

Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение
высшего образования
Санкт-Петербургский государственный университет

Южная Юлия Феликсовна

**ВИЗУАЛЬНЫЙ И ВЕРБАЛЬНЫЙ АСПЕКТЫ В НОВОЙ
РОССИЙСКОЙ КИНОКОМЕДИИ**

Выпускная квалификационная работа по направлению подготовки
50.04.01 Искусства и гуманитарные науки

Магистерская программа «Арт-критика»

Научный руководитель:

Двинятина Жамила Рузмаматовна,
кандидат филологических наук,
доцент СПбГУ

Санкт-Петербург

2017

ОГЛАВЛЕНИЕ

ВВЕДЕНИЕ.....	3
Глава I. Конвенции кинокомедии как мегажанра.....	8
1.1. Категории “комическое” и “смешное”, “юмор” и “комизм” как ключ к пониманию жанра.	8
1.2. Механизмы смеха: комическое как субверсия и комедия как перверсия.	13
Глава 2. Комическое на экране: визуальное и вербальное	25
2.1. Эволюция жанра комедии в контексте способов репрезентации комического	25
Эра «комической».....	26
Кинокомедия во власти масок и эксцентрики	28
Эра звукового кино	31
2.2. Поджанры комедии и способы создания комического	32
Вербальные способы	34
Авербальные способы	35
Глава 3. Новая российская кинокомедия.....	37
3.1. Место кинокомедии в системе российского кинематографа	37
3.2. Визуальное и вербальное в современной кинокомедии	43
ЗАКЛЮЧЕНИЕ	52
БИБЛИОГРАФИЯ.....	54

ВВЕДЕНИЕ

Андре Базен когда-то сказал, что комедия – очень серьёзный жанр, потому что она при помощи комических средств отображает глубокие моральные и общественные представления своего времени, несмотря на то, что её традиционно относят к низким жанрам.

Советские комедии спустя много лет не утратили своей популярности на постсоветском пространстве и не только. Что касается кинематографа российского, постперестроечного, то фильмов-событий в жанре комедии за последние 20 с лишним лет практически не было, несмотря на то, что кинокомедию нельзя назвать непопулярным жанром с позиции как создателей, так и зрителей. Далее сформулируем несколько тезисов, которые помогут обосновать актуальность данного исследования.

Российский кинематограф чаще всего не окупает сам себя и не может похвастаться достойными и стабильными кассовыми сборами. Процессы кинопроизводства и кинопроката в России тесно сопряжены с госдотациями и субсидированием из государственных источников, одним из которых является Фонд кино.

В последние годы российский кинематограф ощутил на себе экспансию телевидения: на экраны кинотеатров хлынула продукция, создаваемая людьми с ТВ и шоуменами в кадре и занимающая существенную нишу в российском прокате.

Кроме того, невозможно не отметить всё возрастающее количество разноформатных юмористических проектов на телевидении и их неизбежное влияние на аудиторию: от шоу «Вечерний Ургант» на 1 канале до всех разновидностей шоу формата стэндапа на ТНТ («Большой Stand-Up», «Открытый микрофон»). Отметим, что эти шоу смотрят не только владельцы телевизоров, но и большой процент пользователей интернета.

Представляется интересным, как всё это отражается на жанре кинокомедии в его современной модификации.

Проблема исследования

Место жанра кинокомедии в системе российского кинематографа и медиа.

Степень научной разработанности проблемы

Для того, чтобы охарактеризовать научную разработанность проблемы, были выделены несколько групп источников.

Первая группа включает в себя работы, посвящённые вопросам природы смеха, комического, юмора и комизма (А. Сытин, А. Козинцев, И. Домбровская, В. Кебуладзе, З. Фрейд, А. Бергсон и др.)

Вторая группа научных источников включает в себя исследования непосредственно жанра кинокомедии (Р. Макки, Дж. Гамарра-мл., С. Козлофф, М. Тёрнер, Р. Салис и др.).

Третья группа источников включает в себя исследования в области семиотики, лингвистики и социологии (Р. Барт, Ю. Лотман, Ж. Делёз, Р. Абрамов и др.).

Степень научной разработанности жанра кинокомедии в целом высока. Особенно пристальное внимание исследователей уделяется жанру романтической кинокомедии, гендерным аспектам кинокомедии, кинематографии отдельных комедийных режиссёров. Но, в отличие от советской кинокомедии, современная российская кинокомедия практически не исследована и открывает большой простор для анализа.

Исследовательский вопрос

Что представляет собой жанр новой российской кинокомедии?

Гипотеза

Жанр кинокомедии в поле современного российского кинематографа выступает в качестве сбалансированного, компромиссного жанра, точкой смежности зрительского и авторского интересов.

Объектом исследования являются российские кинокомедии, вышедшие в прокат с 2000 по 2016 год.

Предметом исследования выступит специфика вербального и визуального в этих кинокомедиях.

Цель работы

Комплексно проанализировать состояние жанра кинокомедии и выявить специфику визуального и вербального в рамках кинокартин данного жанра.

Задачи

- сформулировать необходимый понятийный аппарат: определить ключевые для жанра кинокомедии понятия «комическое», «смешное», «юмор», «комизм»;
- выявить основные конвенции кинокомедии как мегажанра, имеющего множество поджанров;
- проследить развитие жанра кинокомедии в контексте способов создания комического эффекта;
- представить классификацию вербальных и невербальных способов создания комического;
- кратко описать суть процессов внутри жанра кинокомедии;
- проанализировать конкретные примеры кинокомедий.

Методы исследования

В данной работе будут преимущественно использованы такие методы исследования, как семиотический метод анализа, дискурс-анализ, нарративный анализ, сравнительный анализ.

Теоретическая и эмпирическая база исследования

Теоретическую базу данной работы составляют труды различных исследователей о теориях юмора, об истории и специфике комедии как киножанра.

Эмпирической базой работы служат различные российские кинокомедии, снятые с 2000 по 2016 год, характеризующиеся повышенным зрительским интересом и/или отмеченные положительно критикой. В частности – комедии таких режиссёров, как С. Лобан, Р. Каримов, А. Смирнова, А. Меликян, Д. Дьяченко, Ж. Крыжовников, М. Местецкий.

Научная новизна

Научная новизна работы обусловлена главным образом малой степенью исследованности объекта и предмета и комплексным подходом к жанру кинокомедии.

Теоретическая и практическая значимость

Теоретическая значимость работы, в первую очередь, состоит в углублении знаний о современном состоянии российского кинематографа, в особенности жанра кинокомедии, что может представлять интерес для теоретиков этой сферы. Практическая значимость исследования заключается в потенциальном использовании выводов данной работы сценаристами, которым важно будет понимать как истоки комедийного жанра, так и его современное состояние на материале российского кинематографа.

Структурно работа состоит из введения, трёх глав, каждая из которых имеет два подраздела, и заключения.

Все переводы с английского языка выполнены автором данной работы.

Глава I. Конвенции кинокомедии как мегажанра

1.1. Категории “комическое” и “смешное”, “юмор” и “комизм” как ключ к пониманию жанра.

Н. Агафонова в своей монографии “Общая теория кино и основы анализа фильма” связывает жанровую природу фильма со способом представления [на экране] художественной условности и называет жанр “своеобразным кодом, при помощи которого режиссер задает параметры зрительского эмоционального ожидания». В данной главе речь пойдёт о конвенциях жанра кинокомедии, то есть о специфике этого конкретного “кода”.

Как пишет комедиограф-практик Роберт Макки, “конвенции жанра - это специфический сеттинг, роли, события и ценности, которые определяют конкретные жанры и их поджанры”. Это своеобразная система соглашений и их экранного воплощения между киноавторами и зрителями, и каждому жанру присущи собственные конвенции.

В какой-то мере конвенции жанра сопоставимы с двумя категориями концепции Романа Ингардена, взятыми в синтезе. Говоря о двумерности структуры литературного произведения (её можно разбить на фазы и слои), Ингарден называет первую из интересующих нас категорий предметным слоем или изображённым в произведении миром. “Слова и предложения, встречающиеся в произведении [как и кадры и их последовательность в кинопроизведении - прим. автора], определяют не только отдельные предметы и лица, но и разного рода отношения и связи, возникающие между ними, процессы и, состояния, в которых они пребывают, и т. д. Всё это <...> выступает в качестве составных частей единого целого”. Вторую важную в данном контексте категорию эстетик именует видом: «Вид» какой-либо вещи (например, здания, горы, человека и т. д.) составляет в первоначальном,

более узком значении конкретное зрительное явление, которое мы переживаем, наблюдая данную вещь, и в котором проявляются она сама и ее качества”. Важно, что виды по Ингардену бывают не только зрительными, но и звуковыми, слуховыми, осязательными, а также связанными с воображением, и не образуют собой слой непрерывного целого, а возникают скорее вспышками в процессе перехода от одной фазы произведения к другой. “В самом же произведении они пребывают как бы «наготове», в некоем потенциальном состоянии. Они могут быть <...> «явлениями» того, что относится к психике”. Вид - это схватываемое содержание объекта, которое “определяется как особенностями наблюдаемого предмета, так и обстоятельствами, при которых имеет место наблюдение, и, наконец, психофизическими особенностями наблюдающего субъекта”.

Языковой, смысловой, предметный и тем более (так как зависит от субъекта) видовой слой каждого отдельно взятого художественного произведения уникален. Но предметный слой нескольких кинокартин одного и того же (под)жанра (как и нередко изобразительный мир кинематографа отдельного режиссёра со своим авторским стилем, например, Вуди Аллена или Уэса Андерсона) будет иметь ряд сходных элементов и/или характерных связей между ними. И являться - переживаться субъектом в наблюдении - они будут тоже в каких-то аспектах схоже.

В этом ключе особенно интересны случаи жанровой пародии. В пародии на жанровый образец (например, в фильме “Очень страшное кино”) присутствуют структурные компоненты другого жанра (типичные образы из фильмов ужасов), но отношения между ними всё равно выстраиваются в логике изобразительного мира комедии, и “являются” они зрителю совсем иначе, чем в жанре ужасов, потому что вызывают смех, а не страх - качественно другое переживание.

Традиционно принято считать, что в основе комедии как “мегажанра”, как называет её Макки (то есть жанра, включающего в себя множество поджанров), лежат явления, принадлежащие категории комического. Далее

определим, что такое “комическое” и как оно соотносится с понятиями “смешное”, “юмор” и “комизм”.

Природа смеха волновала умы мыслителей разных эпох. Самые первые попытки объяснить и описать сущность и роль смеха были предприняты ещё в период античности: о проблеме смешного рассуждали философ-досократик Демокрит, Платон, Аристотель и Цицерон, комедиограф Аристофан и даже Гиппократ (последний отмечал терапевтический эффект смеха). Платон утверждал, что без смешного нельзя познать серьёзное, однако с настороженностью относился к его деструктивному потенциалу, Демокрит видел в смешном потенциал социально-критический как его основное достоинство.

