путешествие не по собственной воле. С поезда она пересаживается на повозку, затем – на телегу, затем – на сани, телега, застревая, едет по размытой дождями дороге, и вся эта дорожная экспозиция, с крупным планом лица путешествующей молодой женщины и изображением хлябей небесных, проливающих для того, чтобы затруднить ее движение, напоминает начало другого фильма 1956 года – «Весны на Заречной улице» Марлена Хуциева. Хронотоп дороги, как пишет тот же Евгений Марголит, был чрезвычайно популярен в оттепельном кино, представляя образ жизненного пути, «в итоге которого герой приходит к осознанию собственного места в мире-доме, мире-семье»<sup>16</sup>.

---

<sup>16</sup> Марголит Е. Указ. соч. С. 395.



Ил. 5 и 6. Закономный пейзаж в движении («Долгий путь» («Мосфильм», 1956, режиссеры Валентин Невзоров, Леонид Гайдай, сценаристы Борис Бродский, Михаил Ромм, композитор Юрий Бирюков, оператор Сергей Полуянов) и «Весна на Заречной улице» (Одесская киностудия, 1956, режиссеры Феликс Миронер, Марлен Хуциев, сценарист Феликс Миронер, композитор Борис Мокроусов, операторы Петр Тодоровский, Радомир Василевский). YouTube.com

В этом фильме Гайдай научился съемке «сцен без слов» – с игрой мимики, взглядов (см. сцену визита генерала Латкина в дом к Раисе Павловне и «влажные» взгляды, которые он на нее бросает), или сцен со словами – но с серьезной жестовой оснасткой: вспомним, например, сцену «сговора свадьбы» с участием двух отцов-чиновников, с постоянным похлопыванием друг друга по рукам, или как в кульминационной сцене покушения фантазмагорически страстно, захлебываясь, статский советник Латкин целует руки Раечки, в то время как та, откинув голову на спинку дивана, сотрясается в горестных рыданиях.

Пожалуй, главное, что дала Гайдаю работа над этим фильмом, – это возможность освоить разные грани образа «маленького человека», в том числе и тогда, когда из «маленького» он становится человеком действующим, отвечающим на вызовы мира, стремящимся поступать согласно долгу и совести. Изменение, внесенное Роммом и Бродским в литературную первооснову фильма – наделение главного героя субъектностью, разрыв социальных конвенций, который он осуществляет в финале для торжества закона и справедливости, – тоже возникло не без влияния общественно-политической обстановки оттепели. В одной из сцен фильма, где Дмитрий Осипович преподает урок Раисе Павловне и спрашивает заодно, прочитала ли та выданную им «секретную» книгу о тяжелой доле народа, между учителем и ученицей происходит характерный диалог, отсутствующий в оригинальном тексте. На слова Раисы Павловны – «Я хотела вас спросить. Вот тут написано: „Тысяча лет рабства“. А может этот раб разогнуться? Может к нему гордость прийти?», – довольный учитель отвечает: «Будет это, Раиса Павловна. Обязательно будет. При нас еще с вами. Только работать, работать надо».

Довольно быстро выясняется, что «раб», про которого спрашивает Раиса Павловна, – ее незадачливый жених Кругликов, который никак не может избавить ее от назойливого сватовства генерала Латкина. Учитель рассержен и раздражен тем, что интерес его ученицы имеет такой конкретный характер и в то же время так далеко уводит ее от политики. Но ретроспективно вопрос Раисы Павловны оказывается пророческим: мы вместе с другими посетителями почтовой станции наблюдаем, как «разгибается» Кругликов в своем конфликте с курьером Арабиным. И в этом маленьком человеческом бунте зритель должен был бы разглядеть намек на современную ситуацию, когда, как казалось, общество сможет окоротить зарвавшихся Арабиных и гуманизировать не только обращение с заключенными, но и всю сферу социальных отношений. Шурик со своими маленькими победами над пьяницами и хулиганами, ворами и спекулянтами, с естественно возникающей решительностью перевернуть навязанную ему роль

похитителя невесты – и стать ее спасителем, – начинает формироваться именно здесь, в эпизоде бунта Кругликова.

