

Дарья Журкова

«Помоги мне»:

ДИСКУРС (А)СЕКСУАЛЬНОСТИ В КИНОКОМЕДИЯХ ЛЕОНИДА ГАЙДАЯ И ЕГО РЕСАЙКЛИНГ В СОВРЕМЕННОЙ РОССИЙСКОЙ ПОП-КУЛЬТУРЕ¹

Daria Zhurkova

“Help me”: Discourse of (A)sexuality in Leonid Gaidai's Comedies
and Its Recycling in Contemporary Russian Pop Culture

Дарья Александровна Журкова (Государственный институт искусствознания, сектор художественных проблем массмедиа, старший научный сотрудник; кандидат культурологии) jdacha@mail.ru.

Daria A. Zhurkova (PhD; Senior Researcher, Mass Media Arts Department, State Institute for Art Studies) jdacha@mail.ru.

Ключевые слова: советская кинокомедия, политики тела, сексуальность, эротика, киномузыка, песня в кино, ресайклинг

Key words: Soviet film comedy, body politics, sexuality, eroticism, film music, song in film, recycling

УДК: 7; 7.01; 008

DOI: 10.53953/08696365_2025_191_1_105

UDC: 7; 7.01; 008

DOI: 10.53953/08696365_2025_191_1_105

Статья посвящена знаменитой сцене соблазнения из фильма «Бриллиантовая рука» (1969), а также ее рецепции в момент выхода фильма и в современной российской поп-культуре. В первой части статьи обозначаются телесные политики в фильмографии Леонида Гайдая. Прослеживается то, как режиссер лавировал между иронией, эротикой и цензурой, нередко добавляя к комическому пониманию тела сексуальный подтекст. Рассматривается, как в качестве эротического объекта Гайдай часто использовал не только женское, но и мужское тело. Во второй части статьи кратко намечается роль музыкального номера в драматургии гайдаевских кинокомедий. Отмечается, что немаловажную роль в постановке музыкальных номеров в фильмах Гайдая играет язык тела, так как за частую исполнение песни становится моментом как физического, так и эмоциональногокрепощения героев. Третья часть статьи посвящена подробному анализу сцены соблазнения. Разбираются модели поведения персонажей и характер их истинных взаимоотношений. Особое внимание уделяется роли музыкального

The article is devoted to the famous seduction scene from the film *The Diamond Arm* (1969) and its reception at the time of the film's release and in contemporary Russian pop culture. The first part of the article outlines the body politics in Leonid Gaidai's filmography. It traces how the director maneuvered between irony, eroticism and censorship, often adding sexual overtones to the comic understanding of the body. It is discussed how Gaidai often used not only the female, but also the male body as an erotic object. The second part of the article briefly describes the role of the musical number in the dramaturgy of Gaidai's film comedies. Body language plays an important role in staging musical numbers in Gaidai's films, as it is often the performance of a song that becomes a moment of both physical and emotional expression of the characters. The third part of the article is devoted to the detailed analysis of the seduction scene. The behavior patterns of the characters and the nature of their true relationship are discussed. Special attention is paid to the role of musical background. The means of musical expression involved in the song *Volcano of Passion* playing in the background are analyzed, and the features of pairing

1 Статья подготовлена при поддержке Российского научного фонда, проект № 19-18-00414 «Советское сегодня: формы культурного ресайклинга в российском искусстве и эстетике повседневного. 1990—2010-е годы». В основу статьи лег доклад, прочитанный на конференции «Сексуальность и нагота в советском кинематографе» («Sexualité et nudité dans le cinéma soviétique»), которая состоялась в университете Paris 8 и l'Inalco 23—24 июня 2022 года. Автор благодарит участников конференции за плодотворную дискуссию.

сопровождения. Анализируются средства музыкальной выразительности, задействованные в танго «Вулкан страстей», рассматриваются особенности сопряжения сюжета песни с сюжетом эпизода фильма. В финальной части статьи анализируются многочисленные парафразы на сцену соблазнения и перепевание знаменитого танго в российских телевизионных шоу. Выясняется, что за редким исключением при современной «переработке» эпизода фильма и его саундтрека практически полностью исчезает ироничная интонация, страсть начинает подаваться буквально и всерьез. Тем самым гиперсексуализированность современной поп-культуры получает «прописку» в советском прошлом.

the song's plot with that of the film episode are considered. The final part of the article analyzes the numerous paraphrases of the seduction scene and the remake of *Volcano of Passion* in post-Soviet TV shows. It turns out that, with few exceptions, in the modern 'reworking' of a film episode and its soundtrack, the ironic tone almost completely disappears, and passion begins to be presented literally and seriously. In this way, the hyper-sexualisation of contemporary pop culture gets a 'residence' in the Soviet past.

Проблематика сексуальности, гендерных и телесных политик в советском кинематографе и, шире, в массовой культуре неоднократно оказывалась в центре внимания современных исследователей [Лебина 2018; Садовский 2016; СССР: Территория любви 2008; Суковатая 2012; Shcherbenok 2009]. Вполне закономерно, что все они так или иначе оговаривали определяющую роль идеологических принципов и государственных структур в регулировании норм и границ дозволенного. Однако, на наш взгляд, наиболее плодотворные и убедительные результаты предлагали те работы, которые обращались к детальному анализу конкретных литературных и кинематографических произведений, часто демонстрируя, что законы художественного образа важнее и сложнее идеологических догм [Борисова 2008; Дашкова 2008; Усманова 2009]. При этом произведения искусства, которые нарушали, а точнее, переосмыслили границы допустимой на советском экране сексуальности, далеко не обязательно были антисоветскими в своей сути. Наоборот, они могли вполне вписываться в существующий канон и при этом значительно расширять его перспективу². Другими словами, и киноискусство советского времени, и чувственный опыт его героев развивались пусть и с оглядкой на государственно-идеологические инстанции, но вырабатывая свои собственные, семантически многослойные средства выразительности.

Фокус внимания нашей статьи сосредоточен на анализе всего одной, но, пожалуй, самой знаменитой и провокационной сцены соблазнения советского кинематографа — это эпизод в гостиничном номере из «Бриллиантовой руки» (1969) Леонида Гайдая. На его примере мы еще раз обратимся к теме сексуальности в советском кинематографе, но сексуальности, во-первых, поданной через призму иронии и, во-вторых, граничащей с (а)сексуальной агрессивностью. Прицельный анализ данной сцены потребует разговора не только о моделях поведения персонажей и характере их взаимоотношений, но и о ключевой

2 Например, Альмира Усманова убедительно показывает, как при всей конвенциональности фильма «Девчата» (1962, реж. Ю. Чулюкин) в нем были обозначены (пусть часто полунамеками, особенно в сравнении с литературным первоисточником) важные проблемы женской и мужской сексуальности, в том числе в свете коммунального быта, социального статуса и возраста героев [Усманова 2009].