Наследие античных теоретиков смеха переосмысливается в эпоху Ренессанса вместе с антропоцентричной литературой уже самого периода Возрождения (Рабле, Бокаччо, Шекспир, Сервантес). Как полагает А. Сытин, с этого момента в логике осмысления смешного происходит значимый поворот от объекта к субъекту. Сопоставление объективного и субъективного в смешном позволит впоследствии разграничить понятия “юмор” и “комизм”.

И у античных теоретиков смеха, и в более поздних трудах, касавшихся проблемы смеха (Т. Гоббс, И. Кант, Г. Гегель, А. Шопенгауэр), смех и смешное в совокупности форм их существования, ввиду неоднородных причин возникновения, явно или неявно подразделялись на два типа: физиологический (сфера телесного, биологического, и, возможно, беспричинного, как, например, смех от щекотки) и культурный (сфера разумного, целенаправленного, изящного). Именно со вторым типом прежде всего связано понятие “комическое”, которое изначально вошло в историю эстетики как коррелят высокого “трагического” (Аристотель комическое трагическому противопоставлял). “Как и большинство терминов, имеющих классическую греко-латинскую этимологию <...> «комическое» начало пониматься как специфический, «высокий» тип смешного и как термин,

принадлежащий преимущественно научной сфере”,- пишет А. Сытин. Теоретик Ю. Борев называет комическое “прекрасной сестрой смешного”:
“Комическое порождает социально окрашенный, значимый, одухотворенный эстетическими идеалами, „светлый“, „высокий“ смех, отрицающий одни человеческие качества и общественные явления и утверждающий другие”¹.

Несмотря на такие коннотации комического, в дальнейшем, благодаря таким исследователям, как, например, А. Бергсон, М. Бахтин, В. Пропп, складывается несколько другая традиция: поле “комического” расширяется за счёт тех форм смешного, связанного с “телесным низом”, которые ранее из него исключались (фарс, шутовство, народные карнавальные формы и др.). В. Пропп говорит о комическом и смешном как о синонимичных понятиях. М. Бахтин вводит категорию “смеховое” как категорию, объединяющую проявления смешного и комического в единое целое. Бинарные оппозиции “комическое” - “трагическое”, “верх” - “низ” в XX веке больше не ограничивают предметную область теории смеха. За пределами “комического” из всего многообразия “смешного” оказывается только смех как конкретная физиологическая реакция индивида (смех в состоянии алкогольного опьянения, истерики или под влиянием веселящего газа и проч.).

Ю. Борев вслед за Гегелем объясняет разницу между комическим и смешным так: «Не все смешное комично, хотя комическое всегда смешно»². Однако с этим можно не согласиться. Точно так же, как небольшая область смешного “выпадает” из поля комического, небольшая область комического может не принадлежать полю смешного. Речь идёт о сатире, иносказательности, намёках и других разновидностях комического, которые могут не вызывать непосредственной смеховой реакции. Так, сатира и эзопов язык в произведениях М. Салтыкова-Щедрина обычно не побуждают читателя рассмеяться, однако безусловно принадлежат полю комического.

1

2

Таким образом, смешное — категория, обозначающая свойства и отношения событий, ситуаций и явлений, вызывающих смех, а комическое — “категория, обозначающая культурно оформленное, социально и эстетически значимое смешное, включая редуцированные его формы (сатиру, остроумие и пр.)”³.

Соотношение категорий комического и смешного позволяет нам точнее определить понятия “юмор” и “комизм”.

В узком смысле юмор - это незлобивая насмешка, добродушный смех (то есть один из подвидов комического), а также проникнутое таким настроением отношение к чему-нибудь.

В широком смысле юмор представляет собой “функцию развитого сознания”, благодаря которой человек способен воспринимать комическое и смешное. Отметим, что определять юмор как способность воспринимать только комическое представляется нам не совсем верным. Так как юмор - функция сознания, а не аффекта, субъект в ряде случаев способен воспринимать в том числе и то смешное, что представляет собой собственную физиологическую реакцию субъекта (то есть то, что выпадает из поля комического). Также юмор нередко трактуется как совокупность художественных произведений, проникнутых юмористическим отношением к действительности.

В англоязычной научной традиции юмор нередко синонимичен понятию «комическое».

В свою очередь комизм - комическая сторона чего-либо, оттенок смешного⁴, свойство вызывать смех, имеющее объективную природу. Следовательно, юмор как функция сознания и комизм представляют собой две стороны совокупности смешного и комического: субъективную и объективную соответственно, на стыке которых и рождается смех.

3

4

Возвращаясь к вопросу о жанровых конвенциях кинокомедии, заключим: кинокомедии способны (по крайней мере нацелены на это) вызывать смех, потому что в основе жанра лежит комическое и кинокомедиям присущ комизм как доминантный конвенциональный принцип, а человек способен создавать и смотреть кинокомедии и смеяться, потому что ему присущ юмор.

В следующем разделе главы анализируются сущность комического и смеха как человеческой реакции на комическое и формулируются остальные конвенции комедии как мегажанра.

1.2. Механизмы смеха: комическое как субверсия и комедия как перверсия.

“Комедия всегда основана на несовпадении: чего-нибудь с чем-нибудь. Ожидания — с действительностью; ожиданий одного — с ожиданиями другого; представления о человеке — с самим человеком. Непременно должна быть какая-нибудь нелепица”⁵, - считает киновед Алексей Гусев, резюмируя, что комедия основывается на разрушении связей между вещами или подмене ожидаемых связями неожиданными. Такая вольная трактовка внутреннего механизма комического, который создаёт комический эффект, вызывающий смех, позволяет Гусеву объяснить, почему определённая аудитория может смеяться при просмотре фильмов вроде “Списка Шиндлера”: публика не улавливает логики во взаимосвязи элементов, и это вызывает смех.

Согласно концепции смеха как следствия радости избыточного понимания, предложенной А. Сытиным, можно, напротив, заключить, что публика смеётся потому, что всё поняла, и испытывает удовольствие от эвристического разрешения проблемы, которая представлялась сложнее, чем

оказалась на деле. Очевидно, если смех и вызван радостью избыточного понимания, то это понимание предельно субъективно.

Единого мнения о том, что именно и, главное, почему заставляет человека смеяться, реагировать на комическое определённым образом - смехом, не существует ни в одной научной области. Артур Кёстлер называет смех “рефлексом-роскошью”, а психологи Мэтью Хёрли и Реджинальд Дж. Адамс и философ Дэниел Деннет в своей книге “Шутки для своих” (“Inside jokes”) говорят о чувстве юмора как о “яблокочистке в условиях отсутствия яблок”, потому что у них нет очевидной биологической цели (хотя приверженцы биологических теорий смеха строят гипотезы о том, что смех изначально выступал в роли адаптивного механизма для наших предков и мог способствовать выживанию).

Тем не менее, существует обширный ряд теорий смеха и даже их классификаций.

Традиционно выделяют три группы теорий смеха (или - три теории, в которые укладываются концепции трёх групп теоретиков смеха):

1. Теории превосходства, согласно которым смешное обнаруживается (и сопровождается смехом) в нахождении превосходства над окружающими или над обстоятельствами (Платон, Т. Гоббс);

2. Теории несовместимости (или неконгруэнтности), согласно которым смех вызывает абсурд, нарушение логики, несообразность, совмещение несовместимого (Аристотель, И. Кант, А. Шопенгауэр, Г. Гегель). К этой же группе теорий, полагаем, можно отнести, к примеру, выделяемые П. Кайт-Шпигель отдельно теории несоответствия привычному, теории конфигурации, теории амбивалентности (в случае теорий амбивалентности смех вызван переживанием двойственных чувств);

3. Теории разрядки, согласно которой смех возникает вследствие высвобождения психологической энергии, возникающей там, где снимается некоторое ограничение (Г. Спенсер, З. Фрейд).

Также Кайт-Шпайгель выделяет, например, группу теорий удивления, упомянутую выше группу биологических теорий и отдельно - психоаналитических теорий.

Исследователь Б. Дземидок в своей классификации анализирует субъектно-объектные отношения в теориях комического, выделяет группу теорий смешанного типа и в рамках этой группы вводит понятие пересекающихся мотивов, то есть констатирует, что многим теориям присуще несколько мотивов одновременно. Так, теорию разрядки Фрейда Дземидок распределяет именно в эту группу. Такая стратегия наглядно свидетельствует о сложности сведения всего многообразия суждений о природе смеха в единую непротиворечивую теорию.

Группа теорий несовместимости представляется наиболее многочисленной и наиболее ёмкой в концептуальном отношении. А. Сытин считает существенным недостатком теорий этой группы (он сам называет её “теорией противоречия”) излишнюю логическую абстрактность [Сытин, 17].

В своей диссертации “Знаки комедии: семиотический подход к комедии в искусствах” Мэттью Тёрнер отмечает, что многие современные версии теории неконгруэнтности утверждают, что юмор работает и эффективен тогда, когда в нём присутствует “элемент разрешения”, поэтому их часто называют теориями разрешения неконгруэнтности. Более поздние версии теории также отстаивают идею, что субъект должен быть каким-то образом вовлечён в опыт, чтобы ему стало смешно, поэтому комедии так часто обыгрывают наши ожидания о таких вещах, как, например, секс. Но, как пишет Тёрнер, неконгруэнтность не создаёт юмор автоматически (вот здесь и проявляется упомянутая выше излишняя логическая абстрактность этой группы теорий), и, если мы слишком сильно вовлечены в происходящее (например, падает с лестницы не герой на экране, а мы сами), мы часто не получаем удовольствия от неконгруэнтности или её разрешения. Такие эмоции и переживания, как страх, отвращение, жалость, моральное

неодобрение и возмущение могут ограничивать нашу способность видеть в чём-либо неконгруэнтном смешное.

Вместе с группой теорий разрядки теории неконгруэнтности указывают на некоторую извращённость природы смеха - субверсивность комического (subversion - дослов. “подрыв, подрывная деятельность, низвержение”), причём на самых разных уровнях: текстуальном, семантическом, нарративном, ситуационном и даже на уровне ауры. Если любой каламбур совершает субверсию по отношению к привычным смыслам или звучанию слов и словосочетаний, то, например, сатира, как отмечает Тёрнер, часто создаётся с целью подорвать существующий строй. Согласно предположению Умберто Эко, удовольствие и радость, которые несёт в себе комическое, частично обусловлены именно субверсией правил и нормативных кодов. В таком поведении, нарушающем ограничения, обнаруживается реальное психологическое высвобождение напряжения, о котором говорится в теории разрядки.

Эдвард Гамарра-мл. в своей диссертации “The Lost Laugh - Comedy and Perversion” (“Утраченный смех - Комедия и перверсия”) не только отмечает субверсивную природу комического, но сопоставляет комическое (комедийное) с перверсией. Отметим, что, хотя Гамарра-мл. под понятием comedy объединяет все возможные формы комического, подчёркивая его общее перверсивное начало, он особенно много говорит о комедии в жанровом смысле, анализируя примеры из кинематографа. С точки зрения исследователя, comedy (комедийное) - это “не форма, а структурированный процесс, который выворачивает наизнанку существующие формы”⁶: нет ничего комедийного по своей сути, но что угодно, если правильно подано, может быть комичным.

