

«Слезы капали»:
«воображаемые» и «реальные» миры
грустной сказки Георгия Данелии

Виолетта Д. Эвальдье

*Государственный институт искусствознания,
Москва, Россия, amaris_evally@mail.ru*

Аннотация. В статье анализируется структура пространственного решения фильма Георгия Данелии «Слезы капали», выделяется три наиболее явно очерченных мира: сказочный, реальный и воображаемый. Данелия выстраивает драматургию фильма на тонком переплетении этих реальностей, на размытости и проницаемости их границ. Сказочный мир сквозь нарратив киноповествования проходит контрапунктом, создавая эффект высокой трагедии и тяготеющего над героем «затяжного» рока. Категорию «низкого», будничного воплощает в себе обыденная реальность, в которой существует главный герой. Пространство «реального», равно как и перепады уровня «возвышенного», не предусматривают разрядки смехом, напротив, напряжение нарастает, герой и его мир экстенсивно движутся от несчастья к еще большему несчастью. Постепенно в ходе развития визуальной драматургии оболочка «воображаемого» мира сначала дает трещину и все интенсивней распадается на осколки, обнажая неприветливый и серый «реальный» мир эпохи застоя. Этот мир позднесоветской поры режиссер дает общими планами или, напротив, предельно крупными, препятствующими идентификации городскими пространствами. Эта парадоксальная скученность, стиснутость объектов в кадре дается в контексте пустоты и/или темноты (вечерними и ночными кадрами), что формирует эффект напряженной гнетущей атмосферы, назревающей катастрофы.

Ключевые слова: Данелия, поэтика, трагикомедия, история кино, пространство, воображаемый мир, киносказка

Для цитирования: Эвальдье В.Д. «Слезы капали»: «воображаемые» и «реальные» миры грустной сказки Георгия Данелии // Вестник РГГУ. Серия «Литературоведение. Языкознание. Культурология». 2024. № 7. С. 84–95. DOI: 10.28995/2686-7249-2024-7-84-95

“Tears were dripping”:
imaginary and real worlds
of a sad fairy tale by Georgy Danelia

Violetta D. Evallyo

*State Institute for Art Studies, Moscow, Russia,
amaris_evallyo@mail.ru*

Abstract. The article analyzes the structure of the spatial solution of Georgy Danelia’s film “Tears were dripping”; the three most clearly defined worlds are emerged: this is fairy-tale, real and imaginary areas. Danelia builds the dramaturgy on the subtle interweaving of these realities, on the blurring and permeability of their boundaries. The fairy-tale world passes through the film narrative as counterpoint, creating the effect of high tragedy and “lingering” rock gravitating over the hero. The category of “low” and ordinary is embodied in the everyday reality in which the main character exists. The space of the “real”, as well as the fluctuations in the level of the “sublime”, do not provide for relaxation with laughter – on the contrary, the tension grows, the hero and his world move extensively from misfortune to even greater misfortune. Gradually, in the course of the development of visual dramaturgy, the shell of the “imaginary” world first cracks, and more and more intensively breaks up into fragments, exposing the unfriendly and gray “real” world of the era of stagnation. The director presents this world of the Late Soviet era with general plans or, on the contrary, with extremely large urban spaces that prevent identification. This paradoxical crowding, tightness of objects in the frame is given in the context of emptiness and / or darkness (evening and night shots), which forms the effect of a tense oppressive atmosphere, a brewing catastrophe.

Keywords: Danelia, poetics, tragicomedy, cinema history, space, imaginary world, movie fairy tale

For citation: Evallyo, V.D. (2024), “ ‘Tears were dripping’: imaginary and real worlds of a sad fairy tale by Georgy Danelia”, *RSUH/RGGU Bulletin. “Literary Theory. Linguistics. Cultural Studies” Series*, no. 7, pp. 84–95, DOI: 10.28995/2686-7249-2024-7-84-95

Введение

На излете советской эпохи в художественной жизни страны остро ощущалась невозможность достичь воспеваемое светлое будущее. В кинематографе позднесоветского времени начинает ощущаться разочарование несбывшихся надежд и все более настойчиво – вестись поиск замещающих советскую мифологию

вариантов интерпретации объективной реальности, которая начала раскалываться на субпространства. Эти тенденции находили свое отражение в искусстве кино: более темными подвальными помещениями, отражением неприветливой, а временами и враждебной среды обитания героев.