роли сопровождающей эту сцену музыки — танго «Вулкан страстей». Другой важный пласт, который мы затронем в рамках статьи, связан с проблемой реценции. Мы постараемся отразить особенности восприятия этой сцены как в момент выхода фильма (кинематографическим сообществом и рядовыми зрителями), так и в наше время. В связи с последним мы обратимся к ресайклингу знаменитого танго в современной популярной культуре.

Политики тела в гайдаевских кинокомедиях

Очень условно в фильмографии Гайдая можно выделить два принципа в понимании тела. В первом случае тело подается исключительно как смеховой объект, в созвучии с концепцией карнавального телесного низа Михаила Бахтина. В другом случае к комическому пониманию тела начинает добавляться изрядная доля сексуального подтекста, тело начинает позиционироваться не только как смеховой, но и во многом как эротический объект.

В начале своей карьеры Леонид Гайдай тяготел к жанру эксцентрической комедии. Обращение к стилистике немого кино обуславливало обилие телесного юмора (буффонады, эксцентрики, слэпстика) в ранних работах режиссера. Достаточно вспомнить его короткометражные фильмы «Пес Барбос и необычный кросс» (1961), «Самогонщики» (1961), а также полнометражный фильм, состоящий из серии новелл, «Операция “Ы” и другие приключения Шурика» (1965). Как замечает Ирина Каспэ, в этих фильмах Гайдай «предпринимает попытку вернуться к тем регистрам комического, которые были востребованы в 1920-е годы, а потом оказались отвергнуты как слишком примитивные или слишком формалистские, в любом случае — бессодержательные, лишенные “идейного” наполнения» [Каспэ 2023: 207]. Однако обращение к телесному юмору обернулось неожиданным успехом. «Подкупала свежесть, остроумность, необыкновенная легкость действия, развитие сюжета. Зритель, соскучившийся по настоящей эксцентриаде — такой откровенной, почти буффонной, пронизанной радостью движения, — смеялся от всей души... Удача режиссера была полной», — так Анатолий Волков резюмировал реакцию современников на «Пса Барбоса...» [Волков 1977: 34].

В таком контексте тело понималось исключительно как смеховой объект. Например, как это происходило в новелле «Напарник», когда Шурик (Александр Демьяненко) прорезал в скатанном рулоне обоев с телом Феди (Алексей Смирнов) два отверстия — в районе лица и ягодиц — и воспитывал бугая-напарника розгами. Телесное наказание, по наблюдению Ивана Фролова, с одной стороны, было сломом идеологических нормативов гуманности, а с другой стороны, работало как безотказный гэг-прием [Фролов 1991: 91]. Марк Липовецкий приводит эту сцену, чтобы проиллюстрировать гибридность (амбивалентность) образа Шурика, который фланирует между идеалистическим, романтическим героем и трикстером. «Он становится трикстером, когда это необходимо, а как только необходимость отпадает, возвращается в свое идеалистическое состояние. <...> ...поединок с Федей, в котором оба проявляют чудеса изворотливости и изобретательности, заканчивается тем, что Шурик снимает маску трикстера и сечет Федю розгами со всей комсомольской серьезностью» [Липовецкий 2023: 91]. Однако Екатерина Сальникова предостерегает от такого увязывания действий Шурика с советскими идеологическими

организациями и трактует эту сцену в русле «самосуда» положительного героя без какой-либо отсылки к официальным инстанциям³.

Поняв, что жанр кинокомедии позволяет нарушать многие табу в отношении тела, Гайдай начинает включать в телесный дискурс сексуальный подтекст, безусловно подавая его через призму комического начала. В том же фильме «Операция «Ы»...» в новелле «Наваждение» Гайдай выстраивает комическую ситуацию через прием нарочитого нивелирования сексуальности. Речь идет о знаменитом эпизоде, в котором Шурик и Лида (Наталья Селезнева) оказываются полубожаженными в одной постели, но настолько увлечены чтением конспекта, что даже не замечают этого, оставаясь «невинными» в своих помыслах.

Михаил Мальцев, смело анализируя эту сцену, во-первых, указывает на параллели с сюжетами порнофильмов, а, во-вторых, прослеживает ее симметричность с финальной сценой новеллы:

Советский зритель (на наш взгляд, и сам режиссер. — Д.Ж.) аллюзию на порно, естественно, вряд ли распознавал, но не отреагировать на стриптиз все же не мог и все, что надо, додумывал сам. Таким образом, вся эротика случалась у зрителя в голове. Далее сам Гайдай повторяет сцену, но уже с сознающими реальность героями, причем делает ее намеренно невинной. Шурик читает стихи молодого советского поэта, неловкий детский поцелуй под смешным предлогом, два силуэта медленно движутся к уже «настоящему» поцелую на фоне окна, завешенного тюлем, — это нормативная советская кинолюбовь. То есть Гайдай, с одной стороны, протаскивает на советский экран немислимое и провоцирует неконтролируемую эротическую реакцию зрителя. <...> Но с другой стороны, Гайдай воспроизводит целомудренный образец советской любви, который зрителю помогает оправдаться перед самим собой, а ему — протащить фильм через цензуру (цит. по: [Левченко, Шемякин 2023: 7–8]).

Таким образом, посредством иронии откровенная сексуальность смогла проникнуть на советский экран.

Впоследствии Гайдай будет неоднократно испытывать нормы допустимого, пусть и завуалированно, но регулярно включая в нарратив своих фильмов сексуально провокационные эпизоды. Например, Шурик вновь появится в плавках в компании уже другой девушки в купальнике — Нины (Наталья Варлей) — в фильме «Кавказская пленница» (1966). А в фильме «Иван Васильевич меняет профессию» (1973) он будет женат на сексапильной актрисе Зиночке⁴ (Наталья Селезнева), чье фото в купальнике будет увлеченно рассматривать царь Иван Грозный (Александр Яковлев). Несмотря на всю интел-

3 «Порка Феди, — пишет Екатерина Сальникова, — аналогична мордобоем, который периодически учиняют хорошие “неформалы”, полицейские и сыщики в западных фильмах, демонстрируя простые и эффективные методы достижения целей за пределами официального протокола. Данное действие в корне противоречит принципам работы комсомола, равно как и компартии, предпочитавших изводить прощтрафившихся и несознательных долгими проработками, назидательными речами на публичных собраниях» [Сальникова 2025: 552].