Гамарра-мл. в своей работе намеренно уходит от разрешения вопроса о том, что в комическом первостепеннее: субверсия существующих норм или

6

их утверждение заново (reaffirmation). Это представляется логичным ввиду того, что осуществление субверсии предполагает знание нормативного кода и сопоставление с ним субверсивного варианта в самом акте субверсии, иначе комическому эффекту неоткуда возникнуть.

Проводя параллель между комедией и перверсией как метакатегориями, Гамарра-мл. утверждает, что смех, который принято считать маркером смешного, возникает благодаря механизму, сходному с тем, который в терминологии лакановского психоанализа называется «отказом» (disavowal)⁷ и связан с перверсивными стратегиями. Исследователь трактует смех как маркер отказа – защитного механизма и «психической способности допускать сосуществование двух противоречивых мыслей или образов, не оказывающих влияния друг на друга»⁸: «Смехом отмечено успешное отклонение от какой-либо нормы или ожидания, что вызывает удовольствие». Таким образом, внутренний механизм перверсии сопоставим с субверсией как внутренним механизмом (построения) комического. С точки зрения Гамарры-мл. это, в целом, один и тот же механизм, так как автору не важно различие форм комического: в одном ряду стоят и конкретная текстовая шутка, и отдельный гэг, и целый фильм.

Перверсивное и комическое – осуществление трансгрессии по ту сторону законов и правил и превращение фантазий в реальность. Гамарра-мл. утверждает, что и перверсия, и комедия базируются на полиморфной перверсивности инфантильной сексуальности и представляют собой стратегии самостабилизации, контроля и противостояния источникам тревоги и прочим угрозам идентичности. Перверсия и комедия обращают взрослых индивидов к их прошлому, “к далёким удовольствиям юности и утраченному смеху детства”, к детским способам разрешения проблем, связанных с сходствами и различиями – не только сексуальными и гендерными, но и, в случае комедии, расовыми, этническими, классовыми и

7

8

проч. Как отмечает Гамарра-мл., в перверсивном акте и в жанре комедии сложились конгруэнтные формы (*congruent figures*), которые размывают или утрируют признаки сексуальной принадлежности, поколения, возраста и величины (размера), одновременно отрицающие и признающие существующие различия (работает механизм отказа). Так, в кинокомедиях часто присутствуют инверсия социальных ролей и паттернов в отношениях внутри гетеросексуальной пары (чаще всего это выражается в женском доминировании); гомофобные шутки-намёки; мотивы смены пола, обмена телами между женщиной и мужчиной или между взрослым и ребёнком, переодевание (преимущественно мужчины в женщину), изменение собственных габаритов героя.

И комедийная, и перверсивная стратегии всё же предполагают определённый риск (связанный с отклонением от нормативного кода, переживаемыми или демонстрируемыми на экране агрессией, болью, унижением), но в то же время гарантируют нейтрализацию этого риска и достижение удовольствия. Важное различие комедии и перверсии состоит в том, что перверсия - это одиночный акт, который обычно не подразумевает свидетеля/зрителя, хотя некоторые перверсии, например, садомазохизм, требуют партнёра; вуайерист обычно не хочет, чтобы объект его наблюдений знал о наблюдении, эксгибиционист разрешает смотреть на себя, но не трогать. Незрелые удовольствия перверсии не нужно ни с кем разделять, хотя есть мнение, что перверсия всё же требует статуса перформанса. Комедия же (как и вообще любое намеренно создаваемое комическое, устное или письменное, визуальное или аудиальное) предполагает наличие адресата и производит отработку не индивидуальных тревог и желаний, но всеобщих (*universal*). «Комедия как перверсия, но социальная», - утверждает Гамарра-мл. Комедия позволяет взрослым отнестись к серьёзным вещам по-детски, не испытывая страха быть отвергнутыми или наказанными общественностью.

В концепции Гамарры-мл. перверсивные и комедийные стратегии направлены на то, чтобы стать источником удовольствия, устранить тревожность и создать другую и, в трактовке исследователя, лучшую версию себя (self) и мира. Исследователь А. Козинцев предлагает иной взгляд на комическое, оперируя понятием «юмор» (Козинцев, в отличие от западных теоретиков комического, не включает в это понятие сатиру и иронию). По мнению Козинцева, «эссенциалистскую формулу смешного, основанную на кажущейся семантике юмористических текстов»⁹, вывести невозможно, потому что ключевую роль в юморе (а точнее в образовании его двойного дна, уничтожающего семантику, что и вызывает комический эффект) играет фигура неупомянутого сказчика – нарратора, которого нельзя путать с автором. Концепция исследователя восходит к аристотелевскому тезису о подражании автора комедии худшим людям. Козинцев полагает, что фигура сказчика позволяет автору спародировать Другого, притвориться Другим, кем-то, кто ниже него в интеллектуальном, этическом или любом другом отношении, кем-то, кто заслуживает насмешки. Здесь, на уровне не семантики юмористических текстов, но прагматики, как пишет Козинцев, находит отражение теория превосходства. В основе любого юмора, таким образом, лежит пародия, если рассматривать её широко - как выход за пределы устоявшейся системы, однако обнаружить её на метауровне зачастую невозможно ввиду бессознательности пародирования.

Мотивом этой комической пародии Козинцев считает «рефлексию человека как индивидуального и родового субъекта по поводу языка и культуры, его подспудную тягу к временной психологической регрессии»¹⁰, отмечая, что о регрессивном характере комического говорил ещё С. Эйзенштейн, утверждавший, что оно «заставляет сознание сегодняшнего уровня вести себя сознанием периода, черт знает на сколько отставшего» ([Эйзенштейн 1966 (1934): 482, 487]. Козинцев имеет в виду в том числе и

⁹

¹⁰

онтогенетическую регрессию — «прыжок в инфантильность» [Эйзенштейн 1968 (1945): 503], что в какой-то мере коррелирует с концепцией Гаморры-мл. «Юмор — не отношение человека к миру и к другому человеку, а отношение его к собственному меняющемуся во времени отношению»¹¹, - заключает Козинцев, добавляя, что в роли Другого оказывается сам субъект на предшествующих стадиях развития.

Концепции Гаморры-мл. и Козинцева обращаются к проблеме предмета, внутренних механизмов и функций комедии и юмора, поднимают вопросы авторской и зрительской интенций в отношении комического, которые были и остаются актуальными ввиду сложного положения жанров комического в искусстве как жанров низких с одной стороны и неизменно высокой степени их востребованности – с другой. В этой логике возможность осуществления «прыжка в инфантильность» - не единственный аспект привлекательного (для зрителя, например) потенциала комического, который отмечают многие исследователи.

Сопоставляя комедию и перверсию как нарративные стратегии с точки зрения их структуры, Гамарра-мл. приходит к выводу о том, что они обе отрицают смерть. Перверсивный акт, даже если он сопряжён с болью и агрессией, контролируем, соответственно, субъект сам устанавливает пределы ущерба собственной физической целостности. То есть исход заведомо безопасен, к тому же сулит наслаждение. Субъект как бы переживает маленькую смерть и остаётся жив. Трансгрессия по ту сторону нормативного кода оборачивается безнаказанным удовольствием как в случае перверсии, так и в случае комического, где, как считает Гамарра-мл., маленький хэппи-энд можно усмотреть даже на уровне панчлайна отдельной шутки, не то что целой полнометражной комедии. Немаловажно, что хэппи-энд в комедии не следует понимать как формальное «и жили они долго и счастливо». Хэппи-энд в комедии знаменует удачное для героев разрешение

11

конфликта, даже если он разрешается, к примеру, в результате смерти героя и попадания в загробный мир.

Р. Макки основополагающую конвенцию комедии как мегажанра формулирует как принцип «никто не должен пострадать»: «В комедии аудитория должна чувствовать, что вне зависимости от того, с какой силой персонажи бьются о стены, рыдают и корчатся под ударами судьбы, всё это не причиняет им реального вреда».¹² Эта конвенция может быть частично нарушена, но что случается чаще – возводится в абсолют в самом специфичном поджанре комедии – чёрной комедии.

А. Козинцев утверждает, что «сущность юмора состоит в уничтожении семантики и в вытеснении означаемого означющим»¹³, и предельной выраженности уничтожение содержания формой достигает именно в чёрном юморе. Физиологическая уязвимость человека, его смертность, становясь объектом чёрной комедии, как бы нивелируются и становятся предметом иронии.

В. Кебуладзе в своей статье «Феноменология чёрного юмора» говорит о сущности чёрного юмора как о «парадоксальной способности делать невозможное возможным, а коррелятивно этому всё возможное рассматривать в горизонте его невозможности».¹⁴ Абсолютная невозможность преодоления смерти в действительности открывает бесконечное число возможностей её ироничного обыгрывания в модусе чёрного юмора. Кебуладзе определяет смерть как «утрату интересубъективности» и утверждает, что чёрный юмор строится при помощи разложения первичных интересубъективных структур опыта (взаимности перспектив интерпретации и конгруэнтности систем релевантности – потенциальной идентичности переживания в опыте) и положения в горизонт возможного невозможный опыт, т. е. опыта смерти. Смеховой эффект, с точки зрения Кебуладзе,

¹²

¹³

¹⁴

вызывает сама трансформация intersubъективных структур вплоть до их деструкции.

Не имея цели подробно останавливаться на специфике чёрного юмора, ещё раз отметим, что любой тип юмора предполагает некоторое нарушение status quo, субверсию и трансгрессию. По И. Канту, «смех есть аффект от внезапного превращения напряженного ожидания в ничто».¹⁵ Хотя Канта принято причислять к теоретикам группы теорий неконгруэнтности, в самом определении смеха присутствует понятие «напряжённое ожидание», которое может отсылать к группе теорий разрядки, так как превращение напряжённого ожидания в ничто логически предполагает последующее расслабление. И что есть обращение в «ничто» как не, своего рода, трансгрессия?

В. Кебуладзе в другом своём исследовании «Феноменология смеха и смех феноменологии» утверждает, что смех лишает всё то, на что он направлен, онтологической укоренённости и «неизбежно предполагает небытие», то есть «ничто», с его точки зрения, в кантовском определении смеха равноценно «небытию». При этом Кебуладзе выделяет три модуса смеха:

- модус удовольствия (негация напряжения) – весёлый смех;
- модус иронии (негация того, что вызывает напряжение) - злой смех;
- модус самоиронии (негация напряжённого сознания) – горький смех.

В определённой степени эти модусы соответствуют типичной триаде видов/форм комического: юмору, иронии (и сарказму как максимально язвительной форме) и сатире. Г. Ратников, для которого категория комического характеризуется преобладанием реального над идеальным, определяет юмор как «утверждающий комизм», сатиру как «прямое и

¹⁵

открытое обличение отжившего, скрывающегося под личиной живого», а иронию – как промежуточную форму, которая и утверждает объект, и одновременно отрицает его, но «в форме и содержании подставного объекта». То есть разделение происходит по соотношению реального и идеального и степени интенсивности положительных и отрицательных эмоций, сопряжённых с каждым из видов комического.