## 2

Биографический и киноведческий нарратив о двух следующих фильмах Гайдая обычно создается на основе признаний самого режиссера и его жены: снятый в 1958 году по сценарию Владимира Дыховичного и Мориса Слободского<sup>17</sup> фильм «Мертвое дело» вызвал активное неприятие у тогдашнего министра культуры Николая Михайлова, который требовал не только запретить фильм, но и отстранить Гайдая от работы и исключить из КПСС. Как вспоминает один из соавторов Слободского Яков Костюковский, фильм «был подвергнут жесточайшему разносу министра культуры Михайлова, сокращен вдвое, переименован в „Жених с того света“ и в абсолютно кастрированном виде выпущен на экраны».

Спас ситуацию Иван Пырьев, который, вместе с другими ведущими деятелями «Мосфильма», прежде всего с Михаилом Роммом, добился возможности выпустить фильм в перемонтированном виде, а потом уговорил Гайдая – для того, чтобы «очистить» его репутацию, – снять историко-революционное кино и нашел для этого сценарий Александра Галича. Цензурированную версию «Мертвого дела», названную «Жених с того света», Гайдай никогда не принимал и не считал своей, а фильма «Трижды воскресший» по-настоящему стеснялся и старался о нем не вспоминать. Биографы Александра Галича тоже считают фильм «Трижды воскресший» проходным, уделяя ему всего несколько слов и повторяя версию самого режиссера о «вынужденности»<sup>18</sup>.

Для историков оттепельной культуры было бы крайне важно разобраться в истории съемок и выпуска этих двух фильмов. Во-первых, для того чтобы понять, что произошло между Гайдаем, Михайловым и Пырьевым. Во-вторых, для того чтобы восстановить замысел первой комедии Гайдая, совсем не похожей на его зрелые комедии. В-третьих, чтобы посмотреть, как эволюционировал Гайдай-режиссер в своем третьем фильме, потому что «вынужденный» – не обязательно значит «провальный» и «тупиковый».

«Мертвое дело» – новелла о том, как начальник-бюрократ Петухов в одном из бессмысленных провинциальных советских учреждений был объявлен мертвым: вор-карманник похитил его бумажник с деньгами и документами, тут же попал под машину и был опознан как Петухов. Вернувшись в родное учреждение из поездки «по любовным делам», Петухов узнает, что его объявили мертвым, но не может ни приступить к работе, ни спокойно жить в своей квартире, ни жениться, поскольку не может доказать, что он жив. Комедия завершается явлением *deus ex machina*: в учреждение, где бьется над доказательством своего существования Петухов, приходит милиционер и объявляет, что процедура опознания трупа была произведена с ошибкой, и все произведенные в связи с этим ложным опознанием документы должны считаться недействительными. Что же до самой этой абсурдной истории, она, по словам милиционера, милиции «неподведомственна», и значит, зрители должны «разбираться» с героями сами.

Основываясь на многочисленных интервью вдовы Гайдая Нины Гребешковой, Евгений Новицкий утверждает, что фильм первоначально был «на ура» принят директором «Мосфильма» Пырьевым и руководителем мастерской, в которой работал Гайдай, – Михаилом Роммом, и только на этапе утверждения его в министерстве культуры возникли неподвиженные

---

<sup>17</sup> Сценарий был основан на пьесе тех же авторов «Воскресение в понедельник», написанной в 1954 году – видимо, на излете санкционированной в 1952 году волны жесткой сатиры на бюрократов (подробнее см. далее).

<sup>18</sup> См.: Аронов М. Александр Галич: Полная биография. 2-е изд., испр. и доп. М.: Новое литературное обозрение, 2012. С. 125.

проблемы. Реконструкция творческой истории фильма, предпринятая в статье Галины Орловой, опубликованной в этом сборнике, несколько корректирует эту легенду: и литературный, и режиссерский сценарий фильма несколько раз дорабатывались по рекомендации худсовета студии<sup>19</sup>.

Чтобы спасти карьеру Гайдая, Пырьев, по словам Новицкого, сперва созвал на «Мосфильме» конференцию для журналистов, чтобы те вынесли вердикт – в СССР нужна «эксцентрическая комедия». Затем он представил недавний фильм Гайдая как единственный пока образец такого рода и заставил режиссера этот фильм сократить, вырезав оттуда все, что могло бы вызвать раздражение высокого начальника. Галина Орлова скорректировала и эту цепочку событий: конференция была созвана весной 1958 года, уже после того, как Гайдай отредактировал и сократил фильм. Однако она действительно была проведена, и ее резолюция способствовала тому, что фильм все-таки вышел на экраны, хотя и в мизерном количестве прокатных копий.