4 Стоит заметить, что на самом деле сексапильная Зиночка является плодом фантазии Шурика. Реальный образ его жены — в очках, без косметики и парика, в мешковатой одежде — кардинально отличается от образа Зиночки в фантазмагорическом сне — ярко накрашенной, в облегающем модном коротком платье. Это преобразование героини напрямую отсылает к теории бессознательного Зигмунда Фрейда и подробно анализируется в статье Екатерины Сальниковой [Сальникова 2025].

лигентскую щедедушность и внешнюю асексуальность, Шурик, подобно Джеймсу Бонду, в каждом фильме будет увлечен новой спутницей. Правда, в отличие от Джеймса Бонда, с каждой новой девушкой его будут связывать прежде всего платонические чувства.

На примере девушек Шурика отчетливо прослеживается та разница в дискурсе сексуальности между голливудским и советским кино, которую обозначил и проиллюстрировал в своей статье Андрей Щербенок. Главная идея автора заключается в том, что, в отличие от голливудского кинематографа, где сексуальность замкнута на автономной паре влюбленных, а время лишь фон, декорация для романтической истории, в советском кино исторические и социальные обстоятельства во многом определяют характер страсти влюбленных. Наследуя парадигму русской классической литературы, советский кинематограф отрицает возможность телесной близости без эмоциональной привязанности:

...стимулирование зрительской фантазии [на домысливание возможного секса между целовавшимися на экране героями] не характерно для советского кино, хотя в нем много поцелуев и объятий, а также много ситуаций, в которых подразумевается наличие секса за кадром. Однако советскому зрителю обычно не предлагают пофантазировать о том, как выглядел бы реальный секс, если бы он был показан; вместо этого советское кино стремится погрузить сексуальный акт, оставшийся за кадром, в такой клубок эмоций и смыслов, что его достраиваемая телесность исчезает из поля зрения [Shcherbenok 2009: 138]

Это наблюдение полностью справедливо в отношении Шурика и его пассий, но слабо коррелирует с поздними фильмами Гайдая. С течением времени и с раскрепощением советского общества Гайдай все больше дозирует как авторскую иронию, так и эмоциональную связь между персонажами в телесно откровенных сценах. Одним из показательных примеров здесь может служить эпизод из фильма «Спортлото-82» (1982), где главная героиня (Светлана Аманова) исполняет песню о судьбоносной любви в декорациях горного курорта. Гайдай выстраивает мизансцену по типу видового, курортного видеоклипа. Откровенно красивая, женственная, сексапильная девушка в купальнике принимает соблазнительные позы на «диком» пляже — на фоне гор, моря и машины как символа цивилизации и достатка. Ее жених (Денис Кмит) не обращает на нее никакого внимания, так как всецело занят полировкой автомобиля. Между персонажами практически нет контакта и взаимодействия, притом что героиня исполняет эмоционально напряженную песню о любви. Песня звучит как бы в никуда и служит не более чем поводом для демонстрации безусловной привлекательности девушки и южного пейзажа.

Гайдай был неортодоксален настолько, что мог себе позволить понимать как эротический объект не только женское, но и мужское тело. Самый знаменитый пример — это не до конца удавшийся стриптиз Гeши Козодоева (Андрей Миронов) на показе мод в фильме «Бриллиантовая рука». Елена и Александр Прохоровы, отталкиваясь от этой сцены, отмечают еще один пласт особенностей гайдаевского кинематографа в срезе сексуальности:

Периодически мужчины в фильмах Гайдая носят женскую одежду, демонстрируют новинки моды, замещая традиционный объект мужского взгляда. Происходит перенастройка на квир-волну, которая в случае с «Бриллиантовой рукой» не спадает на протяжении всего фильма. <...> Гайдай в то же время делает сексуаль-

ность как таковую видимой. В его фильмах сексуальное желание и комическое высвобождение энергии не отягощены традиционными советскими идеологическими нарративами. Более того, сама фрагментарность мира Гайдая делает подобные эпизоды немотивированными повествовательно и в этом смысле субверсивными. Возникает больше вопросов с самыми непредсказуемыми ответами. Например, непонятно, почему Геша Козодоев в «Бриллиантовой руке» работает моделью. К центральному нарративу это не имеет никакого отношения, но дает возможность остановить повествование для демонстрации тел, чтобы полюбоваться как на коллекцию «Мини-бикини — 69» на женских моделях, так и на Гешу в его неудачно превратившихся брюках [Прохорова, Прохоров 2023: 138–139].

Ироничным визуальным комментарием в этой сцене становится копия скульптуры Венеры Милосской, которая размещается рядом с подиумом и как бы санкционирует показ полуобнаженных тел отсылкой к великим произведениям искусства. Однако Геша «никак не может договориться с демонстрируемой модной новинкой и в результате так и уходит, вынужденно порушив классические правила прекрасного — пропорциональность, симметрию и завершенность формы» [Сальникова 2023а: 444], — резюмирует финал сцены Екатерина Сальникова.

В своем последнем фильме «На Дерибасовской хорошая погода, или На Брайтон-Бич опять идут дожди» (1992) Гайдай, уже не скованный рамками цензуры, выходит на новый уровень репрезентации и пародирования образов квин-культуры. Режиссер прибегает к приему откровенной травести мужского тела в псевдосексуальную женщину. В прологе фильма суперагент КГБ Федор Соколов (Дмитрий Харатьян) переодевается в проститутку, чтобы поймать маньяка своим излюбленным методом «ловли на живца». Особого внимания заслуживает то, как символ технического прогресса — беспроводная рация — «вшивается» в имитацию женской груди. Из соска накладной груди герой достает металлическую антенну-микрофон и торжественно докладывает о поимке преступника. Тело, в предыдущем эпизоде выглядевшее как нарочито сексуальное, декомпозируется прямо на глазах у зрителя: разбирается на «запчасти» и приобретает отталкивающе вульгарный характер. Режиссер не только пародирует жанр шпионского детектива, но и параллельно развенчивает культ женского тела — неотъемлемую составляющую этого жанра.

В том же фильме другим ярким эпизодом, смешивающим сексуальные образы и символы официальной советской культуры, становится выступление перед верхушкой КГБ и ЦРУ псевдокрасноармейского танцевального ансамбля под музыку «Танца с саблями» Арама Хачатуряна. Танцовщицы, представ поначалу в красноармейской форме, завершают свой номер в нижнем белье с изображением серпа и молота. В данном эпизоде развенчивается сразу несколько символов официальной советской культуры. Во-первых, конечно, это визуальные символы революции, которые появляются в неподобающем, откровенно сниженном эротическом контексте. Во-вторых, это знаковая музыкальная тема «Танца с саблями», которая в оригинальной версии балета «Спартак» была квинтэссенцией брутальной, воинствующей, маскулинной энергетики, а здесь стала сопровождением соблазнительного женского стриптиза.