Таким образом, конвенциями комедии как мегажанра можно считать:

- комическое на всех уровнях аудиовизуального нарратива (шутки, персонажи, события, явления) в основе;
- хэппи-энд как счастливое для героев разрешение конфликта;
- субверсивное отношение к негативным проявлениям действительности вроде смерти, агрессии, боли, физических страданий и проч.

Дальнейшая конкретизация конвенциональных принципов имеет смысл уже только в рамках отдельных поджанров и типов комедии в связи с их структурными различиями, превалирующим типом юмора и т.д.

На основании анализа различных подходов к сущности комического, произведённого в данном разделе, можно заключить, что комическое, рассматриваемое в рамках любой из групп теорий юмора – превосходства, неконгруэнтности или разрядки, имеет субверсивную природу и обладает трансгрессивным потенциалом выхода за пределы нормативного кода. Сама по себе субверсия не является гарантом возникновения комического эффекта, сопровождающегося смехом, но выступает скорее в качестве необходимого условия его возникновения. Жанр кинокомедии в свою очередь субверсивен и даже перверсивен по отношению к действительности, потому что его основополагающими конвенциями являются отрицание действительности смерти, агрессии, боли и прочих источников тревоги и угрозы человеческой целостности, и в этом (а не только в желании развлекаться) кроется причина его востребованности у зрителя.

Глава 2. Комическое на экране: визуальное и вербальное

2.1. Эволюция жанра комедии в контексте способов репрезентации комического

Кинематограф – синтетический вид искусства, тесно взаимосвязанный с традиционными (литературой, музыкой, театром и живописью) и техногенными искусствами (в первую очередь фотографией), и ему присущ ряд выразительных средства каждого из них. С литературой кинематограф роднит способность к нарративности и масштабированию оптики (акцентированию на деталях), с живописью – наличие зримых образов, само кино же повествует изображением, звуком и реже – вербальным текстом в изображении. Звук как основа музыкальной ткани заимствуется кинематографом и присутствует в нём в шумовом, музыкальном или аудиовербальном эквиваленте. С театром же кинематограф схож не только своей синтетической природой, но и, как полагает, например, Н. Агафонова, коммуникативным эффектом, несмотря на иллюзорность кинокоммуникации. Кинофильм, переживаемый в тёмном зале кинотеатра как сон наяву, может как минимум не уступать театральному представлению в силе производимого психологического эффекта.

В связи с гетерогенностью кино как материи, креолизованного текста, знаковой системы и проч. комическое в нём тоже неоднородно. С развитием кинематографа менялись способы конструирования комического на экране. Вербальный юмор в кинематографе во всём своём многообразии появился только с приходом звука, а сегодня в стандартной комедии ему отводится солидная роль. Кроме того, специфика комического в комедии может различаться в зависимости от поджанра или типа комедии.

В данном разделе мы проследим эволюцию жанра комедии, сосредоточившись на характерных для каждого этапа способах репрезентации комического.

Эра «комической»

Момент рождения жанра кинокомедии связывают с хрестоматийным «Политым поливальщиком» (1895) – первой постановочной короткометражной комедией, а одними из самых ранних образчиков жанра (прото)комедии были европейские и конкретно французские гротесковые комедии, заимствовавшие традиционные приёмы водевилей и представлявшие собой комические погони или сюжеты неуклюжести.

В книге «Всеобщая история кино» Ж. Садуль приводит описание первой комической погони, имевшей большой успех, – фильма «Свидание по объявлению» (1904). Его сюжет таков: молодой человек, желая жениться, при помощи объявления в газете назначает свидание будущей невесте, однако вместо одной невесты поочерёдно является целая дюжина, которая преследует испуганного жениха до тех пор, пока тот не делает предложение первой догнавшей его девушке. Погоня не была собственно комическим сюжетообразующим приёмом, комическая погоня представляла собой лишь одну из жанровых разновидностей сюжетов погонь и спасений.

Другая группа сюжетов – сюжеты неуклюжести становились ключевыми, например, в фильмах Андре Диде, собирательный образ персонажей которого был известен в России как «Глупышкин» («Настойчивый ухажёр» (1906), «Первые пробы шофёра» (1907), «Дюжина свежих яиц» (1908)). Диде не создал себе цельного сценического образа (хотя его герой оставался неизменно глуповатым типом с клоунской манерой поведения), в отличие от, например, ещё одного французского комика, Макса Линдера, экранный образ которого – элегантный самоуверенный денди,

дамский угодник и любитель выпить («Макс – воздухоплаватель» (1909), «Макс ищет невесту» (1910)).

Комические погони, сюжеты нелепостей, экранизации журнальных карикатур – все эти комедийные практики немого кино, похожие на цирковые или эстрадные номера и не предполагающие какого-либо психологизма, впоследствии в истории кино получили название «комической». Хотя чаще всего и в первую очередь так именуют главный комедийный жанр этого периода – слэпстик, раннюю американскую комедию или «комедию затрещин».

Родоначальником слэпстика принято считать Мака Сеннета. Хотя ранняя европейская комедия и оказала влияние на формирование жанра комической, слэпстик гораздо ближе американскому бурлеску, обращённому к массовому зрителю из простонародья, чем европейской традиции. Сеннет имел опыт работы актёром в бурлесках, поэтому понимал, над чем публика чаще всего смеётся, и как режиссёр и продюсер активно применял свои знания на практике. Говоря современным языком, Сеннет хорошо представлял себе целевую аудиторию своих комедий. Так, её большой процент составляли иммигранты, у которых были сложные взаимоотношения с американскими стражами порядка, поэтому большим успехом пользовались массовые карикатурные образы бестолковых полицейских. Слэпстик Сеннета характеризовался предельно простым (погони, потасовки, драки, бросание тортов), но очень динамичным действием: зрительский смех не должен был умолкать ни на минуту, а герои – стоять на месте.

Именно слэпстику жанр кинокомедии обязан появлением такого выработанного визуального приёма создания комического, как гэг – комический трюк (трюк в физическом смысле). Многие трюки были заимствованы из практик театра варьете, и поэтому похожи на фокусы. Так, например, Бастер Китон в своих фильмах мог вешать одежду на нарисованный на стене крючок или просто приложенный к стене зонтик-трость.

Гэг становится одним из первых устойчивых комических приёмов в жанре кинокомедии.

Кинокомедия во власти масок и эксцентрики

Первым комиком, прибегнувшим к узнаваемому образу как способу достижения комического эффекта на экране, был Макс Линдер, творчество которого оказало влияние в том числе и на российских комиков. Попытки калькировать образ французского комика и создать русского приводили к появлению таких персонажей, как деревенский мужик Митюха, впервые приехавший в Москву, или простак дядя Пуд. В 1916-1917 гг. актёр Антон Фертнер снимается в серии фильмов об Антоше ("Антоша-вор", "Антоша не умеет обращаться с порядочными женщинами", "Антоша-укротитель тещи", "Антоша в балете", "Антоша-двоеженец", "Антоша лысеет"), а А. Ханжонков начинает серию аналогичных комедий-скетчей, только об Аркаше.¹⁶ В те же годы выходят комедии на военном материале «Вова приспособился», «Вова на войне», «Вова в отпуску».

Однако, несмотря на образ, который казался залогом успеха и популярности Линдера как комика, смешным был не сам Макс Линдер, а скорее контраст его облика изящного денди и неурядиц, в которые он попадает. Мария Терехова в своей статье «От цилиндра Макса Линдера до Чаплина-конструктивиста: комедия и комическое на отечественном киноэкране 1900 — начала 1920-х годов» отмечает, что немой кинематограф ввиду своей специфики требовал яркой пластической выразительности, которая не была козырем Линдера. Линдер не был эксцентриком на экране, в отличие от появившихся чуть позже Чарли Чаплина, Гарольда Ллойда и Бастера Китона. При всей «каменности» лица даже Китон в остальном был пластически и образно самодостаточен; более того, выражение его лица добавляло план контраста и усиливало комический эффект.

¹⁶ <https://sites.google.com/site/humanitext/home/1917-god-socialnye-realii-i-kinosuzety>

В связи с этим Чаплин, Ллойд и Китон превзошли Линдерна и русских Антош и Аркаш в комедийном жанре, используя приём образа-маски, хотя, конечно, каждый по-разному.

У Ллойда было амплуа нагловатого янки, которому всё нипочём, и очки как важный атрибут сценического образа. Чаплин был лиричным бродягой с тросточкой, постоянно разочаровывающимся в людях и в собственных иллюзиях, одетым в широченные штаны и обутом в ботинки не по размеру. А в случае Китона роль застывшей маски играло его собственное бесстрастное лицо, и ему не нужно было никакой постоянной атрибутики.

Историк кино И. Беленький отмечает, что если ранние комедии Чаплина – это кинематографический театр абсурда и несерьёзной жестокости, где персонажи комически имитируют серьёзные взаимоотношения в рамках устойчивых форм слэпстика, то в более поздних его фильмах комический эффект уже возникает «из-за несоответствия серьёзного отношения к жизни и её идиотизма».¹⁷ Это свидетельствует о тенденции к укоренению в комедии более тонкого, усложнённого юмора, как семантически, так и технически.

В своей книге «Кино» Жиль Делёз описывает такой приём, характерный для комедии бурлеска (Делёз называет это «бурлескным процессом»¹⁸), как съёмка действия в ракурсе наименьшего отличия от другого действия, посредством которой обнаруживаются коренные различия между двумя ситуациями. У Ллойда и Китона этот «закон индекса» – небольшая разница в действии, маркирующая пропасть между двумя ситуациями, работает чаще как оптическая иллюзия: вот Гарольд или Бастер как будто сидит в машине, а вот машина трогается с места, и мы видим Ллойда на велосипеде или Китона в автомобильной шине. «Герой всего лишь кадрируется сквозь автомобильное стекло [в случае Китона шина кажется прикреплённой к багажнику автомобиля], и бесконечно малое отличие между

¹⁷

¹⁸

двумя перцепциями дает нам возможность тем лучше ощутить бесконечность дистанции между ситуациями «богатство — бедность»¹⁹, - заключает Делёз и констатирует гениальность Чаплина даже на фоне Ллойда и Бастера как мастера выбирать настолько близкие друг другу жесты и соответствующие им максимально далёкие друг от друга ситуации, что одна из них оказывается способна по-настоящему тронуть, добраться до переживания, но в то же время не мешает смеху, возникающему из-за самого сближения этих ситуаций: «Гений Чаплина состоит в том, что он заставляет делать и то и другое вместе: мы смеемся тем больше, чем более растроганы».²⁰

Впрочем, Делёз также отмечает, что в основе бурлескного процесса Китона лежат другие механизмы: Китон в своих фильмах чаще преодолевает не маленькое различие, а значительный разрыв между заданной ситуацией и ожидаемым комическим действием. По Делёзу, он реализует эту стратегию посредством гэг-траектории (ускоренного монтажа и максимально нелинейной траектории перемещения героя) и машинного гэга (машина-дом, машина-поезд). Китон, занимаясь сценами и ситуациями, выходящими за привычные рамки бурлеска, примиряет бурлеск с большой формой, с регистром эпического. Как пишет киновед С. Добротворский, «один из лучших фильмов Китона «Генерал» не случайно называют первой и последней эпической кинокомедией <...> Эпос был не по силам ни социальному юмору Ллойда, ни гениальной сентиментальности Чаплина».²¹

Комедийные практики Ллойда, Китона и Чаплина с их притязаниями на эпос или провоцирование у зрителя двух сильных симультанных противоречивых эмоций, с оптическими иллюзиями, отсылающими к социальным различиям, и полноценными образами-масками, которые сами по себе обладали комическим потенциалом, - явный шаг жанра комедии

¹⁹

²⁰

²¹ <http://seance.ru/blog/keaton/>

вперёд на фоне приёмов обычного слэпстика. Делёз полагал, что немой кинематограф сам по себе подталкивал комиков к поискам всё новых форм выражения, но всё изменилось с приходом звука в кинематограф: кино стали доступны все возможные пласты вербального комического, текстовый юмор и диалоги, вербально-визуальный контраст и синхрон и проч. Ллойд и Китон удержаться на пьедестале своей славы времён «комической» с приходом кино аудиовизуального, дуалистичного не смогли.