Новицкий утверждает также, что уже в следующем, 1958 году Пырьев заставил Гайдая приняться за новую картину – теперь уже не в сатирическом, а в историко-революционном жанре.

Судя по «звездному» составу актеров, задействованных в комедии, – Фаина Раневская, Рина Зеленая, Георгий Вицин, Ростислав Плятт, Евгений Моргунов, Вера Алтайская, – и Пырьев, и Ромм делали на нее высокие ставки. Кроме того, на главную роль бюрократа Петухова Пырьев первоначально прочил Игоря Ильинского, но тот отказался от предложения из-за нехватки времени. Выбор кандидатуры Ильинского позволяет реконструировать логику Пырьева. Директор «Мосфильма» считал, что новый фильм Гайдая станет успешным продолжением «Карнавальная ночь» – одного из самых популярных фильмов 1956 года, тоже посвященного осмеянию бюрократа, навязывающего обществу свое видение мира, – и даже превзойдет комедию Рязанова по художественному мастерству и новаторству. В «Карнавальная ночь» роль директора дома культуры Огурцова как раз и сыграл Ильинский. Эта часть кастинга картины была осознанным цитированием комедии Александра «Волга-Волга», где Ильинский в 1938 году выступил в роли бюрократа Бывалова. Сравнение образов Бывалова и Огурцова было довольно распространенным ходом в статьях оттепельных кинокритиков, которые писали о творческом пути Игоря Ильинского<sup>20</sup>.

Почему Пырьев и Ромм в 1956–1957 году так активно промоутировали комедии, осмеивающие бюрократов? Ответ на этот вопрос можно найти в недавно опубликованной работе Евгения Добренко и Натальи Джонссон-Скрадоль «Госсмех». Авторы показывают, что в конце 1952 года Сталин инициировал очередную пропагандистскую кампанию – в центральных газетах и журналах стали писать о «беззубости» советской сатиры, которая не поражает своим жалом главную социальную язву – партийно-государственную бюрократию. Эта волна критики была, как утверждают Добренко и Джонссон-Скрадоль, подготовкой к новой «чистке» элит, которую Сталин предполагал провести спустя несколько месяцев, но, к счастью, не успел. Откликаясь на запросы критиков, за работу взялись драматурги и сценаристы: «1953 год стал

---

<sup>19</sup> См. статью Галины Орловой «Мертвое дело фильма: бюрократический дебют Леонида Гайдая». Выводы статьи основываются на тщательном анализе сохранившихся вариантов режиссерского сценария, созданных Гайдаем на основе литературного сценария Дыховичного и Слободского, стенограмм обсуждений режиссерского сценария, первой и второй, сокращенной, версии фильма. См.: РГАЛИ. Ф. 2282. Оп. 2. Ед. хр. 61, 62, 75; Ф. 2329. Оп. 12. Ед. хр. 1698; РГАЛИ. Ф. 2453. Оп. 3. Ед. хр. 414–424. В борьбу вокруг выхода фильма оказались вовлечены несколько институциональных акторов: кроме «Мосфильма», это было Главное управление кинематографии Министерства культуры, Союз кинематографистов, редакции газет и журналов и др.

<sup>20</sup> См., например: «Бывалов ярче, злее, монолитнее, но Огурцов сложнее, тоньше. За долгие годы, прошедшие со времени „Волги-Волги“, бюрократы многому научились. Они не действуют так прямо, грубо, как деятель из Мелководска...» (Юренин Р. Игорь Ильинский // Комики мирового экрана / Сост. В. Головской. М.: Искусство, 1966. С. 125).

настоящим пиком советской сатиры», но «уже к концу 1954 года этот сатирический всплеск сошел на нет»<sup>21</sup>.

«Сошел на нет» в литературе, но не в кино. Более того, в новой политической ситуации критика бюрократизма оказалась переосмыслена как плодотворный источник обновления советского общества и советской литературы. За комедией М. Калатозова по сценарию А. Галича «Верные друзья» (1954) последовали «Карнавальная ночь» (1956) и водевиль Андрея Тютышкина «Безумный день» (1956), снятый по пьесе Валентина Катаева, но и на них, по видимому, кинематографисты решили не останавливаться: в конце 1956 года был одобрен сценарий, а в начале 1957-го запущена в производство гайдаевская комедия «Мертвое дело».