Таким образом, на протяжении всей своей кинематографической карьеры Гайдай с помощью обращения к языку тела очень смело лавировал между иронией, сексуальностью и цензурой. Он мизансценировал «невинную» эротику

(«Наваждение»), откровенно любовался женским телом («Бриллиантовая рука», «Спортлото-82»), переворачивал стандарты презентации мужского тела («Бриллиантовая рука», «На Дерибасовской...») и, наконец, в перестроечное время нередко эксплуатировал обнаженное (женское) тело («Частный детектив, или Операция-кооперация» (1989), «На Дерибасовской...»)⁵.

Кроме того, смелость Гайдая в первых фильмах заключалась еще и в том, что, как замечает Елена Прохорова, его комическим злодеям было «позволено глазеть на женщин без какого-либо романтического подтекста» [Prokhorova 2016: 527]. Достаточно вспомнить, с каким вожделием и причмокиванием в «Бриллиантовой руке» смотрит на роковую блондинку Анну Сергеевну (Светлана Светличная) громила и вышибала Лёлик (Анатолий Папанов). В финале же своей карьеры режиссер позволяет мужчинам открыто примерять феминные образы. Развенчивается уже не флер романтической влюбленности, а восприятие женщины как желанного сексуального объекта. Но на самом деле смена гендерных ролей происходила и раньше, правда подавалась завуалировано, что будет подробно разобрано на примере танго «Помоги мне».

Музыкальный номер в интерпретации Гайдая

Прежде чем перейти к непосредственному разбору знаменитой сцены соблазнения из «Бриллиантовой руки», необходимо кратко обозначить роль музыкального номера в структуре фильмов Гайдая, так как именно музыка во многом задает тон и определяет характер восприятия всей этой сцены.

На протяжении своей фильмографии Гайдай выработал определенный алгоритм, по которому он встраивает музыкальный номер в нарратив фильма. Внутрикадровая, диегетически звучащая песня в его фильмах зачастую выполняет сразу несколько функций. Во-первых, она становится шоу-стоппером — эффектным развлекательным номером, внешне не обремененным никакими драматургическими или же дидактическими функциями. Во-вторых, песня, несмотря на всю отвлеченность или даже абсурдность сюжета, оказывается важным средством характеристики того героя, который ее исполняет. Наконец, музыкальный номер очень часто оказывается завуалированной развлекательной «бомбой», которая подрывает большинство канонов официального идеологического дискурса⁶.

Александр Прохоров как-то заметил, что самые эффектные песни у Гайдая поют отрицательные персонажи. «В комедиях Гайдая, — суммирует Прохоров, — песня стала абсолютным достоянием карнавальных злодеев и перестала выполнять свою главную функцию в советской комедии в качестве связующего звена между идеологическим логосом и развлекательным образом» [Prokhorov 2003: 465]. Более того, необходимо сделать важное дополнение. Типажи отрицательных персонажей позволяли Гайдаю обращаться к полулегальным му-

5 Приводя в пример сцену из «Частного детектива...», где главный герой застаёт свою будущую пассию с обнаженной грудью, Яков Садовский говорит о конвенционализации наготы в перестроечном кинематографе. Здесь нагота, по мнению исследователя, уже «не имеет большого повествовательного (и уж точно художественного) значения, служит лишь построению ситуативного юмора» [Садовский 2016: 92—93].

6 Подробнее о роли песни в драматургии фильмов Гайдая см.: [Журкова 2023].

зыкальным жанрам и создавать с их помощью «легкомысленные» (внеидеологические) художественные образы.

Основу саундтрека лучших гайдаевских фильмов составляют жанры так называемой мещанской музыки (танго, старинные, сентиментальные и цыганские романсы), зарубежная популярная музыка (твист, джаз, регтайм, кантри) и, наконец, блатная песня. Если в визуальном повествовании Гайдай уходил от логоцентризма официальной советской культуры с помощью эксцентрики (слэпстика)⁷, то в музыкальных номерах — с помощью обращения к полуплегальным музыкальным жанрам, а также через избегание полноценных слов в песнях и с помощью абсурдистских сюжетов.

Немаловажную роль в постановке музыкальных номеров в фильмах Гайдая играет язык тела, так как зачастую исполнение песни становится моментом как физического, так и эмоционального раскрепощения героев. Приведем лишь несколько примеров: «Песенка про медведей» с танцующей твист Ниной (Наталья Варлей); «Остров невезения» с выделяющим умопомрачительные па Гешей (Андрей Миронов); исполнение «Песни про зайцев» Сеней Горбунковым (Юрий Никулин), перетекающее во всеобщую потасовку; наконец, заливчатая пляска-вакханалия под песню «Разговор со счастьем» («Все мне ясно стало теперь...») в фильме «Иван Васильевич меняет профессию».

Особое место в череде этих музыкальных номеров занимает сцена соблазнения Анной Сергеевной добропорядочного семьянина Сени Горбункова под фонограмму танго «Вулкан страстей» в исполнении Аиды Ведищевой, более известного по первой строке припева «Помоги мне». Этот эпизод стал знаковым примером откровенной (ошеломляющей) сексуальности для всего советского общества, даже несмотря на то что был решен в заведомо пародийном ключе. Такой эффект во многом был достигнут за счет притягательности песни Александра Зацепина с абсурдистско-многозначным текстом Леонида Дербенева. На анализе этой песни и ее звучания в фильме следует остановиться подробно.

«Помоги мне»: гендерный твист в сцене соблазна

Начнем непосредственно с музыки и слов песни, которые пародируют сразу два музыкальных жанра, крайне провокационных с точки зрения советской идеологии. Музыка песни написана в жанре танго, а ее текст стилизует типологическую фабулу жестокого романса о роковой любви. Только если в жестоком романсе сюжет зачастую представляет собой ретроспекцию — трагические события уже свершились, финал истории известен, то в «Вулкане страстей» события разворачиваются сразу в двух временных пластах: и в прошлом, и в настоящем. В куплете приводятся детали романа в прошлом, а в припеве «сердце гибнет» прямо сейчас, описываемая драма переносится в реальное время. Оттого она воспринимается гораздо напряженнее и правдивее, несмотря на весь пародийный подтекст.

В сюжете песни присутствуют три героя: лирическая героиня, ее визави и город как беспристрастный, но при этом очень колоритный свидетель разыгрывающегося романа. Фонари с желтыми глазами, пряные коктейли, которые

7 Подробнее см.: [Prokhorov 2003].