Эра звукового кино

Место Ллойда и Китона заняли те, кто смог задействовать звук, в первую очередь речь актёров, например, братья Маркс. Их абсурдистский юмор органично накладывался на эксцентрику их образов и ситуаций, которые братья разыгрывали в своих комедиях. Что примечательно, в комедиях Марксов очень часто отсутствует не то что хэппи-энд, но и вообще какая-либо внятная концовка ввиду их бессюжетности.

Чаплин очень долго противился использованию звука в кино, так как был уверен, что звук убьёт его образ-маску. Но, несмотря на это, в фильме «Великий диктатор» у героя Чаплина прорезается голос, Чаплин решается использовать речь ради создания точечного комедийного эффекта. Великий диктатор по имени Хинкель в исполнении Чаплина говорит из-за трибуны, издавая звуки на выдуманном языке, который орфоэпически напоминает немецкий, а за кадром звучит английская речь “переводчика”. И если Чаплин, пародируя Гитлера, говорит экспрессивно, сопровождая свою речь внезапным кашлем или криком, то закадровый голос звучит подчёркнуто спокойно, и такое несоответствие не может не вызывать смех.

У кинематографа, который, даже будучи немым, при просмотре часто имел живое музыкальное сопровождение, к моменту появления звука уже был опыт темпорализации музыкой и, вполне вероятно, что даже аудиовизуальный контрапункт был в ходу как комический приём. Таким образом, подчинённость звука изображению была предопределена. Делёз

отмечает, что звук автоматически стал выполнять функцию не самостоятельного источника смысла, а скорее «нового измерения визуального образа, нового компонента» (*Cinema 2* 226).

В 30-ые гг. на волне прихода звука в кино и Великой Депрессии в Америке становятся популярны музыкальные комедии. И первое время актёры, словно не верящие, что зритель их слышит, что их голос, тембр голоса и умение петь стали иметь значение, сохраняют прежнюю, «немую» манеру игры. В СССР в 30-ые гг. создание народной комедии приобретает статус государственного заказа, выполнять который берутся Г. Александров («Весёлые ребята» (1934), «Цирк» (1936), «Волга-Волга» (1938), «Светлый путь» (1940)) и И. Пырьев «Трактористы» (1939)). Музыкальные комедии требовали от кинематографистов многопланового профессионализма, но были способны обслуживать различные социальные и политические цели. На этом этапе развития комедийного жанра собственно развиваются не только и не столько средства создания комического, сколько пропагандистский потенциал жанровых стратегий. Американский мюзикл интегрировал в повествование «частнопредпринимательский капитализм и национализм»²², скрывая мотив корысти, а советский – сталинскую идеологию и национализм, скрывая мотив власти.

В тот же период в Америке зарождается так называемая *screwball comedy* (сумасбродная комедия), которая положит начало поджанру романтической комедии.

В целом, с появлением звука в кино постепенно формируется вся та обширная палитра поджанров комедии, которая существует и по сей день.

2.2. Поджанры комедии и способы создания комического

Разнообразием своих поджанров комедия обязана в первую очередь широкому спектру проявлений комического: от мягкого юмора до сатиры. К первому полюсу мягкого юмора тяготеет лирическая комедия, центром которой становятся светлые любовные переживания, возможно, не лишённые ноты лёгкой грусти. Из советских фильмов к такому типу обычно относят кинокомедии Г. Данелии («Я шагаю по Москве», «Мимино»). Более поздние фильмы этого же режиссера («Осенний марафон», «Слезы капали», «Паспорт») приобретают и вовсе минорное настроение, в связи с чем их часто называют «грустными комедиями». К этому же типу грустных комедий можно причислить, например, картины «Неоконченная пьеса для механического пианино» и «Несколько дней из жизни Обломова» Н. Михалкова, «Самая красивая» Л. Висконти, «Амаркорд» и «Ночи Кабирии» Ф. Феллини.

Сатирическая комедия обличает и высмеивает социальные недостатки («Добро пожаловать, или Посторонним вход воспрещен», «Гараж», «Старые клячи»).

Эксцентрическая комедия (комедия положений, уже не просто слэпстик) опирается на гиперболизацию, гротеск, интенсификацию ритма и динамики, черты буффонады, комические трюки. Метром советской эксцентрической комедии считается Л. Гайдай («Иван Васильевич меняет профессию», «Операция "Ы" и другие приключения Шурика», «Кавказская пленница», «Бриллиантовая рука»). Эксцентрическими также можно считать комедии с участием французских комиков Л. де Фюнеса, П. Ришара.

Саркастическими комедиями называют фильмы английского режиссера Л. Андерсона («О, счастливец», «Госпиталь "Британия"») или Вуди Аллена («Любовь и смерть»). Впрочем, кинокомедии Аллена, наполненные философской рефлексией, нередко сатирой и доминирующим интеллектуальным вербальным юмором вкупе с его предельно авторской манерой сложно уложить рамки отдельного поджанра.

«Чёрный юмор» как специфическое проявление сарказма пронизывает ряд фильмов испанских режиссеров. Такие комедии называют «брутальными комедиями» (например, «Виридиана» Л. Бунюэля).

Мастером такого жанрового парадокса, как несмешная «сухая» комедия, Н. Агафонова называет немецкого режиссера А. Клуге («Акробаты под куполом цирка: беспомощны», «Крепкий Фердинанд»).

Полагая, что в основе любого комического приёма лежит механизм субверсии (физического действия, жеста, слова, смысла), приведём классификацию основных способов создания комического на экране.

Вербальные способы

К вербальным способам создания комического относится в первую очередь текстовый юмор как несобственное кинематографическое средство.

Также к этому блоку можно отнести интонирование, наличие/пародирование акцента.

Приёмы вербального юмора многочисленны, составить исчерпывающую классификацию представляется крайне трудным, но это и не является целью данной работы. Перечислим некоторые из них:

- вербальная ирония;
- бисоциации (типичный пример бисоциации – каламбур);
- двусмысленность (использование многозначности слова);
- замещение ожидания;
- остроумие нелепости (смешной бред);
- сравнение несравнимого;
- деконструкция цитат и клише;
- намёк;
- метафора;
- simple truth – буквальный смысл.

Авербальные способы

К авербальным способам относится всё многообразие доступных кинематографу средств комбинирования визуального и аудиального, а также то, что находится на стыке с вербальным.

В качестве собственно кинематографических приёмов можно выделить многократную экспозицию, аудиовизуальный контрапункт и синхрон. Большой корпус аудиовизуального юмора может строиться на контрасте вербального и визуального, игре с темпоральностью (реверсе, рапиде, ускорении действия). Звукоподражательные практики тоже можно отнести к авербальным приёмам комического.

Отдельный блок приёмов со времён слэпстика представляют собой гэги, пантомима, гротеск, буффонада. При этом в эпоху кино звукового гэги очень часто обрамлены вербальным компонентом, реконструирующим или, наоборот, деконструирующим причинно-следственную связь происходящих событий, в которые вписан гэг.

Так, примером современного гэга можно считать эпизод из фильма «Скотт Пилигрим против всех» (2010). Сосед Скотта открывает входную дверь, за которой стоит девушка. Девушка спрашивает: «А Скотт дома?». И в следующую секунду мы видим, как за спиной соседа Скотт совершает рывок и выпрыгивает в окно, выбивая стекло. Сосед отвечает: «Только что ушёл».

В случае данного гэга комический эффект усиливается за счёт вербального компонента, который выполняет функцию и завязки, и панчлайна. Конечно, в немом кино эту функцию могли бы выполнять интертитры, однако дополнительного комизма в виду того, что девушка как будто не слышит звон разбившегося стекла, не возникло бы. Кроме того, переключение на интертитры потенциально способно сбивать психологический настрой, а настройка в комическом важна. Многие исследователи отмечают, что неспроста анекдоты, шутки и проч. иногда

сопровождаются какой-нибудь предупредительной ремаркой вроде: «О, анекдот!».

Глава 3. Новая российская кинокомедия

3.1. Место кинокомедии в системе российского кинематографа

Кинофильм ввиду неоднородности своей семантической структуры, но при этом связности как семантического пространства представляет собой креолизованный медиатекст – «связное, цельное и завершенное сообщение, выраженное при помощи вербальных (лингвистических) и невербальных (иконических и / или индексальных) знаков, организованное в соответствии с замыслом коллективного функционально дифференцированного автора при помощи кинематографических кодов, зафиксированное на материальном носителе и предназначенное для воспроизведения на экране и аудиовизуального восприятия зрителями [Слышкин, Ефремова 2004:62]». ²³ Под кинематографическими кодами в данном случае подразумеваются кадр, план, монтаж, в том числе внутрикадровый, ракурс, нарратив и проч.

Однако понятие кинотекста, даже креолизованного медиатекста оказывается не совсем релевантным целям и задачам практической части данного исследования. В связи с этим представляется целесообразным, обращаясь к каждому отдельному фильму в жанре кинокомедии, рассматривать его не как кинотекст, а как кинодискурс.

Полагаем, что эти два понятия не противопоставлены друг другу, но разница между ними состоит в том, что понятие «кинодискурс» шире и, в отличие от кинотекста, учитывает важные в контексте данного исследования экстралингвистические факторы.

Используя определение А. Зарецкой, будем понимать кинодискурс как связный текст, являющийся вербальным компонентом фильма, в совокупности с невербальными компонентами – аудиовизуальным рядом этого фильма и другими значимыми для смысловой завершенности фильма

²³ <http://lib.vkarp.com/2013/11/06/%D1%81%D0%BB%D1%8B%D1%88%D0%BA%D0%B8%D0%BD-%D0%B3-%D0%B3-%D0%B5%D1%84%D1%80%D0%B5%D0%BC%D0%BE%D0%B2%D0%B0-%D0%BC-%D0%B0-%D0%BA%D0%B8%D0%BD%D0%BE%D1%82%D0%B5%D0%BA%D1%81%D1%82-%D0%BE%D0%BF%D1%8B/>

экстралингвистическими факторами, т.е. креолизованное образование, обладающее свойствами целостности, связности, информативности, коммуникативно-прагматической направленности, медийности и созданное коллективно дифференцированным автором для просмотра реципиентом сообщения (кинозрителем).²⁴

При рассмотрении кинофильма как кинодискурса возможно учитывать такие аспекты, как:

- существование различных вариантов сценариев одного и того же фильма, режиссёрских версий;
- место конкретной картины в фильмографии режиссёра;
- соотнесение с литературным/кинематографическим/сценическим первоисточником, если он существует;
- оценка кинокритиков и зрительская оценка.