Как раз в это время партийное руководство решается уже публично одернуть слишком увлекшихся драматургов и режиссеров. В журнале «Коммунист» выходит установочная статья, в которой современные сатирические опыты рассматриваются как «неправильное толкование призыва партии». А в 1958 году журналу «Октябрь» приходится даже устраивать отдельную дискуссию о месте и роли сатиры в советском обществе.

Однако сталинская (по генезису и эстетике) сатира была устроена таким образом, что не предполагала обнажения системных недостатков: критиковать можно было «индивидов, но не систему, не бюрократию, но бюрократов» или, в качестве альтернативы, представлять деперсонализированные карикатуры<sup>22</sup>. К этому второму, фарсовому, типу сатиры и принадлежала, по мнению этих авторов, пьеса Дыховичного и Слободского. В пьесе такого типа бюрократ занимает незначительную должность, а бюрократическая реальность, которую он производит на свет, характеризуется не иначе, как «кафкианская»<sup>23</sup>. Тем не менее такая комедия выводит на сцену изображение отдельных, мелких недостатков, а не всей бюрократической системы в целом. Этому способствует прежде всего рамочная конструкция пьесы: она открывается и закрывается монологом милиционера, который выступает здесь в роли рассказчика-фельетониста и непосредственно обращается к зрительному залу.

Судя по сохранившейся перемонтированной версии, кольцевая композиция в окончательной редакции фильма Гайдая была устроена иначе<sup>24</sup>: он начинался с монолога экскурсовода, который подвозил гостей-туристов к зданию, где прежде располагалась контора КУКУ – кустарного управления курортных учреждений, а ныне – гостиница «Чайка». Уже через несколько секунд мы понимаем, что этот экскурсовод и начальник КУКУ Петухов – одно и то же лицо, и монолог бывшего начальника продолжается в финале самым простым и незамысловатым образом: «Еще недавно здесь располагалось учреждение, которому пришел...» (далее на экране возникают титры со словом «конец»).

В отличие от придуманного Слободским и Дыховичным для пьесы монолога милиционера<sup>25</sup>, обрамляющий комедию монолог Петухова – отнюдь не резонерский. Это речь глубоко удрученного и потрясенного человека, который, вспоминая о произошедшем, облакачивается о приступочку при входе в здание гостиницы, в тоске прижимает кулак ко лбу, закрывает глаза и замолкает, а дальше следует закадровый голос не представленного на экране «объек-

<sup>21</sup> Добренко Е., Джонссон-Скрадоль Н. Госсмех. М.: Новое литературное обозрение, 2022. С. 365, 368.

<sup>22</sup> Там же. С. 407, 408. Сравнение с Кафкой приберег для фильма Гайдая и Евг. Новицкий.

<sup>23</sup> Добренко Е., Джонссон-Скрадоль Н. Госсмех. С. 414.

<sup>24</sup> Литературный сценарий начинался с изображения будней КУКУ. Первый режиссерский сценарий – с картины города, по которому идет молодая женщина в одежде, какую носят будущие матери. Третий режиссерский сценарий – с анимации титров (в будущем – фирменный прием Гайдая). Благодаря Галину Орлову за сообщение этих подробностей.

<sup>25</sup> В литературном сценарии Слободского и Дыховичного, в отличие от пьесы, этого монолога нет. Вставная новелла с Петуховым-экскурсоводом была придумана уже после того, как картину не приняло Министерство культуры. Этот факт, на первый взгляд, противоречит моей гипотезе о глубинной связи начальной и финальной сцен фильма с концепцией «высокой» комедии о бюрократе, который сам стал жертвой бюрократизма. Однако можно предположить, что образ потрясенного и теряющего дар речи экскурсовода Петухова мог быть создан именно для того, чтобы компенсировать исключенные эпизоды, которые в совокупности и должны были создавать образ такой «высокой» абсурдистской комедии.

тивистского» повествователя: «И вот так каждый раз. Как только наш экскурсовод доходит до этого места, нахлынувшие воспоминания не дают ему продолжать. Ну что ж, придется нам самим рассказать его печальную, забавную и поучительную историю. Историю, которую можно назвать...» (далее следуют кадры с титрами «Жених с того света»).