пьет город, ямайский ром, которым пахнут сумерки, дивные краски заката и, наконец, попутай с пальмовой веточкой — все эти приметы задают атмосферу далекого, то ли курортного, то ли портового города. Эпицентром жизни здесь становится ночное (сумеречное) время суток, что, конечно, полностью противоположно официальным установкам «дневной», «светлой» и «жизнерадостной» советской культуры.

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

Любопытно переключение между обращениями на «вы» и на «ты», которое возникает между куплетом и припевом песни. «Слова любви вы говорили мне...», «Вы называли меня умницей, милою девочкой», — вспоминает лирическая героиня в куплетах, а потом в припеве каждый раз без обиняков вызывает: «Помоги мне». В этом переключении можно услышать как претензии на «высокие» отношения, так и дистанцию, обусловленную кратковременностью знакомства или же разницей в возрасте (обращение «девочка» тогда отнюдь не случайно)⁸.

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

Экзотичности пейзажа, описываемого в тексте песни, вторит нетривиальное сочетание тембров трубы и аккордеона в аранжировке. Однако заглавная интонация припева буквально повторяет интонацию русской народной песни «Летят утки», которую в предыдущем эпизоде выводили на два голоса Лёлик и Геша, планируя операцию под кодовым названием «Дичь».

Если в сюжете песни подразумевается, что герой-мужчина пользуется доверчивостью и наивностью героини-женщины, то в эпизоде фильма явлен гендерный твист — коварная Анна Сергеевна пытается соблазнить добропорядочного Сеню Горбункова. Она использует множественные приемы внешне невинной, а на самом деле агрессивной сексуальности. Под видом испуга и необходимости проверить ее пульс аферистка принудительно кладет руку Сени на свою грудь. Стремясь создать комфортную обстановку, героиня усаживает героя на пол, нивелируя какую-либо дистанцию. Продолжая как бы заботиться о госте, она спаивает его отравленным бокалом вина. Наконец, под видом демонстрации края халата показывает стриптиз. Во всех своих действиях ге-

8 А Елена Петрушанская, например, в этом переключении слышит обращение лирической героини уже не к визави, а к Всевышнему [Петрушанская 2023: 379].

роиня берет инициативу на себя, наступает, загоняя Сеню в буквальном смысле слова в угол, скалит зубы, изображая страсть. Показательно, что Сеня, стуча в ответ зубами и как бы сдаваясь под напором мнимой страсти, тем самым подыгрывает аферистке, ни на мгновение не веря в искренность ее чувств. Как суммирует Александр Прохоров, «потенциально эротическая сцена превращается в комический эпизод о страхах Семена и сексуальной репрессии» [Prokhorov 2007: 136].

Важно понимать, что ни для Анны Сергеевны, ни для Сени никакой истинной эротики в этой сцене нет. Вся эротика, как и в случае уже упоминавшейся провокационной сцены из новеллы «Наваждение», происходит в голове у зрителя⁹ и в данном случае во многом обеспечивается музыкальным сопровождением.

Заранее заготовленная на магнитофоне песня, включенная пинком ноги, становится как бы соучастницей коварного соблазнения, а с режиссерской точки зрения — эстетизирует обоюдную пытку. Именно эта музыка нужна аферистке, чтобы сыграть чувственность и попытаться разбудить ее в своей жертве. С помощью заранее подготовленной и включенной в нужный момент песни Анна Сергеевна наделяет героя Сеню чертами мужчины-соблазнителя, которые ему совершенно не свойственны, но в которые он соглашается поиграть, примерить на себя. Сеня как бы играет в маскулиного героя-любownika (назначается таковым текстом песни), но на самом деле коварным соблазнителем является Анна Сергеевна.

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

Таким образом, на протяжении этой сцены происходит постоянная игра гендерными ролями. Анна Сергеевна примеряет на себя роль невинной жертвы, на самом деле являясь коварной соблазнительницей. Сеня, наоборот, назначается песней брутальным героем-любownikом, а по сюжету фильма примеривает на себя роль жертвы.

Грустный комизм сцены в полном отсутствии подлинной страсти и эротизма, в их принципиальной невозможности с обеих сторон. Ни красавица Анна Сергеевна не способна быть по-настоящему соблазнительной, ни Семен Семенович не умеет быть хоть чуточку легкомысленным. Потому строение сцены отражает недостаток авантюристности у главных действующих лиц; неумение жить в авантюрной стихии и «купаться в жанре» роднит привилегированную проститутку с честным поря-

9 Екатерина Сальникова в дискуссии с автором заметила, что единственный действительно эротический момент без иронии, без пародии и отстранения заключался в том, что Анна Сергеевна принимает душ перед свиданием и выглядывает прямо из ванны неодетая. И это действительно говорит о ее серьезных планах. И интересно то, что никакого смущения на самом деле она тут не испытывает. Но этот эротический момент снижается и перечеркивается фарсовым — ударом героя Никулина об дверь.

дочным Горбунковым. Поведение героини Светличной — это полный провал задания, полный непрофессионализм мошенницы, не способной подобрать «ключик» к «клиенту». Поэтому ее стриптиз, собственно, служит не соблазнению, а препровождению времени в ожидании, пока подействует «таблетка» [Сальникова 2023а: 439–440].

Наконец, в эпилоге сцены заготовлен еще один трюк. Находящемуся в полузабытьи под воздействием снотворного Сене мерещится управдом Варвара Сергеевна (Нонна Мордюкова) в образе соблазнительницы Анны Сергеевны. Как замечает по этому поводу Елена Прохорова, «Горбунков, будучи одурманенным, в своем видении путает проститутку, нанятую бандитами, с управдомом, а значит, агрессивную сексуальность с государственным надзором — и то, и другое вторгается в последний оплот автономности героя, в его сон» [Prokhova 2016: 527]. Екатерина Сальникова продолжает эту мысль, выходя на важные драматургические принципы Гайдая:

Для героя [Юрия Никулина] обе женщины монструозны. Но на трезвую голову Семен Семенович не позволял себе никаких проявлений негативного отношения к управдому, мог только поспорить насчет выгула собак. Нужна была «таблетка», стриптиз и потрясение разоблачением, чтобы кошмар из глубин бессознательного вышел наружу. У Гайдая психологизируются социальные и гендерные конфликты, во многом латентные. Действие провоцирует их обнаружение, экстериоризацию [Сальникова 2023а: 428].

«Вулкан страстей»: рецепция тогда и ресайклинг сегодня

Итак, эпизод с танго нарушал границы дозволенного по множеству пунктов. Полулегальный жанр в саундтреке, экзальтация чувств в тексте песни, сексуальное соблазнение и эротика в кадре, критика официальных инстанций в сюжете. Все это оказалось допустимым на советском экране только благодаря иронии, которая пронизывала и оправдывала все происходящее. Ничего из запретного как бы не воспринималось всерьез, а подавалось под видом пародии на музыкальные, драматургические и кинематографические штампы западной культуры. Виртуозное балансирование Гайдая между запретным и пародийным составляло суть зрительского успеха и сцены, и всего фильма в целом.