Целью настоящей статьи стал анализ фильма Георгия Данелии «Слезы капали» (1982), художественная форма которого отразила ключевые тенденции эпохи: расколотость бытия, многослойность художественной материи, потерянность героев, ощущающих необходимость замещения привычных механизмов. Художественный опыт режиссера, заключенный в этом фильме, может служить частным примером для выявления трансформаций в киноискусстве позднесоветской эпохи.

Фильм Георгия Данелии «Слезы капали» можно охарактеризовать как «программное произведение» вырождавшейся эпохи застоя. На это указывают и доминирующая статика внутрикадровых объектов, и ощущение тревоги, акцентируемой постоянным сужением границ кадра, и нарастающее напряжение при отсутствии разрядки, и рассечение единого пространства на субпространства, в которых преобладают различные эстетические акценты. Все эти тенденции так или иначе в перестроечную эпоху выльются в панорамы упадка и разрушения, концентрированных промежуточных состояний, мистицизм и пр.

Заметим, что эта проблематика уже затрагивалась в научной литературе. Так, Е.В. Сальникова, исследуя эстетические лейтмотивы 1960-х – начала 1980-х гг., замечает, что с искусством этого периода «ассоциируется прежде всего стремление отойти как можно дальше от помпезности, монументальности, блеска и света соцреалистических фасадов, <...> Доминирует тяготение к камерности, глубокому психологизму, атмосферности. Искусство пытается уловить именно динамику бытия, внутреннюю неустойчивость характеров и мировоззренческих установок героев» [Сальникова 2014, с. 300]. В контексте этого важного наблюдения подчеркнем, что отличительной доминантой фильма «Слезы капали» являются в числе указанных выше цветовая и световая палитры: серые, приглушенные оттенки, пасмурная погода и сочетания полутеней.

Л.А. Зайцева, также обращаясь к проблемам киноискусства 1980-х гг., пишет: «В отличие от жанрового кинематографа, где особенную задачу при построении материала выполняет канон последовательности, авторски активная композиция берет за основу тематический принцип и реализует его в мелодических, живописных, поэтических конструкциях. Каждая деталь, ситуация, план, мизансцена, отдельные цветовые решения или длина

планов, в том числе внесобытийных, работают при этом как часть целой ритмически организованной структуры авторского монолога» [Зайцева 2017, с. 238]. Фильм «Слезы капали», отличающийся особой темпо-ритмической и визуальной структурой, вписывается, в нашем понимании, в категорию авторского кино, что не противоречит популярности у массовой зрительской аудитории целого ряда других кинематографических шедевров Данелии, а лишь подчеркивает оттенки уникального узнаваемого режиссерского почерка. Приведем, в частности, вывод В.Ф. Фомина, заметившего, что «само понятие “индивидуальный стиль” слишком часто понимается достаточно упрощенно. А именно: предполагается, что авторский стиль, являясь самым наглядным, самым красноречивым свидетельством неповторимости того или иного мастера, будто бы образуется накоплением одних только исключительно индивидуальных интонаций, неповторимых мотивов, “фамильных” свойств. Это совершенно неверно: всякий индивидуальный стиль, пусть даже самый яркий и неповторимый, всегда и неизбежно возникает на стыке, на пересечении собственного и несобственного, индивидуально-неповторимого и “типового”» [Фомин 2023, с. 60]. Представляется, что поэтика Данелии, смысловые и эстетические обертона его фильмов складываются из множества элементов, будь то обыденность во всех ее проявлениях, тонкий психологизм, юмор или сплавленность отдельных структур с неосязаемыми пластами бытия.