В перемонтированной версии фильма все события, произошедшие с Петуховым, как кажется, не должны были бы приводить к такому психологическому эффекту: экспозиция фильма плохо стыкуется с его основной частью. Можно предположить, что цензурированными оказались как раз те фрагменты фильма, которые должны были бы нам объяснить глубокое моральное потрясение Петухова, фактически – неспособность говорить о пережитой травме, и его переквалификацию в экскурсовода.

Косвенным образом эту версию подтверждают воспоминания режиссера Саввы Кулиша:

Первый просмотр на студии был в 1957 году. Тогда картина произвела на меня, да и на всех, кто ее видел, просто убийственное впечатление. Это была очень смешная, очень жесткая и отчаянно смелая картина, совершенно не характерная для тогдашнего кино. На экране ощущался ужас человека, который не может никому доказать, что он жив. Его собственное существование в расчет не принимается. Это была по-настоящему абсурдистская картина<sup>26</sup>.

Если впечатление, которое описывает Кулиш, действительно соответствует замыслу первой версии фильма, это означает, что Гайдай снимал уже не сатирическую комедию про мелкого бюрократа, а комедию высокую, где коллизии, в которые вовлечен главный герой, масштаб и сила его переживаний вызывают у зрителя не столько усмешку, сколько сочувствие. Такая сила потрясения и переживаний должны были вывести весь сюжет за рамки освещения «отдельных недостатков» и перевести его в разряд системной критики, которой, как полагают Добренко и Джонссон-Скрадоль, сталинская комедия должна была всеми силами сторониться. Более того, переживание небытия при жизни, полного отторжения человека государственной машиной – это фактически экзистенциалистская проблематика, которая в комедиях Гайдая больше никогда не встречалась, а в советском кино разрабатывалась редко и даже в этих редких случаях – в трагическом модусе, а не в гротескно-абсурдистской комедии.

По наблюдениям Галины Орловой, расширение текста пьесы произошло уже на этапе создания литературного сценария: «Написанный в расчете на полнометражный фильм, он был богат деталями, дополняющими комическую картину мира, населенного бюрократами-начальниками». По мнению исследовательницы, главной чертой кинематографической манеры Гайдая здесь стало насыщение сатирического сюжета мелкими деталями быта, поведения, речевых привычек, напоминающее по методу этнографические описания работы бюрократической системы. Можно предположить, что из этих деталей, тщательно связанных между собой, во многом и рождалась претензия комедии на социальное обобщение.

Претензии на обобщение видны даже по сохранившимся в перемонтированной версии первым кадрам: не довольствуясь существованием одного лишь КУКУ, Гайдай наглядно мультиплицирует количество бессмысленных и ненужных бюрократических учреждений, расположенных в том же здании. В этой претензии на обобщение, по-видимому, и состояла одна из причин сильного отторжения этой комедии со стороны министра культуры Николая Михайлова.

Чтобы лучше понять историю почти осуществившегося запрета фильма и опалы Гайдая, нужно помнить о том, какую карьеру сделал Николай Михайлов и каких взглядов при-

---

<sup>26</sup> Кулиш С. Невеселое дело – комедия. В составе подборки: От смешного до великого. Воспоминания о Леониде Гайдае // Сост. Е. Цымбала // Искусство кино. 2003. № 10. <https://old.kinoart.ru/archive/2003/10/n10-article20>.

держивался<sup>27</sup>. Выходец из семьи сапожника-кустаря, поначалу он работал на заводе «Серп и молот», но быстро выдвинулся как автор газетных статей и очерков о передовиках труда. Журналистские публикации в многотиражке завода продолжились отдельными брошюрами об успехах индустриализации, переходом на постоянную работу в газету «Правда», а затем назначением ответственным редактором «Комсомольской правды». Следующим взлетом своей карьеры Михайлов был обязан Большому террору: после ареста и казни первого секретаря ЦК ВЛКСМ Александра Косарева Михайлов занял эту должность и сохранял ее в течение следующих тринадцати лет. Он успел активно поучаствовать в кампаниях по борьбе с «космополитизмом» и «низкопоклонством перед Западом», лично поспособствовал изгнанию из литературной профессии Анны Ахматовой и Михаила Зощенко, не чурался и почти открытых антисемитских выпадов.