Однако, несмотря на ошеломляющий эффект, в момент выхода фильма этот эпизод фактически оставался фигурой умолчания, достаиваясь упоминания лишь по касательной. Показательно, что при обсуждении фильма на многочисленных заседаниях худсовета объединения «Луч» больше всего претензий было высказано к роли Ноны Мордюковой [«Бриллиантовая рука»... 2023], а роль Светланы Светличной упоминалась только пару раз и оба раза в сопоставлении с рисунком роли других персонажей¹⁰.

10 На заседании худсовета 26 ноября 1968 года кинорежиссер Александр Столпер говорил о том, что Светлана Светличная проигрывает в таланте (скорее всего, пластическом) Евгению Миронову: «Чувствуется, что ее (картину. — Д.Ж.) делали талантливые

В рецензиях на фильм киноведа-современников эта сцена или не оговаривалась совсем¹¹, или оценивалась в критическом ключе. Так, Михаил Кузнецов на страницах журнала «Советский экран» высказывал серьезную обеспокоенность характером комических приемов, к которым прибегает Гайдай. Ссылаясь на другой эпизод — оголения героя Анатолия Папанова, но явно подразумевая и стриптиз Светланы Светличной, киновед писал: «...настораживает некоторая неразборчивость в выборе комических средств, проявившаяся в “Бриллиантовой руке”. Трусика, сдергиваемые с Механика рыболовным крючком, — это уже крайний пример подобного рода, хотя, увы, не единственный»¹². Марк Розовский, сравнивая двух героинь-проституток, появляющихся в фильме, отдавал предпочтение эпизоду погони заграничной жрицы любви за героем Андрея Миронова. «Сцены же с другой прекрасной незнакомкой в гостинице, — писал киновед, — уже менее смешны, потому что скромный Семен Семенович подвергается здесь “амурным атакам” со стороны ординарной девицы-стиляги, которая уже отблуждала в наших комедиях лет пять-семь назад. И тут сцену спасает лишь пародийный финальный выход»¹³.

Марк Зак в своей подробнейшей и вдумчивой рецензии на «Бриллиантовую руку», вышедшей в журнале «Искусство кино» в 1969 году, упоминает сцену со Светланой Светличной в контексте драматургической структуры фильма:

Доверчивость, трезвость, вдохновение и, наконец, «супружеская верность». Цепь испытаний могла быть длиннее. Добродетелей Семену Семенычу не занимать. Драматургия фильма в этом смысле не замкнута, она подразумевает серийность. Но после происшествия в гостинице авторы решают, что хватит. Инфернальная блондинка устраивает перед обалдевшим Семеном Семенычем сеанс стриптиза с элементами пародийности, впрочем, не очень навязчивыми¹⁴, —

многозначно добавляет автор.

Таким образом, реакция представителей кинематографического сообщества в момент выхода «Бриллиантовой руки» балансировала между демонстративным игнорированием эпизода стриптиза и его ханжеским осуждением, но чаще не напрямую, а полунамеками, так как само упоминание этой сцены уже выглядело смелостью. Единственным исключением из негласной «круговой поруки» стало вышеприведенное суждение Марка Зака. С позиции сегодняшнего дня и предпринятого исследования примечательно, что в восприятии проницательного киноведа-современника сексуальная энергетика сцены явно перевешивала «элементы пародийности».

Косвенным признаком цензуры служит и судьба песни «Вулкан страстей» на советской эстраде. Так, на вышедшей в 1969 году пластинке с музыкой

люди: что чувствуется в каждом кадре. То, что делает Миронов, — удивительно. В стриптизе Светличной, к сожалению, этого не хватает». На этом же заседании Б. Кремнев замечает, что «последний кадр обращения Светличной в Мордюкову — великолепен», как бы не замечая всей предыдущей сцены [«Бриллиантовая рука»... 2023: 406—407].

11 Как, например, в рецензии Виктора Орлова в «Литературной газете» (Орлов В. Куда с вершины? // Литературная газета. 1969. 5 марта. С. 8).

12 Кузнецов М. Комедия неожиданностей: что дальше? // Советский экран. 1969. № 10. С. 12.

13 Розовский М. Что сказал бы Аристотель // Советская культура. 1969. 6 мая. С. 3.

14 Зак М. Бремя страстей комедийных // Искусство кино. 1969. № 4. С. 32—33.

к фильму «Бриллиантовая рука» эта песня была обозначена просто как безымянное танго и звучала в инструментальной аранжировке, без слов. О том, чтобы композиция была исполнена в концертной программе, как самостоятельный музыкальный номер, не могло идти и речи. Обструкция в отношении «Вулкана страстей» была самой жесткой из всех трех оригинальных песен, прозвучавших в фильме. «Остров невезения» и «Песня про зайцев» вне контекста фильма подвергались цензуре и серьезной критике за сомнительное содержание¹⁵, а «Вулкан страстей» вообще оказался фигурой умолчания, несмотря на неоспоримую шлягерность.

Совсем иначе и сама сцена соблазнения, и сопровождающая ее песня стали восприниматься в постсоветское время. Сегодня эпизод в гостиничном номере выступает в статусе хрестоматийного маркера при обозначении пределов сексуальной откровенности на советском экране. Например, Ян Левченко, размышляя о дискурсе сексуальности в позднесоветском кинематографе, обращается к более раннему периоду и приводит стриптиз Светланы Светличной как пример протаскивания на экран наготы под видом саркастического гротеска [Левченко 2015]. Евгений Марголит указывает на лекала арабских фильмов, которые пародирует эта сцена [Левченко, Марголит 2023: 263], но которые уже не считают нынешние зрители.

Новый виток славы и множество интерпретаций переживает танго «Вулкан страстей». В бесчисленных инсценировках этой песни в российских телешоу проявляются паттерны современной рецепции как знаменитой сцены соблазнения, так и степени сексуальной откровенности советского кинематографа в целом.

Период забвения — необходимый этап в теории культурного ресайклинга [Вьюгин 2021] — в отношении этой песни был минимальным. Уже в 1993 году она появилась в программе «Круиз МузОбоза» в инсценировке популярных на тот момент поп-артистов Татьяны Овсиенко и Вадима Козаченко. Авторы скетча не стали перезаписывать фонограмму и оставили прежнюю запись в исполнении Аиды Ведищевой. Действие разворачивалось в тесной каюте, а предмет сделки «повысили в статусе», заменив халат на кольцо. Пародия на пародию сопровождалась неумелой игрой поп-артистов и вызывающе сексуализированными танцевальными движениями. С художественной точки зрения номер получился крайне топорным, лишенным вкуса и собственно эротики¹⁶.