А.А. Андреев, анализируя фильм «Тридцать три» (1965), замечает: «Суть авторского метода в этом фильме Данелии... <...> заключается преимущественно не в игре формалистскими и театральными нарративными приемами, но в создании обобщения притчевых масштабов путем гротескного сопоставления высокого и низкого, комического и трагического, микро- и макро- масштабов как в структуре главного героя, побочных персонажей, так и их предметного мира, а также связанных с ними пространств и сообществ» [Андреев 2023, с. 295]. Н.А. Хренов, концептуализируя понятие образа-времени в 1960-е гг., делает вывод, что в процессе разрушения сакрального времени стало появляться профанное (т. е. будничное, повседневное): «Потому и появились молодые герои в фильме Г. Данелии “Я шагаю по Москве” (1964). Все, что с ними случится, уже невозможно было втиснуть в какие-то жесткие сюжетные и привычные конструкции. С точки зрения такой конструкции сюжеты как-то неостановимо разрушались. А следствием разрушения сакральных событий стали появление на экране обычных людей и исчезновение новых “культурных героев”» [Хренов 2022, с. 24]. К слову, персонажи фильма «Слезы капали» – преимущественно

обычные, «негероические»; даже характеры сказочной структуры выглядят обыденно, не-сказочно. Распад единой кинореальности на несколько осязаемых субпространств в этом фильме и их довольно повседневное сосуществование, на наш взгляд, предваряет последующие работы Данелии, содержащие более акцентированный юмор – абсурдизм. К.Л. Горячок, в частности, замечает: «Пожалуй, первый полноценный фильм абсурда появился именно в позднесоветский период – в 1986 г., почти одновременно с началом перестройки. Через бессмыслицу, оформленную в условный жанр фантастики, Георгий Данелия показывал в “Кин-дза-дза!” образ распада страны и языка как средства коммуникации и мировосприятия. <...> ...абсурд позволял довести до предела сатирические мотивы картины, совершить прорыв по ту сторону логики, чтобы обнажить многие проблемы и нелепые условности социальной жизни» [Горячок 2022, с. 409]. В «Слезы капали» не происходит преодоления границ логики: Данелия пишет эскиз застывших миров и характерных для них проблем, не предсказывает развязку, потому что порог этого пространства-времени еще не достигнут.

Жанровая условность и границы миров фильма

«Грустной сказкой» фильм «Слезы капали» охарактеризовал сам Данелия. «Это тревожный, нервный и мрачный фильм <...>. По замыслу тревогу и странность создавали тролли, которые время от времени появлялись на экране. Троллей мы сняли. Но когда смонтировали, я подумал: “Это ожидаемо. А нельзя ли добиться нужного настроения без них?” И вынул троллей из монтажа, и попытался добиться этого настроения самыми простыми средствами», – вспоминал режиссер¹.

С определенной долей условности в фильме можно выявить три мира: сказочный, реальный и воображаемый, т. е. мнимый, существующий лишь в мысленном представлении главного героя Павла Ивановича Васина (Евгений Леонов). Обратимся к концепции многоуровневости культуры, сформулированной И.В. Кондаковым. Исследователь пишет: «“Прошлое”, “настоящее” и “будущее” в истории культуры не только следуют друг за другом, образуя детерминистическую “цепочку” культурной преемственности, но и сосуществуют друг с другом, образуя, в простейшем случае, трехслойную структуру семантики» [Кондаков 2018, с. 233]. В фильме «Слезы капали» присутствует эта трехчастная структура бытия:

¹ Данелия Г.Н. Кошмар на цыпочках. М.: Эксмо, 2020. С. 454.

сказочная форма – как некое архетипическое прошлое, воображаемая – «субъективное» настоящее, реальная – «объективное» настоящее, которое предстоит увидеть герою лишь в недалеком будущем. ДANELIA выстраивает драматургию фильма на тонком переплетении этих реальностей, на размытости и проницаемости их границ, что создает постоянно нарастающее напряжение трагедии жизни одного человека.

Сказочный мир сквозь нарратив киноповествования проходит контрапунктом, создавая эффект высокой трагедии и тяготеющего над героем «затяжного» рока. Комических сцен в фильме чрезвычайно мало: эту «грустную сказку» с традиционным пониманием жанра трагикомедии роднит драматургия сосуществования «высокого» и «низкого», границы которых размыты. Е.В. Сальникова подчеркивает: «Кинематографический “универсум комического” в социокультурном пространстве существует во взаимодействии с “заказами” эпохи – эстетическими, медийными, общекультурными, социальными, идеологическими. <...>. Весь советский период заряжен установкой на осознанный поиск соответствий определенным запросам нового общества» [Сальникова 2023, с. 15]. В фильме категорию заурядного, будничного – «низкого» – воплощает в себе обыденная реальность, в которой существует Васин. Это мир, в пределах которого: девушка не снимает бирку с брюк, ведь она их еще не купила; молодожены заискивают перед чиновниками, чтобы провести свадьбу в недостроенном доме; с ружьем приходится (безуспешно) отстаивать собственность; ямы, полные воды, в которых может утонуть автомобиль; три поколения семьи ютятся в небольшой квартирке; новые построенные многоэтажки не сдают в эксплуатацию, а люди живут в деревенских домах; можно ехать и на откуда-то взявшемся в поле трамвае, и на запряженной лошадей телеге. Важно, что это пространство «реального», равно как и перепады уровня «возвышенного», не предусматривают разрядки смехом – напротив, напряжение нарастает, герой и его мир экстенсивно движутся от несчастья к еще большему несчастью.