По-видимому, все это время Михайлов принадлежал к клиентеле Георгия Маленкова, однако с конца 1952 года его персоной заинтересовался лично Сталин. Как известно, на XIX съезде партии генсек ввел в состав Президиума ЦК КПСС и в сам ЦК множество новых людей – этот шаг предвещал будущие «чистки». Михайлов оказался в результате этого нового поворота кадровой политики не только в составе Президиума – он ненадолго возглавил отдел агитации и пропаганды ЦК и должен был, скорее всего, пойти еще дальше после новых партийных чисток. Однако со смертью Сталина карьера Михайлова получила нисходящий импульс: сперва он стал первым секретарем Московского обкома КПСС и, по-видимому, не лучшим образом проявил себя на этой работе, затем был переведен на должность посла СССР в Польской Народной Республике – и тут тоже сильно не преуспел.

Назначение Михайлова в 1955 году на пост министра культуры обычно связывают с тем, что он, находясь в должности первого секретаря Московского обкома, стал обладателем дачи, расположенной поблизости от дачи Никиты Хрущева, сблизился с ним и нашел общий язык. Следующие пять лет стали тяжелым испытанием для советских писателей, театральных деятелей, издательских работников. Но особенно досталось кинематографистам: Михайлов почему-то полагал, что его вмешательство особенно необходимо именно в этой сфере. Почти сразу после своего вступления в должность он направляет в ЦК записку «О серьезных недостатках в советском киноискусстве». Эти недостатки Михайлов обнаружил в нежелании кинематографистов поднимать «темы борьбы коммунистической партии и советского народа за подъем тяжелой индустрии, за дальнейшее развитие сельского хозяйства», специально упомянув в качестве «проштрафившихся» Сергея Герасимова, Ивана Пырьева, Михаила Ромма, Григория Козинцева, Абрама Роома<sup>28</sup>. Но особенно тяжелые обвинения Михайлов адресовал новому директору «Мосфильма» Пырьеву, назвав его доклад на коллегии министерства «образцом разнузданности и невыдержанности». Михайлов также обвинил Пырьева в создании ни много ни мало «группового сговора», в котором участвовали Михаил Ромм, Григорий Рошаль и Лео Арнштам – таким образом, создателя, как считалось, образцово «русских» фильмов Михайлов решил сделать главой еврейского заговора<sup>29</sup>.

Из сохранившихся документов явствует, что между Михайловым и Пырьевым существовала не просто неприязнь, но открытый конфликт, который, впрочем, Пырьев пытался периодически тушить, преподнося Михайлову те или иные символические «подарки». В 1957 году Пырьев ушел с поста директора «Мосфильма», однако продолжал сохранять лидирующие позиции в советском кинематографическом сообществе. В начале 1958 года должна была состояться Всесоюзная творческая конференция кинематографистов, которая положила бы

---

<sup>27</sup> В дальнейшем биография Михайлова излагается по материалам статьи: *Шилов Д. Н.* Михайлов – министр культуры СССР эпохи «оттепели» (Биографический очерк) // Вестник ЧГАКИ. 2021. № 1 (65). С. 72–85.

<sup>28</sup> Аппарат ЦК КПСС и культура. 1953–1957: Документы. М.: РОССПЭН, 2001. С. 413.

<sup>29</sup> Там же. С. 414.

начало новому общественному объединению – Союзу кинематографистов СССР. Установочный доклад для этой конференции коллективно готовили несколько ведущих советских кинорежиссеров, а произносить его с трибуны должен был Пырьев. Однако, как вспоминал Р. Юрнев,

вскоре [после начала подготовки доклада] Пырьев смущенно заявил, что основной доклад надо поручить министру культуры товарищу Михайлову. Так посоветовали... Над докладом уже трудятся редакторы министерства... И все ценное, что мы уже успели написать, нужно отдать Михайлову!<sup>30</sup>

Полезно было бы хронологически соотнести эти воспоминания с графиком производства гайдаевской комедии «Мертвое дело» / «Жених с того света». Гайдай завершает первую версию режиссерского сценария фильма 31 января 1957 года, 27 февраля эту версию обсуждает Худсовет «Мосфильма» и по результатам обсуждения Гайдай к 5 апреля производит вторую версию, а затем выезжает в Ессентуки на съемки. После того как фильм был снят и смонтирован, 15 ноября 1957 года он был принят Худсоветом (об этом просмотре, вероятно, и вспоминает Савва Кулиш). После этого картина, уже вызвавшая нарекания в момент утверждения литературного сценария, была показана Михайлову, и тот попытался фактически заблокировать возможность выпуска фильма в его первоначальном виде.