15 В этом отношении показательно высказывание музыковеда Лианы Гениной на V съезде Союза композиторов СССР в 1974 году: «Я вообще думаю, что дурную услугу композитору оказывают пропагандисты, отдельно, вне фильмов popularизирующие такие вещи Зацепина, как “Песня про зайцев”, танго “Помоги мне”, романс из фильма “Земля Санникова” и другие. Извлеченные из определенного, зачастую комедийного контекста, они превращаются в обыденные шлягеры, эпиграфом к которым можно поставить запетую строчку “А нам все равно...”. Зачем же ставить талантливого автора в такое неловкое положение?» (Говорят делегаты V съезда Союза композиторов СССР // Советская музыка. 1974. № 9 (430). С. 10). В сегодняшнем дне схожее восприятие песен из фильмов Гайдая фиксирует Андрей Шемякин: «“А нам все равно” из “песни про зайцев” Гайдая не раз припоминали, сочтя призывом к социальному “пофигизму”» (цит. по: [Левченко, Шемякин 2023: 17]).

16 Несмотря на утрированный, уже нескрываемый сексуальный подтекст, статус Татьяны Овсиенко как поп-звезды не позволил ей оголить грудь. Поэтому финал зари-совки выглядит абсурдно, когда певица, следуя за иконографией оригинала, повторяет защитный жест, прижимая руки к купальнику.

Уже в этой зарисовке обнаружилась проблема, которая впоследствии будет преследовать большинство реинтерпретаций знаменитой сцены. Интрига гайдаевского оригинала, нерв всего эпизода заключался в том, что герой Юрия Никулина совершенно не стремился к сексу с нанятой бандитами обольстительницей, у него превалировал «панический ужас перед прагматичной и прямолинейной женщиной-обманщицей, внутренняя неготовность вступать с ней коммуникацию» [Сальникова 2023б: 417]. Он лишь соглашался сыграть роль обольщаемого объекта, исключительно для пользы общего дела, без какого-либо намека на удовольствие и собственную выгоду. А в большинстве последующих интерпретаций герои, замещавшие Семен Семеновича, теряли невинность его помыслов и внутренний страх, выступая в роли похотливых и в итоге облапошенных донжуанов. Без сюжетной пружины запретного и одновременно нежеланного соблазнения вся сцена модулировала в гиперреализм, теряя семантическую многослойность.

Эта проблема опрошения и внешнего опошления исходного сюжета отчетливо прослеживается в исполнении «Вулкана страстей» Наташей Королёвой в телепроекте «Старые песни о главном — 2» (1997). Ее партнером по номеру стал Николай Фоменко, сыгравший квазирыдового советского разнорабочего, который заглянул в новогоднюю ночь к случайной знакомой и был соблазнен ее ненасытной соседкой¹⁷.

Если в «Бриллиантовой руке» героиня Светланы Светличной воплощала типаж женщины легкого поведения, работающей «по заданию», и была пародией на чувственных героинь западного кинематографа, то в постсоветском контексте такая агрессивная модель «ухаживания за мужчиной» стала представляться как общепринятая и закрепляться за обыкновенной «советской девушкой». Все позы, принимаемые Наташей Королёвой, намеренно утрированы и вызывающи, на их фоне оригинальная версия кажется сверхцеломудренной, а то, что получилось в реконструкции, — гиперсексуализированным. Причем снижает художественный образ не только укороченная длина халатика Наташи Королёвой, ее аляповатый яркий макияж, позы дешевой проститутки, но и псевдоюжнорусский диалект. В «Бриллиантовой руке» героиня Светланы Светличной понималась как элитная представительница эскорта, в новой интерпретации она превратилась в аляповатую женщину с рынка, которая всеми доступными средствами пытается быть соблазнительной. Собственный имидж Наташи Королёвой как поп-звезды девяностых берет верх над образом гайдаевской героини. Новая эпоха с упоением перемалывает артефакты эпохи советской, наполняя хорошо знакомую форму собственным содержанием, нарочито далеким от исходного замысла.

В этой и последующих интерпретациях очевидна гиперпроявленность рецепции этой сцены как самой сексуально провокационной сцены всего советского кинематографа. Современные авторы стремятся передать натиск буквальной сексуальности, верх берет экспрессивная избыточность, не оставляющая зазора для чего-то сокрытого, подразумеваемого, но не проговариваемого «в лоб». В итоге ирония и эротика меняются местами: эротика, подразумева-

17 Для предыстории сцены авторы телепроекта, видимо, позаимствовали эпизод из фильма Владимира Меньшова «Москва слезам не верит» (1984), в котором три провинциальных барышни приглашают кавалеров на вечеринку в роскошной московской квартире, случайно оказавшейся в их распоряжении.

ется, выливается всецело на экран, а ирония перемещается в пространство зрительского восприятия.

Не менее показательные изменения претерпевает и аранжировка песни. В оригинальной инструментовке «Вулкана страстей» Александр Зацепин ювелирно скопировал звучание небольшого эстрадно-джазового оркестра. Солировали труба (иногда с сурдиной), аккордеон, рояль, а акустическая ударная установка непреклонно выводила характерный ритмический рисунок танго. Каждый куплет расцветивался новыми вариантами подголосков, виртуозных и в то же время неназойливых. Все средства музыкальной выразительности были направлены на ироничную стилизацию под ретро. Песня подавалась как анахронизм, что и позволяло «протащить» ее на экран.

В фонограмме Наташи Королёвой аранжировка была сделана по лекалам модной поп-музыки девяностых. Камерность звучания оригинала сменилась тембровой избыточностью. Подголоски исполнялись уже не солирующими инструментами, а группами струнных, духовых. Исчезли задор и игра, фактура стала более плотной, вязкой и неповоротливой. Смазался, фактически пропал характерный ритмический рисунок танго. А последний куплет по моде времени был транспонирован на тон выше, как бы передавая искомый накал страстей. В целом аранжировка стала очень современной по звучанию, но в то же время слишком предсказуемой и шарманочной. Таким образом, музыкальное решение тоже фиксирует поворот от игры и пародии к настоящему, «гиперреалистичному» проживанию и сюжета песни, и сцены соблазнения как таковой.