Собственно, интенсивность «сказочного» сдвига к трагедии ДANELIA демонстрирует уже в первых кадрах фильма. Музыка и изящный танец трансформируются в злобный звук и утрату легкости движений после попадания осколка волшебного зеркала в глаз девушки. Осунувшееся лицо, темные круги вокруг глаз и растрепанная прическа демонстрируют развоплощение гармонии в хаос. Злой тролль и его ученик, ненадолго появившиеся в повествовании, сохраняют статичность, словно эта победа была предсказуемой и легкой. Они высокомерно обращены и пластикой, и взглядами прямо в камеру. Будучи на монструозной иерархиче-

ской лестнице в разряде низших деструктивных сил, тролли тем не менее представляют собой своего рода злой рок, нацелившийся на Васина.

Данелия сохраняет возвышенный характер своего трогательного героя, бесспорно, маленького, но великого в своей доброте, на непродолжительный срок утратившего розовые линзы, сквозь которые смотрел на привычную жизнь. Целостную картину этого «воображаемого» героем мира Данелия не демонстрирует. Осколками эта реальность откалывается от концептуального ядра, киноматерия трансформируется, интенсивно утрачивает пространственную открытость: съемочные планы становятся крупнее, герои стискиваются границами кадра. Васин всем телом чувствует устремленные на него взгляды, которые изредка буквально оранжевым лучом выхватывают его из реальности.

Прекращение Васиным попыток гармонизировать среду под истинные нужды людей, а вместо этого разрушение собственноручно выстроенного порядка – вызывают злорадство со стороны представителей фатума. Старый тролль сохраняет серьезность, будто равнодушно он насвистывает на дудочке, ученик пускается в пляс. Его движения отрывисты, нелепы, но и они не создают интенсивного комического эффекта. На мгновение и величественность характера Васина трансформируется в гротеск. На «свадебной фотографии» он ухмыляется, застывшие лицо-маска и поза не мешают ему вновь и вновь выгонять молодоженов и их гостей из недостроенного дома.

Пожалуй, в качестве сцен с яркими комическими элементами можно отметить две. В первом примере подкарауленный во дворе женой Ириной (Ия Саввина) и подругой Диной (Нина Русланова), в ответ на причитания и несдержанно картинную пластику женщин, воплощающую отчаяние, Васин, сохраняя напряженно-сердитое лицо, издает звук «бееее». Однако не происходит развенчания высокого трагедийного нарратива, резкий звук провисает в застывшей киноматерии, становится хорошо заметен разрыв «обыденной» и некогда воображаемой им реальностей; пружинистой целеустремленной походкой Васин стремится покинуть свою советскую реальность в сторону пространства высокой трагедии.

Во второй выделенной сцене небольшая разрядка все же происходит, но не столько для зрителя, сколько для обитателей экранной среды. Васин врывается на большое собрание и, угрожая уходом на пенсию, считает до трех. На словах «три с половиной» присутствующие в зале с явным облегчением начинают смеяться, а через мгновение «маленький человек» утрачивает и свою достаточно высокую должность, и рычаги воздействия на оставшуюся ему всеобщую обыденность.