Новое заседание Худсовета, обсуждавшее первую перемонтированную версию, прошло 26 февраля 1958 года (см. об этом подробнее в статье Орловой), а следующее – 5 мая 1958 года. Таким образом, основные события, связанные с запретом и последующей переделкой фильма, развернулись между декабрем 1957-го и маем 1958 года. Всесоюзная творческая конференция кинематографистов с «подаренным» Пырьевым Михайлову установочным докладом как раз приходилась на этот период.

Можно предположить, что нападки Михайлова на фильм Гайдая были частью его затяжного конфликта с Пырьевым – и Пырьев, явно покровительствовавший Гайдаю, отлично это понимал и стремился нейтрализовать решение Михайлова, в том числе и с помощью самого Михайлова. Первая версия сатирической кинокомедии – своей претензией на обобщение, указанием на античеловечность бюрократии и бюрократических процедур – должна была вызвать неприятие и негодование Михайлова<sup>31</sup>, и для того, чтобы все-таки пробить ее выход на большой экран (хотя и в ничтожном количестве копий) пришлось радикально ее перемонтировать, так что былой замысел «высокой комедии» о начальнике, на личном опыте пережившем уничтожающее действие бюрократических практик, практически перестал считываться. Но перемонтаж был только первой частью пырьевского плана «нейтрализации». Второй частью стал новый сценарий, который – возможно, не без участия Пырьева – был передан в руки Гайдая.

### 3

Сценарий Галича был создан на основе его же театральной пьесы, первоначально носившей название «Пароход зовут „Орленок“». Она была заказана для постановки к 40-летию ВЛКСМ, который должен был отмечаться в октябре 1958 года.

В пьесе рассказывалось о маленьком пароходе, который в 1919 году был реквизирован у купца и стал боевым кораблем «красных» отрядов маленького города Сергиева Посада. Затем,

---

<sup>30</sup> Юрнев Р. Н. В оправдание этой жизни. М.: Материк, 2007. С. 491.

<sup>31</sup> Как показывает Галина Орлова, она не вызвала восторга и у других сотрудников главка. Ср. в связи с этим: «В так называемой реалистической сатире... нормализующая имитационная критика находилась под полным контролем, но переходя в иное измерение (фарс, буффонада, абсурд), она не могла избежать более ассоциативных и, соответственно, менее контролируемых „обобщений“. Удержание контроля становилось важнейшей задачей сатирического производства» (Добрейко Е., Джонсон-Скрадоль Н. Указ. соч. С. 407).

в 1942–1943 годах, он использовался для эвакуации детей и раненых из Сталинграда. Наконец, получив в этом последнем походе сильную пробоину, «Орленок» был поставлен на прикол у берегов Сергиева Посада и должен был использоваться как плодоовощной склад. В городе случайно появляется команда комсомольцев-строителей, спешащих с подарками на открытие Комсомольской ГЭС. Они опоздали на свой пароход, заблудились – и теперь на праздник не получится привезти ни подарки, ни актеров, которые готовили для этого случая любительский спектакль «Ревизор». Негласный лидер этой команды, преподавательница химии в педвузе и одновременно комсомольская активистка Светлана Сергеевна (Алла Ларионова), случайно обнаруживает у реки «Орленка» и узнает, что пароход не стоит без дела: школьники Сергиева Посада превратили его в музей боевых подвигов комсомольцев Сергиева Посада и показали в своей экспозиции историю походов времен Гражданской и Великой Отечественной войны. Под предводительством своего капитана (Георгий Куликов), который, собственно, и затеял всю эту мемориальную работу, каждую ночь на борту «Орленка» они совершают воображаемые путешествия вокруг света, представляя, что огибают мыс Доброй Надежды или другие точки земного шара<sup>32</sup>.

Фигура капитана выписана особенно рельефно: это скромный и непреставительный на вид человек по имени Аркадий Шмелев, уроженец Сергиева Посада, чья мать теперь занимает пост первого секретаря горкома партии, а отец погиб в 1930 году от пули кулаков, но в Гражданскую был одним из матросов «Орленка». Аркадий сперва представляется «бухгалтером-счетоводом», но ближе к финалу выясняется, что он скромничает – на самом деле он знаменитый детский хирург, который даже в отпуске консультирует сложных пациентов в местной больнице. Светлана Сергеевна решает, что «Орленок» может в третий раз отправиться в плавание и доставить подарки и актеров к месту открытия Комсомольской ГЭС. Ей удается уговорить «отцов города», которые когда-то, во время Гражданской, сами плавали на «Орленке», – первого секретаря горкома, начальника строительства, главного бухгалтера, директора музыкальной школы, – срочно собраться на субботник, отреставрировать корабль и пустить его в плавание. В последней сцене фильма «Орленок» отшвартовывается от берегов Сергиева Посада и начинает свой третий легендарный поход.