Полагаем, что кинокритики-публицисты, обращаясь к отдельным кинофильмам, тоже чаще всего подходят к ним как к кинодискурсам, так как учитывают экстралингвистические факторы, не имеющие прямого отношения к конкретной версии кинотекста. Нередки случаи, когда критики полемизируют с коллегами в рецензиях на конкретные фильмы, что уже говорит о выходе за пределы анализа сугубо кинотекста.

Определяя место жанра кинокомедии в системе российского кинематографа, не представляется возможным обойти вниманием зрительскую и киноведческую оценку ряда кинокартин ввиду того, что профессиональное сообщество кинокритиков, как и зрительская аудитория являются важными элементами этой системы.

Кроме того, «дискурс» как термин имеет специфические коннотации событийности. В. Тюпа, рассуждая о взаимосвязи жанра и дискурса, подчёркивает, что термин «дискурс» применим как к единичному «акту высказывания» (дискурс первого уровня), так и к «полю стабилизаций» таких

²⁴ <http://works.doklad.ru/view/DJYdUevCz54/5.html>

актов (дискурс второго уровня). Дискурс первого уровня Тюпа определяет как «единичное (монотекстовое) коммуникативное событие, обладающее инвариантной жанровой структурой текстопорождения»²⁵, а дискурс второго уровня – как интертекстуальное и, как правило, разножанровое коммуникативное пространство, ограниченное регулятивными границами социокультурных практик.

В. Тюпа полагает, что отказ в художественности тексту, который создавался как художественный, но не реализовал свою специфическую интенциональность, аннулирует его в качестве дискурса, отрицает его возможность как коммуникативного события. Однако такой текст по-прежнему будет обладать некоторой жанровой принадлежностью.

Резюмируем, что не каждый кинотекст, характеризующийся жанровой принадлежностью (например, не каждая кинокомедия), являет собой кинодискурс. Конкретизируя эту мысль, скажем, что, согласно концепции В. Тюпа, кинокомедии, которым профессиональным киноведческим сообществом было отказано в эстетической или социокультурной ценности, не являются кинодискурсами. В то же время представляется возможным, что совокупность нескольких кинотекстов, по отдельности не являющих собой кинодискурсы, вместе образуют/указывают на коммуникативное событие, которое может стать предметом анализа. Так, поводом к тому, чтобы рассмотреть совокупность кинотекстов как кинодискурс, может стать особый устойчивый зрительский интерес к ним, специфика тематики или объединяющий характер первоисточника.

«Постсоветский человек, вброшенный волей исторической необходимости в пространство буржуазной этики (и не только), оказался в ситуации самоучки». Это высказывание кинокритика Лилии Немченко по поводу персонажей фильмов конкурсной программы «Кинотавра-2013» не менее справедливо и в отношении постсоветского человека в общем, и

человека-кинематографиста в частности. Российское кино нулевых и десятых – это, в первую очередь, кино, снятое в условиях ещё дымящихся руин старой системы, причём на натуре. В 90-ых риск быть положенным на полку ввиду своей неуютности режиму для каждого конкретного фильма сменяется опасностями быть не снятым и/или не просмотренным в связи с диктатом рынка и конгломератом из интересов продюсеров и зрителей, которые с авторскими интенциями часто не совпадают. Существовать в таких условиях элементы системы российского кинематографа (продюсеры, режиссёры, актёры и прочие профессионалы кино, зрители и кинокритики) учатся до сих пор, пытаясь при помощи практики круглых столов, интервью и опросов сплотить кинематографическое сообщество изнутри и выработать стратегию выхода из кризиса идей, качества и финансов.

И без того непростую ситуацию с самокупаемостью российского кинематографа усложняет традиционно пренебрежительное отношение к массовой культуре и жанровому кино в профессиональной и околопрофессиональной среде, особенно киноведческой. Так, критики современности отмечают профессионализм Л. Гайдая как комедиографа и режиссёра, снимавшего авторское кино, которое вписывалось в жанровые конвенции кинокомедии. Однако так было не всегда: «Сегодня, задним умом, мы называем Леонида Гайдая гением и гордимся им, а в тогдашние времена всерьёз к его кино не относились. Не замечали, попросту не видели, что в своих эксцентриадах Гайдай умудрился создать острый сатирический портрет советской повседневности».²⁶

Если американская киноиндустрия всегда была ориентирована на высокие профессиональные стандарты и одновременно тиражируемость, повторяемость паттернов, от российского кинематографа зритель (не говоря уже о критике), потребляющий и голливудскую, и европейскую, и российскую кинопродукцию, всегда ждёт чего-то нового и авторского,

26

потому что интуитивно знает, что воспроизводство чужих паттернов – это не наше поле, и ничего хорошего не получится (так, исследователь В. Куренной на примере боевика «День Д» показывает, как в российской интерпретации жанр иногда перестаёт работать ввиду нарушения основополагающих конвенций). Комплекс зрительских ожиданий вкупе с меньшим технологическим потенциалом ставит кинопроизводителей в затруднительное положение. Кроме того, несмотря на государственную политику борьбы с торрентами и пиратством, обход блокировок возможен, и зрителю сегодня совсем необязательно идти в кинотеатр, чтобы посмотреть фильм. Кассовые сборы – неабсолютный показатель зрительского интереса, хотя и основной.

Тем не менее, дорогу к аудитории как-то искать нужно, а многие меры властей в отношении национального кинематографа вроде ввода квотирования проката скорее вредят имиджу нашего кино. Компромиссом для некоторых режиссёров, в том числе обычно снимающих авторское кино, становится решение снимать (хотя бы время от времени) так называемое «зрительское» кино, способное в первую очередь собрать кассу, чему отечественные кинокритики как будто и не рады как снижению планки, и рады как возможности перспективы: «В пространстве массового искусства пробуют себя в последние годы режиссеры авторского кино. Потенциально интересный эксперимент, обнадеживающий знак – вдруг будет сказано нечто новое?».²⁷

Хотя сами понятия «зрительское» и «массовое» в этом же контексте представляются довольно спорными. «У меня есть уверенность, что когда мы говорим, что “Андрей Рублев” – фильм “незрительский”, а, например, тот же “Титаник” (или даже что-то попроще – “Трансформеры”) – зрительский, то мы не учитываем тот факт, что кино, как говорил А. А. Тарковский, - это “запечатленное время” <...> Мы говорим про “здесь и сейчас”, когда на

²⁷

сеанс “Андрея Рублева” собирается 10 человек, а на сеанс “Трансформеров” – 10 000 человек. Но уже через два года “Трансформеры” устареют, а “Андрея Рублева” будут смотреть и через 100 лет: он никуда не денется, а количество его зрителей будет только расти»²⁸, - считает кинокритик Антон Долин. Режиссёр и продюсер Ренат Давлетьяров когда-то и вовсе сказал, что «у нас зрительское кино [т.е., видимо, такое, которое действительно интересно зрителю, а не продюсерским кампаниям] выходит редко и скорее напоминает артхаус», хотя сам снимает и продюсирует фильмы именно такие, какие мы привыкли считать зрительскими – «Индиго», «Любовь-морковь», ремейк «А зори здесь тихие...». Так или иначе, фильмы «новых тихих», или представителей «новой драмы», вышедших из более закрытого мира театра в кинематограф, как Кирилл Серебренников, Василий Сигарев и Иван Вырыпаев, - это всё попытки российского кинематографа последних пятнадцати-десяти лет нащупать ту дорожку к зрителю, которая обеспечит встречу с ним в кинотеатре на основе общего, совпавшего – и автора, и аудитории - интереса, но, в идеале, не будет похожа на конвейерную ленту.

«Я бы сегодня постарался отображать ту глубину и осмысленность жизни, какие есть у Тарковского, теми средствами, что использует Тарантино. Знаете, почему? Меня умиляет тот факт, что у Тарантино бешеные рейтинги. Я за то, чтобы кино обязательно собирало зрителей. Я против элитарного искусства»²⁹, - говорит Иван Вырыпаев в одном из своих интервью, признаваясь, что пришёл в кино за аудиторией и вообще не хочет «делать искусство», а хочет – высказываться.

«Интересно заметить, что «человеческое кино» сегодня пытаются делать в России преимущественно женщины — в то время как раньше именно представительницы «слабого пола» занимали в кинорежиссуре самую жёсткую и радикальную позицию», - напишет в 2011 году в рецензии на комедию Авдотьи Смирновой «2 дня» Антон Плахов, как бы предугадав и

²⁸

²⁹

будущий успех картин того же жанра «Pro любовь» Анны Меликян и «Хороший мальчик» Оксаны Карас, получивших главный приз Кинотавра в 2015 и 2016 году соответственно. Очевидно, что часто такими «человеческими» фильмами, компромиссным кино на стыке авторского и массового становятся именно кинокомедии.

Новая российская кинокомедия достаточно полиморфна в плане жанровых нюансов, соотношения вербального и авербального юмора и вообще форм комического. Однако количество кинокомедий, равно высоко оценённых зрителями и критиками, очень невелико. Чаще случается, что картину с равнодушием принимают и те, и другие, как это случилось, к примеру, с «Хорошим мальчиком», несмотря на приз Кинотавра.

3.2. Визуальное и вербальное в современной кинокомедии

С середины 2000-ых среди комедийных поджанров бал правит романтическая комедия («Питер FM», «Любовь-морковь», «Любовь в большом городе», «Выкрутасы»). С десятых как поджанры комедии активизируются пародия («Гитлер капут», «Ржевский против Наполеона») и ремейк («Служебный роман. Наше время», «Джентельмены, удачи!»).

С жанром пародии тесно связано массовое появление в кинематографе устойчивых образов (гастербайтеры Равшан и Джамшут в «Наша Russia: Яйца судьбы») и медийных личностей, иногда в качестве камео, иногда в какой-то другой роли.

Также в конце нулевых для кинематографа перерабатываются имевшие успех театральные пьесы Квартета И («О чём говорят мужчины», «День радио», «День выборов»).

Интересно, что нарратив и сюжетная схема фильмов «О чём говорят мужчины» (2010) и «Особенности национальной охоты» (1995) и «Особенности национальной рыбалки» (1997) довольно похожи. Сугубо

мужским коллективом несколько героев отправляются отдохнуть: съездить на концерт группы Би-2 и на охоту/рыбалку соответственно. Однако никакой концерт, охота или рыбалка героям, в целом, и не нужны, заявленная цель перестаёт быть таковой по ходу действия, которое сосредотачивается на задушевных беседах и фантазировании (в случае «Особенностей...» водка предстаёт в ипостаси бартовского мифа и в качестве сюжетообразующего принципа одновременно). Ольга Климова в своём исследовании *The Encounter With The Real And Post-Soviet Trauma: Fantasy Construction in Russian Popular Cinema* (Столкновение с Реальным и постсоветская травма: фантастические конструкции в русском популярном кинематографе) говорит об алкоголе в комедиях А. Рогожкина («Особенности...») как о важном элементе символических отношений и ещё одном способе преодоления травмы, которую причинил символическому русскому миропорядку развал СССР. Климова называет этот способ фантазматическим пьянством/выпиванием (*fantasmatic drinking*). Для персонажей Рогожкина водка становится мостиком к переживанию Реального.