«Реальная» среда обитания

Обратим внимание на «реальную» реальность, образ которой составляет основное материальное ядро пространства фильма. В первую очередь речь идет о цветовой палитре киноматерии: так, «сказочный» мир, воплощенный черно-белыми сценами (демонстрируемыми укороченность фатума в истории) и яркими, солнечными планами пустоши, контрастирует с преимущественно сероватыми или вообще ночными кадрами «реального» пространства. Обращает на себя внимание и крупность съемки, в динамике смен которой доминируют общие и средние планы. Тем самым затруднительной становится идентификация городского пространства. Но Данелия, судя по всему, и стремится сделать ее невозможной, это не конкретный город и его портрет – это город «вообще» и образ обыденной реальности в целом – довольно серой, геометрично строгой, преимущественно пустой, но не заброшенной, вязкой и застывшей. Сама эта реальность тягуче вибрирует в диапазоне, близком чистилищу – как своего рода промежуточному пространству.

Сдержанные, даже скупые планы фокусируют внимание зрителя на образе саркофага. Двери лифта, телефонные будки, в узкие границы которых герой вынужден втискиваться, втягивая голову в плечи. Интересна мизансцена «анфилад» в опустевшей квартире Васина: каждый проем словно открывает вход в более вязкие пространства потусторонних миров, которые втягивают в себя героя. Зов фатума исходит из глубины кадра, посредством виртуозной работы трансфокатором кинокамеры, из недр кинореальности словно проступает неизбежная гибель. Очень яркой в этом контексте является сцена, в которой петля веревки постепенно проступает на плоскости окна, вязко, тягуче, неумолимо. И можно заметить, что по сравнению с этим условно «сказочным» слоем фильма собственно Васин (как представитель «реального» пространства) гораздо ближе остальным персонажам расположен к границе плоскости экрана, т. е. создается ощущение его близости миру зрителя.

Такое пространственное расположение позволяет Данелии подчеркнуть тесноту границ кадра – с одной стороны, а с другой – усилить эффект постоянного наблюдения (временами и буквально подсвеченного «взгляда» извне оранжевым лучом софита). Тем самым зритель, будто из первого ряда, наблюдает разворачивающуюся трагедию, соразмерную высокому жанру.

При парадоксальной пустоте и аскетичности мизансцен возникает эффект скученности, настолько усиленной плотности, что герои не всегда могут уместиться в пределы одного кадра, несмотря на

пространственную близость друг к другу (например, в сценах поездки на автомобиле). Амплитуда смены крупности съемки динамична (от общего – к крупному за непродолжительное время). Подобные монтажные спайки позволяют при сохранении эффекта вязкости киноповествования усиливать напряжение от взаимопроникновения сказочного мира в «реальный». Уверенно Васин требует ехать прямо в лужу (он «знает ей подобные», неопасные), это оборачивается аварией. Осколки лобового стекла корреспондируют с осколками волшебного зеркала и становятся заключительным аккордом разрушения границ воображаемого, иллюзорного мира Васина.

Кульминационным ядром трагикомедии «Слезы капали», в котором наиболее полно проявилась природа жанра, становится абсурдная сцена попытки повеситься. Не подозревающая о его замысле работница детского сада Белозерская (Галина Новожилова) заискивающе выполняет его требования (подать веревку, табурет, отвечает на вопросы о типе крюка). Несостоявшийся жених Саша Ермаков (Александр Денисенко) демонстрирует равнодушие, пока оказавшийся с петлей на шее Васин не падает вниз. Грохот падения становится тем пределом, после которого вторая попытка суицида уже не является динамически заряженной трагедией. Обе попытки самоубийства, несмотря на довольно абсурдистский и гротескный провал в первом случае и вялую развязку – во втором, в целом соотносятся с общим трагедийным нарративом и мотивом жертвоприношения.

Согласно принципам высокой трагедии, активная позиция Васина по отношению к собственной гибели становится динамической силой, способной противостоять року. Но не преодолеваема вязкость «реального» пространства, в котором продолжает существовать герой. Чужеродной выглядит телефонная будка, воткнутая в деревенский осенний пейзаж. Телефонный разговор Васина с внучкой больше похож на звонок с того света, точнее – на «тот» свет, которым был некогда хоть воображаемый, но населенный семьей и друзьями мир героя.

Тем самым Данелия ставит знак равенства между различными пластами реальностей, сосуществующих, взаимопроницаемых. И собственно преодолеваемая трагедия условно разряжается в конструкт не менее возвышенного характера. В обновленном, очищенном пространстве «реального» (в восстановленных границах со сказочным миром и утратой иллюзорного) вокруг героя вновь оказываются такие же прозревшие люди. Данелия помещает своих героев фронтально по отношению к зеркалу экрана. Оранжевый луч выхватывает их, наблюдает, ждет, а на заднем плане сквозь серый туман проступают силуэты церкви, звонницы, куполов.