Первоначально галичевский сценарий кинофильма, который теперь носил название «Трижды воскресший», должен был попасть совсем в другие руки: «Этот фильм будет первой самостоятельной работой двух молодых режиссеров – В. Дормана и Г. Оганесяна, которые сейчас заняты в качестве вторых режиссеров в съемках третьей серии фильма „Тихий Дон“», – радостно отчитывался в январе 1958 года начальник сценарного отдела киностудии имени Горького С. Бабин<sup>33</sup>.

Однако осенью 1958 года это решение было пересмотрено, и сценарий передали Гайдаю. Он как раз в это время выпустил порезанного «Жениха с того света»<sup>34</sup>. Съемки начались летом 1959-го, и к концу года фильм был закончен.

Если помнить о том, что в конце 1958 года праздновался 40-летний юбилей комсомола, а Николай Михайлов в течение тринадцати лет был первым секретарем ЦК ВЛКСМ, совершенно неудивительным оказывается желание Пырьева сподвигнуть Гайдая снять фильм про пароход «Орленок»: это было не просто историко-революционное, но прежде всего «комсомольское» кино. Не случайно на мачте «Орленка» развивался флаг с эмблемой и аббревиатурой ВЛКСМ. Но были там и еще более адресные послания Николаю Михайлову: «отцы города» в Сергие-

---

<sup>32</sup> О реальной практике, стоящей за этой странной идеей, см. в статье: Орлова Г. «Заочное путешествие»: управление географическим воображением в сталинскую эпоху // Новое литературное обозрение. 2009. № 100.

<sup>33</sup> Советская культура. 1959. 9 января. С. 2. Вениамин Дорман впоследствии снимал советские боевики, в том числе – советские шпионские фильмы «Ошибка резидента» и «Судьба резидента». Рано умерший Генрих Оганесян тоже успел снять несколько заметных фильмов, в том числе – «Приключения Кроша».

<sup>34</sup> Новицкий Е. Цит. соч. С. 99.

вом Посаде – представители поколения 1900-х годов рождения, в юношеском возрасте принявшие участие в Гражданской войне, то есть практически ровесники Михайлова (он начал свою карьеру рабочего сразу по окончании Гражданской, в 1922 году). Само действие фильма показывает, что это люди, не утратившие идеалов молодости, способные проникнуться идеями и проектами молодых, а главное – собственными усилиями создавать связь между революционной и современной эпохами.

В последних кадрах фильма, изображающих, как «Орленок» бодро плывет вперед по направлению к Комсомольской ГЭС, мы слышим за кадром голос первого секретаря горкома партии и матери Аркадия, Анны Михайловны Шмелевой (Наталья Медведева): «Все продолжается. История продолжается... Продолжается молодость. Собственно, она никогда и не кончается. Она живет в людях до самого их последнего часа. Только не надо забывать про нее». Этих слов нет в опубликованной версии галичевского сценария. Более того, сценарий вообще завершается иначе: в нем в финале показана и дорога до Комсомольской ГЭС, и прибытие туда «Орленка»<sup>35</sup>. Независимо от того, кто придумал такую завершающую сцену фильма – Галич или Гайдай, она должна была показать не только полную идеологическую лояльность съемочной группы, но и ее желание вызвать как можно более позитивную реакцию у министра Михайлова: и здесь на кону стояла не только репутация Гайдая, но и благополучие всего «Мосфильма». По-видимому, Гайдаю удалось умиловить тирана, которому оставалось еще год царствовать в министерском кресле.

Но можно ли на основании этого делать вывод о том, что работа над «Трижды воскресшим» никак не повлияла на формирование режиссерского стиля зрелого Гайдая? Евгений Новицкий отвечает на этот вопрос положительно<sup>36</sup>

---

<sup>35</sup> Галич А. Трижды воскресший // Искусство кино. 1958. № 8. С. 11–56.

<sup>36</sup> Новицкий Е. Цит. соч. С. 106.

## **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.