Визуальный юмор в «О чём говорят мужчины», связанный с фантазиями героев, визуализацией ими конкретных ситуаций, часто строится на субверсии национальных и не только культурных кодов и стереотипов. Романтический шекспировский Ромео превращается в обрюзгшего увальня, почёсывающего в паху, являя собой структурный элемент пародии на хэппи-энды в любовных историях. Воображаемый допрос всезнающими фашистами, которым в советской и постсоветской кино- и литературной традиции русский солдат-партизан не может/не должен выдать правду, становятся для одного из героев комедии способом проверки самого себя на честность. Интимность этого психологического жеста в противовес мощному паттерну, существующему в культурном багаже поколения, неизбежно влечёт за собой комический эффект.

Отдельного внимания заслуживает так называемая «ёлочная сага», то есть сиквел «Ёлки» (первый фильм вышел в 2010 году). Каждый

киноальманах своим сюжетом опровергает тезис «Чудес не бывает», часто делая это совсем бесхитро. Герой забыл купить ёлку? На него падает ёлка. Но, не ограничиваясь очевидными спекуляциями на тему претворения чуда в жизнь, в целом, типичных для нарратива праздничных комедий, «Ёлочная сага» вероятно, осуществляет для аудитории большой страны ещё и интегративную функцию (недаром в каждом из фильмов на прочность проверяется теория 6 рукопожатий). Страну, в которой 11 часовых поясов, должны время от времени связывать какие-то ниточки (скрепы?) во избежание эсхатологических настроений (а календарный конец года, несмотря на праздничную атмосферу, – подходящее время для таких настроений). По крайней мере, устойчивые интегративные стратегии нарратива новогодних комедий наталкивают на мысль о таком сознательном или бессознательном социальном заказе.

Эти самые связующие ниточки визуализируются на киноэкране в виде линий на карте страны, соединяющих звенья цепи «рукопожатий», в то время как закадровый голос на манер былинного сказителя повествует о происходящем и предупреждает о смене оптики. В том, что структурно «Ёлки» представляют собой альманах, где нарратив скачет от героя к герою, можно усмотреть влияние телевидения (скетчевая структура) и вообще экранной культуры. Но более убедительной в данном случае представляется концепция альманаха как сборника частных, личных, интимных историй из жизни отдельных людей, которые сама судьба переплела между собой. «Ёлочная сага» - это комедия судьбы, фаталистическая комедия.

Продолжая тему новогодних фильмов, можно предположить, что в том, что россиянам из года в год 31 декабря по телевизору показывают «Иронию судьбы, или С лёгким паром!» тоже обнаруживается что-то кросс-культурное, интегрирующее советское наследие и российскую действительность в единое постсоветское время. Исследователи Слышкин и Ефремова в своей книге «Кинотекст (опыт лингвокультурологического анализа)» приводят такой анекдот:

- Тебе сколько лет?

- Не знаю.

- А сколько раз ты смотрел фильм «Ирония судьбы, или С лёгким паром!»?

- Ну, раз 20.

- Значит, тебе 20 лет.

Уже не существует страны и даже города (с точки зрения топонима), где случилась встреча Нади и Жени, но телезритель знает, что 31 декабря незадачливый банщик снова совершит ежегодную ритуальную трансгрессию.

Примечательно, что «Ирония судьбы, или С лёгким паром!» не даже является комедией с однозначно счастливым финалом, она представляет собой скорее гибридный жанр комедии и мелодрамы. Обращение аудитории к этому кинофильму, к его ремейку («Ирония судьбы. Продолжение» (2007) стал одним из самых кассовых российских фильмов с 2005 по 2011 год)³⁰ и ряду других советских комедий потенциально можно рассматривать как явление массовой ностальгии по былым временам в качестве способа избавления от полученной исторической травмы – распада СССР как опыта быстрых коренных перемен.

«Ностальгия всегда имеет эмоциональный импульс и нуждается в материальных и символических артефактах — свидетельствах прошлого, что особенно ценно для консьюмеристских обществ зрелого капитализма, где вещи и технологии морально устаревают в течение короткого времени и безжалостно заменяются новыми»,³¹ - утверждает социолог Роман Абрамов. Такими артефактами могут становиться любые реалии утраченного времени, на чём нередко спекулируют в рекламном и политическом дискурсе. Стремление собрать, подвергнуть категоризации, сохранить и продемонстрировать материальные и культурные советские артефакты Абрамов называет музеефикацией советского, отмечая её связь с процессом

³⁰ http://cinemotionlab.com.orbsoft.mtw.ru/content/pdf/CINEMOTION_035_12_small.pdf

³¹ <http://gefeter.ru/archive/11132>

коммеморации – бесконечным переходом от живой социальной памяти к монументализированным историческим нарративам.

С точки зрения Абрамова, важным событием ностальгической массовой культуры стал выход авторского документального сериала Л. Парфёнова «Намедни 1961–1991: Наша эра» (1998–1999 гг.), в котором он воссоздавал историю последнего советского тридцатилетия в самых разных её аспектах: от отставки Хрущёва до дефицита туалетных принадлежностей.

Своеобразный акт музеефикации советского с целью последующего осмеяния, пародии и даже сатиры на уровне визуально-вербального ряда производят два фильма С. Лобана – «Пыль» (2005) и двухчастный «Шапито-шоу: Любовь и дружба», «Шапито-шоу: Уважение и сотрудничество» (2011).

В фильме «Пыль» герой Алексея Подольского – закомплексованный толстяк Лёша, в рамках рабочих обязанностей собирающий пистолетики и живущий с бабушкой, предстаёт в окружении преимущественно советских декораций: румынского гарнитура в зале бабушкиной квартиры, старых больничных кабинетов, Петросяна на экране, допотопного радиоприёмника на стене, самовара. В самом первом кадре картины Лёша вместе с бабушкой идёт по улице в спортивном костюме, который он как будто снял с героя Басилашвили в «Осеннем марафоне» Г. Данелии.

По сюжету фильма Лёша ради денег и нескольких дней выходных участвует в правительственном научном эксперименте, в ходе которого он видит, как его толстое, некрасивое тело на пару мгновений превращается в тело идеальное. По окончании эксперимента всё возвращается на круги своя, и тело Лёши становится прежним. Лёша не может смириться с утратой идеального тела и идёт на повторный эксперимент, хотя получает предупреждение, что от ещё одного облучения он «рассыплется». Постсоветское тело в советской эстетике, запечатлённое на камеру с короткофокусной оптикой, которое хочет изменить самое себя по лекалам идеального или обратиться в пыль (в фильме звучит «Перемен!» Цоя, в конце

песню «поёт» глухой герой: он открывает и закрывает рот под музыку), - вот что представляет собой герой Лёши.

Действие второго фильма Лобана, «Шапито-шоу», происходит в Крыму (а точнее в Симеизе), который в советское время был главным курортом страны (фильм вышел в прокат за 3 года до референдума в Крыму и присоединения полуострова к РФ). В цирке Шапито на берегу моря проходят шоу двойников, среди которых двойник того же Цоя – вечно живого символа последних десятилетий союза, одна из самых знаковых песен которого прозвучала в снятой в Ялте «Ассе» Соловьёва за 3 года до распада СССР. А среди посетителей этого цирка – группа молодых отдыхающих в красных галстуках, шутливо позиционирующих себя как пионерский отряд. Глава отряда по имени Сеня самозабвенно трубит в трубу, эксцентрически выкрикивает лозунги, похожие по модальности, да и по смыслу на пионерские кричалки. Галстуки не мешают пионерам радоваться чужому купанию голышом, употреблять наркотики и обманывать доверившихся, что травестирует благочестивый образ советского школьника. Двойника Цоя по имени Рома хочет сделать популярным продюсер Сергей, который то и дело возникает на каком-нибудь экране (например, в студии телепередачи), что называется, «из каждого утюга» с характерным месседжем: «Сегодня человек только тогда и может ощутить своё бытие, когда его постоянно тиражируют и фиксируют медиа, когда он постоянно находится в информационном поле. Всё, что вне информационного поля, - преджизнь». При этом манера речи, интонации, само построение фраз и даже тембр голоса Сергея напоминают публицистический стиль Л. Парфёнова в упомянутой выше документальной программе «Намедни». Пафос, с которым продюсер вещает про эрзацы и симулякры, похож на просветительский, как будто зрителю недостаточно свидетельств того, что в «Шапито-шоу» копии повсюду, и старательно выстраиваемыми симулякрами оказываются и ностальгия по советскому, и любовь, и дружба, и уважение, и сотрудничество.

Ещё один опыт комической музеефикации, только уже не конкретно советского, а всей русской культурной традиции, отсылающей к делам давно минувших дней, можно увидеть в кинокомедиях Авдотьи Смирновой – «2 дня» и «Кококо».

Сеттинг обеих кинокомедий – натурально музейное пространство (в «Кококо» - Кунсткамера, этнографический музей, в «2 дня» - музей-усадьба вымышленного русского классика Щегловитова). «2 дня» иронически обыгрывает отношение современного общества к русской культуре как к чему-то высокому и в то же время жалкому, и оба фильма говорят об интеллигенции как о социальном слое, существующем в полном отрыве от действительности, как будто обречённом на жизнь в резервации. В одной из первых сцен «2 дня» музейные работники встречают федерального чиновника на коленях, что поначалу выглядит обличительно, и смешно, и сатирично, но впоследствии зритель понимает, что это не столько жест протеста, сколько жест готовности примириться со стеснёнными обстоятельствами и какого-то стыдливого, неумелого приспособленчества. Детали провинциального музейного быта (вроде содержания скотины) на уровне визуального ряда делают музейных работников ещё нелепее и ещё дальше от солидных управленцев, хотя это в чём-то парадоксально: содержать скотину в провинции с зарплатой музейного работника – это вполне себе эффективный менеджмент. Однако главная героиня в силу своего юродства не всегда в состоянии справиться даже с козой, и понимание собственной нелепости обрушивается на неё буквально – вместе с крышей сарая. И если типаж русского интеллигента в фильме комически музеефицируется, то образ федерального чиновника высокого ранга, напротив, очеловечивается и почти одомашнивается.

В фильме «Кококо» комически музеефицированной среде интеллигентов с их петициями и митингами, уютными посиделками в питерской квартире и чувством вины за угнетённую часть человечества противопоставлен типаж бойкой современной женщины из народа (Вики).