Заключение

Постепенно в ходе развития визуальной драматургии оболочка «воображаемого» мира сначала дает трещину и все интенсивней распадается на осколки, обнажая неприветливый и серый «реальный» мир эпохи застоя, т. е. движение сказочного мира навстречу «реальному» вытесняет, разрушает мнимую Васиным реальность. Но ожидания накала и драматически непоправимого сдвига не оправдываются. Преодолев фатум, герой вновь оказывается в вязкой пустоте непонятно откуда взявшейся посреди деревенского пейзажа серой телефонной будки.

Позднесоветскую эпоху режиссер пишет довольно крупными мазками – все чаще общими планами или, напротив, предельно крупными, препятствующими идентификации городскими пространствами. Эта парадоксальная скученность, стиснутость объектов в кадре дается в контексте пустоты и/или темноты (вечерними и ночными кадрами), что формирует эффект напряженной гнетущей атмосферы, назревающей катастрофы, отмирания чего-то неуловимого и предельно человеческого.

Изучение эстетического опыта Георгия Данелии, проявленного в фильме «Слезы капали», позволяет понять, как отражались в кино тенденции, характерные для эпохи и жизни страны. Проведенный анализ кинотекста дает основание полагать, что характерное для прежних фильмов Георгия Данелии художественное представление о единой структуре бытия начинает распадаться на субпространства, имеющие разные драматургические основы и принципы существования. Обыденность, зафиксированная в фильме острым глазом режиссера, утратила солнечные краски светлого будущего, погрузилась в сумеречную зону. Однако некоторые героини еще пытаются отстаивать привычные механизмы существования, цепляясь за иллюзии, но в конце концов утрачивают и их, оставаясь один на один с серой неприглядной пустотой реальности.

Литература

- Андреев 2023 – Андреев А.А. Авторская специфика комедий «Похождение зубного врача» Элема Климова и «Тридцать три» Георгия Данелии // Кинокомедия советского времени: история, звучания, подтексты: Посвящается 100-летию Леонида Гайдая: Сборник статей / Сост. Е.В. Сальникова, Н.А. Хренов, В.Д. Эвальд. М.: Канон+ РООИ «Реабилитация», 2023. С. 281–296.
- Горячок 2022 – Горячок К.Л. «Сумасшедшие и смешные»: абсурд в позднесоветском кино // Смена веков: отечественное кино середины 1980–1990-х / Отв. ред.

- Е.В. Сальникова; сост. Д.А. Журкова, Н.А. Хренов, В.Д. Эвальдье. М.: Канон+ РООИ «Реабилитация», 2022. С. 405–426.
- Зайцева 2017 – *Зайцева Л.А.* Экранный образ времени оттепели (60–80-е годы. М.; СПб.: Нестор-История, 2017. 344 с.
- Кондаков 2018 – *Кондаков И.В.* Русский масскульт: от барокко к постмодерну. М.; СПб.: Центр гуманитарных инициатив, 2018. 544 с.
- Сальникова 2023 – *Сальникова Е.В.* Введение: Универсум отечественной кинокомедии // Кинокомедия советского времени: история, звучания, подтексты: Посвящается 100-летию Леонида Гайдая: Сборник статей / Сост. Е.В. Сальникова, Н.А. Хренов, В.Д. Эвальдье. М.: Канон+ РООИ «Реабилитация», 2023. С. 9–20.
- Сальникова 2014 – *Сальникова Е.В.* Советская культура в движении: от середины 1930-х к середине 1980-х: Визуальные образы, герои, сюжеты. 3-е изд. М.: ЛКИ, 2014. 480 с.
- Фомин 2023 – *Фомин В.Ф.* Возращение эксцентрики // Кинокомедия советского времени: история, звучания, подтексты: Посвящается 100-летию Леонида Гайдая: Сборник статей / Сост. Е.В. Сальникова, Н.А. Хренов, В.Д. Эвальдье. М.: Канон+ РООИ «Реабилитация», 2023. С. 53–90.
- Хренов 2022 – *Хренов Н.А.* Позднесоветский кинематограф: становление образа-времени как признака трансформирующейся поэтики // Смена веков: отечественное кино середины 1980–1990-х / Отв. ред. Е.В. Сальникова; сост. Д.А. Журкова, Н.А. Хренов, В.Д. Эвальдье. М.: Канон+ РООИ «Реабилитация», 2022. С. 11–48.

References

- Andreev, A.A. (2023), “The author’s specificity of the comedies ‘The Adventure of a Dentist’ by Elem Klimov and ‘Thirty-Three’ by Georgy Danelia”, in Salnikova, E.V., Khrenov, N.A. and Evallyo, V.D., eds., *Kinokomediya sovetskogo vremeni: istoriya, zvuchaniya, podteksty: Posvyashchaetsya 100-letiyu Leonida Gaidaya: Sbornik statei* [Comedy film of the Soviet era: history, rings (sounds), subtexts. Dedicated to the 100th anniversary of Leonid Gaidai. Collected articles], Kanon+ ROOI “Reabilitatsiya”, Moscow, Russia, pp. 281–296.
- Fomin, V.F. (2023), *Vozvrashchenie ekstsentriki* [Return of the eccentric], in Salnikova, E.V., Khrenov, N.A. and Evallyo, V.D., eds., *Kinokomediya sovetskogo vremeni: istoriya, zvuchaniya, podteksty. Posvyashchaetsya 100-letiyu Leonida Gaidaya. Sbornik statei* [Comedy film of the Soviet era: history, rings (sounds), subtexts. Dedicated to the 100th anniversary of Leonid Gaidai. Collected articles], Kanon+ ROOI “Reabilitatsiya”, Moscow, Russia, pp. 53–90.
- Goryachok, K.L. (2022), “ ‘Crazy and funny’: absurdity in late Soviet cinema”, in Salnikova, E.V., ed., *Smena vekh: otechestvennoe kino serediny 1980–1990-kh* [Change of milestones. Russian cinema, the middle of 1980s – 1990s], Kanon+ ROOI “Reabilitatsiya”, Moscow, Russia, pp. 405–426.

- Khrenov, N.A. (2022), "Late Soviet cinema: the formation of the image-time as a sign of transforming poetics", in Salnikova, E.V., ed., *Smena vekh: otechestvennoe kino serediny 1980–1990-kh* [Change of milestones. Russian cinema, the middle of 1980s – 1990s], Kanon+ ROOI "Reabilitatsiya", Moscow, Russia, pp. 11–48.
- Kondakov, I.V. (2018), *Russkii masskul't: ot barokko k postmodernu* [Russian mass culture: from Baroque to Postmodern], Tsentr gumanitarnykh initsiativ, Moscow, Saint Petersburg, Russia.
- Salnikova, E.V. (2014), *Sovetskaya kul'tura v dvizhenii: ot serediny 1930-kh k seredine 1980-kh. Vizual'nye obrazy, geroi, syuzhety* [Soviet culture in motion: from the mid-1930s to the mid-1980s. Visual images, characters, plots], LKI, Moscow, Russia.
- Salnikova, E.V. (2023), "Introduction. Universum of Soviet film comedy", in Salnikova, E.V., Khrenov, N.A. and Evallyo, V.D., eds., *Kinokomediya sovetskogo vremeni: istoriya, zvuchaniya, podteksty. Posvyashchaetsya 100-letiyu Leonida Gaidaya. Sbornik statei* [Comedy film of the Soviet era: history, rings (sounds), subtexts. Dedicated to the 100th anniversary of Leonid Gaidai. Collected articles], Kanon+ ROOI "Reabilitatsiya", Moscow, Russia, pp. 9–20.
- Zaitseva, L.A. (2017), *Ehkrannyi obraz vremeni ottepli (60–80-e gody)* [Screen image of the thaw time (60–80s)], Nestor-Istoriya, Moscow, Saint Petersburg, Russia.

Информация об авторе

Виолетта Д. Эвальё, кандидат культурологии, Государственный институт искусствознания, Москва, Россия; 125009, Россия, Москва, Козицкий пер., д. 5; amaris_evallyo@mail.ru

Information about the author

Violetta D. Evallyo, Cand. of Sci. (Cultural Studies), State Institute for Art Studies, Moscow, Russia; 5, Kozitsky Lane, Moscow, Russia, 125009; amaris_evallyo@mail.ru