Бинарных оппозиций тут обнаруживается сразу несколько: интеллигенция – народ, старое – новое, конформное – бунтарское, что говорит не только о внешнем конфликте двух противоположностей, двух представителей различных сред, но и о потенциальном внутреннем конфликте. Маркерами музейности питерской интеллигентской среды выступают не только экспонаты-люди, но и детали предметного мира: руинизированная квартира в центре Питера, полвека не мытый чайник, засорившийся унитаз, неразговорные словечки вроде «бекар», употреблённые в переносном смысле в бытовом контексте («Я единственная показала ему бекар», - говорит интеллигентка Лиза, имея в виду то, что не согласилась на сексуальную связь с любвеобильным коллегой).

Субверсия интеллигентского миропорядка происходит уже на уровне оговорки-кудахтанья, вынесенной в название картины: незрительная Вика, пытаясь усвоить за один сеанс ликбеза всё то, что хочет вложить её в голову из просветительских и благодетельских побуждений Лиза, коверкает так термин «рококо». Учитывая характер героини, уместным будет сказать, что Вика «наводит шмон» в музейном пространстве обитания Лизы: протирает мокрой тряпочкой эскиз Тышлера, лично проводит ревизию экспонатов-мужчин и дополняет экспозицию двумя подарками - лубочным портретом Петра I и журчащим фонтаном, который становится последней каплей в чаше терпения Лизы.

Интересно, что Петр I как знаковый визуальный образ фигурирует сразу в трёх кинокомедиях последних лет: «Кококо», «Pro любовь» и «Тряпичный союз». И если в «Кококо» подаренный взамен Тышлера портрет императора становится свидетельством культурной пропасти между двумя героинями, то в двух других фильмах внимание персонажей к фигуре Петра сводится к их неприятию конкретного монументального воплощения царя – московского памятника Церетели. Один из участников «тряпсоюза» (будущий архитектор) и уличный художник из фильма Меликян считают этот памятник уродством и помышляют о радикальных жестах: архитектор

вместе с приятелями мечтает взорвать скульптуру Петра, а художник с призывами не допускать такого безобразия распространяет листовки, где изображение скульптуры перечёркнуто. «Тряпичный союз» иронично обыгрывает зачастую бессмысленный и беспощадный акционизм (вписанный в структуру сюжета становления героя, сюжета взросления, этот мотив особенно органичен), поэтому его герои подумывают покуситься именно на символ государственной власти, системы: если подрывать устои, так по-крупному. Впрочем, всё же немаловажно то, что выбор тряпосоюза падает всё-таки на арт-объект, эстетическую ценность которого они отрицают. Того же самого хочет добиться и художник, который рисует на городских стенах и плевать хотел на муниципальную и государственную собственность, - лишь бы вокруг было красиво.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Жанр кинокомедии, в основе которого лежит юмор, комическое, традиционно считающийся низким жанром, тем не менее, был и остаётся востребованным аудиторией. Причина этой востребованности кроется в том, что комедия субверсивна и даже перверсивна по отношению к действительности, так как её основополагающими конвенциями как жанра являются отрицание действительности смерти, агрессии, боли и прочих источников тревоги и угрозы человеческой целостности

Жанр российской кинокомедии испытывает на себе все те вызовы, что и российский кинематограф в целом: нехватку финансирования, идей, профессиональных кадров, он так же, как и все остальные, тесним телевизионными жанрами, отбирающими аудиторию.

Телевидение с его большим количеством медийных лиц и шоуменов в кадре и скетчевой телесериальной структурой оказывает непосредственное влияние на визуальный ряд и структуру нарратива в кинокомедиях. Так, скетчевым повествованием и обилием камео знаменитостей в кадре, пародийных персонажей российская кинокомедия обязана именно телевидению.

В то же время обилие вербального юмора в шоу жанра стендап в телевизионных проектах, а адаптация для кинематографа ряда театральных постановок Квартета И со сложным, интеллектуальным юмором поспособствовали тому, чтобы российская кинокомедия как жанр перестала существовать только в модусе комедий положений, где доминирует телесный юмор (хотя таких комедий всё равно большинство)

Российская кинокомедия становится тем жанром, в котором смежным образом сходятся интересы режиссёров и зрителей. Так, в кинокомедиях Анны Меликян, Авдотьи Смирновой, Василия Сигарева и Михаила Местецкого объективно присутствуют элементы авторского стиля,

присущего их кинематографу в целом, однако их кинокартины полностью удовлетворяют конвенциям жанра.

БИБЛИОГРАФИЯ

1. Абрамов Р. Музеефикация советского: историческая травма или ностальгия? [Электронный ресурс] // Гефтер. 2014. URL: <http://gefter.ru/archive/11132> (дата обращения: 30.04.2017)
2. Агафонова Н. Общая теория кино и основы анализа фильма. Минск: Тесей. 2008. 392 с.
3. Аксенов В. 1917 год: социальные реалии и киносюжеты [Электронный ресурс] // Отечественная история. №6, 2003. URL: <https://sites.google.com/site/humanitext/home/1917-god-socialnye-realii-i-kinosuzety> (дата обращения: 17.05.2017)
4. Архангельский А. И смех, и срез [Электронный ресурс]. URL: <http://serge.raikevich.com/articles/kommersant/ogonjok/1478-i-smeh-i-srez-andrei-arhangel'skii-ob-evolucii-janra-novogodnei-komedii> (дата обращения: 30.04.2017)
5. Барт Р. Мифологии / пер. с фр., вступ. ст. и коммент. С. Зенкина. — М.: Академический Проект. 2008. 351 с.
6. Батаева Е. Видимое общество. Теория и практика социальной визуалистики: Монография. Х.: ФЛП Лысенко И.Б. 2013. 349 с.
7. Волохова А. Эстетика черного юмора в кино: Курсовая // СПбГУ. 2015. 44 с.
8. Гусев А. Спасение по правилам: Комедия [Электронный ресурс] // Сеанс. 2012. URL: <http://seance.ru/blog/comedy/> (дата обращения: 19.05.2017)
9. Делез Ж. Кино / пер. с фр. Б. Скуратов. М.: AdMarginem. 2013. 560 с.
10. Демьяненко С. Феноменология юмора в творчестве Л. Гайдая в контексте инкорпорации ультралимитированной проблематики в

- социально-культурное пространство в СССР 60-х гг. XX в. // Вестник культуры и искусств. №3 (35), 2013. 117-122 сс.
11. Добротворский С. Человек, который никогда не смеялся [Электронный ресурс] // Сеанс. 2010. URL: <http://seance.ru/blog/keaton/> (дата обращения 30.04.2017)
 12. Зарецкая А. Особенности реализации подтекста в кинодискурсе: Монография. М.: Абрис. 2012. 191 с.
 13. Змитракович С. Вербальные средства создания комического в англоязычном кинодиалоге [Электронный ресурс] // Языковая личность и эффективная коммуникация в современном поликультурном мире: материалы Междунар. науч.-практ. конф., Минск, 17-18 нояб. 2016 г. / редколл. О. И. Уланович [отв. ред.] и др. Минск: Изд. центр БГУ. 2016. 183-186 сс. URL: <http://elib.bsu.by/handle/123456789/166336> (дата обращения: 10.05.2017)
 14. Кебуладзе В. Феноменология черного юмора // Докса. №5, 2004. 71-79 с.
 15. Коголь Ю. Расщепляя атом. Изображение и звук в посткино на примере клипов Massive Attack и Рианны [Электронный ресурс] // Cineticle. 2017. URL: <http://cineticle.com/texts/1459-steven-shaviro-sound-and-vision.html> (дата обращения 10.05.2017)
 16. Козинцев А. Разнонаправленное двухголосое слово: эстетика и семиотика юмора // Антропологический форум. №18, 2013. 143-162 сс.
 17. Кушнарера И. О теориях юмора и их отражении в кинематографе [Электронный ресурс] // The Prime Russian Magazine. 2012. URL: http://primerussia.ru/article_materials/29 (дата обращения: 12.05.2017)
 18. Леонова Е. Тело во сне и наяву. «Пыль», режиссер Сергей Лобан [Электронный ресурс] // Искусство кино. №2, 2006. URL: <http://kinoart.ru/archive/2006/02/n2-article8> (дата обращения: 17.05.2017)
 19. Лотман Ю. Семиотика кино и проблемы киноэстетики. Таллин: Ээсти Раамат. 1973. 92 с.

20. Макки Р. История на миллион долларов. Мастер-класс для сценаристов, писателей и не только... / пер. Е. Виноградова. М.: Альпина нон-фикшн. 2017. 456 с.
21. Михайловская Е. В. Смыслообразующий конфликт вербального и невербального как основа стилистики кинематографа Вуди Аллена (на материале фильма «Annie Hall» (1977)) / Е. В. Михайловская, Д. А. Рабекина // Научный диалог. 2016. № 3 (51). 52-63 сс.
22. Плахов А. Номенклатурный ромком [Электронный ресурс] // Сеанс. 2011. URL: <http://seance.ru/blog/dva-dnja/> (дата обращения: 12.05.2017)
23. Ратников Г. Жанровая природа фильмов. Минск: Навука і тэхніка. 1990. 181 с.
24. Садуль Ж. Всеобщая история кино. Том 1. М.: Искусство. 1958. 557 с.
25. Синдром «больших ожиданий». Критическое высокомерие по отношению к массовой культуре и его роль в развитии постсоветского кино [Электронный ресурс] // Искусство кино. №2, 2012. URL: <https://www.kinoart.ru/archive/2012/02> (дата обращения: 30.04.2017)
26. Слышкин Г., Ефремова М. Кинотекст (опыт лингвокультурологического анализа) [Электронный ресурс]. 2013. URL: <http://lib.vkarp.com/2013/11/06/%D1%81%D0%BB%D1%8B%D1%88%D0%BA%D0%B8%D0%BD-%D0%B3-%D0%B3-%D0%B5%D1%84%D1%80%D0%B5%D0%BC%D0%BE%D0%B2%D0%B0-%D0%BC-%D0%B0-%D0%BA%D0%B8%D0%BD%D0%BE%D1%82%D0%B5%D0%BA%D1%81%D1%82-%D0%BE%D0%BF%D1%8B/> (дата обращения: 21.05.2017)
27. Терехова М. От цилиндра Макса Линдера до Чаплина-конструктивиста: комедия и комическое на отечественном киноэкране 1900 – начала 1920-х годов [Электронный ресурс] // Теория моды. №40, 2016. URL: <http://www.nlobooks.ru/node/7332#sthash.Z2QVFg73.dpuf> (дата обращения: 13.05.2017)

28. Тюпа В. Жанр и дискурс // Критика и семиотика. №15, 2011. 31-42 сс.
29. Фрейд З. Остроумие и его отношение к бессознательному / пер. с нем. Р. Додельцев. М.: Азбука. 2015. 288 с.
30. Gamarra E.A., Jr. The Lost Laugh – Comedy and Perversion: Dissertation. Graduate School of Emory University. 2002. 295 p.
31. Hurley M.M., Dennett D.C., Adams R.B. Inside Jokes: Using Humor to Reverse-Engineer the Mind. Cambridge, M.A.: MIT Press. 2011. 376 p.
32. Kozloff S. Overhearing Film Dialogue. Berkley: University of California Press. 2000. 332 p.
33. Turner M.R. Signs of Comedy: A Semiotic Approach to Comedy in the Arts: Dissertation. College of Fine Arts of Ohio University. 2005. 361.