Спустя более двух десятилетий, в 2021 году, с этой же аранжировкой песни Наташа Королёва появилась в концерте в цирке на Цветном бульваре, посвященном 100-летию Юрия Никулина. Инсценировка музыкального номера вновь напрямую отсылала к «Бриллиантовой руке», но в ней появились черты запланированного абсурдизма. Таким образом, на новом этапе современные продюсеры попытались уловить и включить в ресайклинг сцены мотив игры и даже пародии, но сделали это в очень специфическом ключе. В кордебалете было задействовано две группы статистов. Первую составляли четыре «клона» Семен Семеныча с гигантскими застывшими головами-масками и «гипсовыми» руками, а вторую — четыре танцовщицы в образе Анны Сергеевны, в коротких халатиках с перламутровыми пуговицами и в длинных светловолосых париках. В ходе номера женский кордебалет демонстрировал профессиональный стриптиз с элементами акробатики на подвесных шестах, отсылающих к торшеру из гостиничного номера гайдаевского фильма. Сама Наташа Королёва восседала и принимала соблазнительные позы на алом диване в форме женских губ.

Весь этот сюрреалистический антураж уже откровенно эксплуатировал провокационность оригинальной сцены из гайдаевского фильма. Тем самым тотальная сексуализированность современной российской поп-культуры заочно «получала прописку» в прошлом, подразумевалась преемственной по отношению к культуре советского времени.

Таким образом, из понимания гайдаевского шедевра уходит его главная составляющая — ироничная интонация. Гайдай пародировал каноны западных и арабских фильмов, он ставил своих персонажей в откровенно неловкое положение, наконец, он подстегивал воображение зрителя и одновременно ерничал над его тягой к эротике. Сексуальность подавалась не всерьез, пони-

малась исключительно как игра, в которую соглашаются поиграть и персонажи, и зрители фильма.

В постсоветской культуре, где откровенная сексуальность становится мейн-стримом, неотъемлемым элементом практически любого развлекательного контента и особенно поп-музыки, ироничная интонация оригинального гайдаевского эпизода полностью исчезает. Она подменяется гипертрофированным акцентированием, гиперпроявленностью того, что у Гайдая было завуалировано, подразумевалось, но не озвучивалось напрямую.

Особенно наглядно эта тенденция раскрывается в многократном повторении песни в песенных телешоу. «Вулкан страстей» звучал в программах «Голос»¹⁸ (Первый), «Шоумаскгоон»¹⁹ (НТВ), «Романтика романса»²⁰ («Культура»), со сцены музыкального фестиваля в Витебске²¹ и в новогодних телешоу²². В подавляющем большинстве певицы старались изобразить настоящую страсть, транслируя ее всеми способами: с помощью облегающих нарядов, подчеркнуто соблазнительных движений и чувственных придыханий. Экзальтация сексуального желания стала общим местом, неминуемым штампом.

Одним из немногих примеров, в котором удалось отойти от этого шаблона и вернуть песне ее ироничную интонацию, оказался номер Верки Сердючки (Андрей Данилко) на фестивале «Новая волна» в Юрмале в 2011 году. Композиция прозвучала на украинском языке и была стилизована под выступление фольклорного ансамбля, как бы закрепив символическую трансформацию песни от пародии на штампы западной культуры в пародию на народное творчество. В псевдофольклорном ключе была решена аранжировка песни, которая из танго превратилась в польку. Ведущую партию в этом преображении сыграли тембры духовых инструментов, которые, комически ухая, задавали двухдольную ритмическую сетку. Сценические костюмы и движения самой Верки Сердючки, ее кордебалета также были стилизованы под деревенский фольклор. Из шлягера приватной страсти песня мутировала в квазидеревенский танец. На следующем витке интерпретации вскрылась вся искусственность игры в настоящую страсть и заграничный лоск, песня как бы вернулась в свою «естественную» среду бытования, утвердившись в новом качестве простонародного, характерного шлягера.

Заключение

Сцена соблазнения и песня «Вулкан страстей» из «Бриллиантовой руки» по-прежнему остаются мгновенно узнаваемыми и крайне востребованными артефактами советской культуры. В момент своего появления эта сцена производила на зрителей ошеломляющий эффект, но весьма холодно встречалась критиками. Режиссеру высказывались большие претензии в связи с выбором средств для комического (и не только комического!) эффекта. Художественные

18 В четвертом сезоне «Вулкан страстей» на слепых прослушиваниях исполнила Александра Соловейчик, а в девятом сезоне в нокаутах — Мария Русакова.

19 В 2021 году «Вулкан страстей» исполнила Диана Акудинова.

20 В выпуске 2018 года «Вулкан страстей» в этой программе исполнила Наталья Быстрова.

21 Песня прозвучала в 2017 году в исполнении Анастасии Макеевой.

22 В 2012 году с этой песней отметилась на НТВ Маша Распутина.

достоинства сцены занижались, а сложный рисунок взаимоотношений между Сеней и Анной Сергеевной игнорировался совсем, сводился к банальной «амурной атаке». Песня же вообще была лишена слов и допущена в бытование в виде исключительно танцевальной музыки.

В постсоветское время сцена и песня не потеряли, а, наоборот, только нарастили свою популярность, став символом предельной сексуальности, дозволенной в советском кинематографе. Привкус запретности и эротический подтекст породили новую волну инсценировок сцены и перепеваний песни в различных телепроектах. Кардинальное изменение коснулось двух важнейших моментов. Во-первых, практически полностью исчезла ироничная интонация. Страсть, которая у Гайдая подавалась с большой долей иронии, в новом контексте начала изображаться всерьез, мотив томления из комического трансформировался в гиперреалистичный. Во-вторых, клубок противоречивых взаимоотношений Сени и Анны Сергеевны так и не был «распутан» (проанализирован) и обернулся шаблоном прямолинейного соблазнения, а еще чаще — открытого самолюбования. Эротика гайдаевского оригинала, с одной стороны, не шла ни в какое сравнение с телесной раскрепощенностью современной российской поп-культуры и поп-музыки в частности. Но с другой стороны, без драматургической основы сексуальность на самом деле оказалась гораздо более стигматизированной, усеченной и пресной из-за того, что была заключена в строгие законы современного развлекательного контента.

Библиография / References

- [Борисова 2008] — Борисова Н. «Люблю — и ничего больше»: советская любовь 1960—1980-х годов // СССР: Территория любви: Сб. статей / Под ред. Н. Борисовой, К. Богданова, Ю. Мурашова. М.: Новое издательство, 2008. С. 40—60.
- (Borisova N. "Lyublyu — i nichego bol'she": so-vetskaya lyubov' 1960—1980-kh godov // SSSR: Territoriya lyubvi: Sb. statey / Ed. by N. Borisova, K. Bogdanov, Yu. Murashov. Moscow, 2008. P. 40—60.)
- [«Бриллиантовая рука»... 2023] — «Бриллиантовая рука». Дело фильма // Кинокомедия советского времени: история, звучания, подтексты. Посвящается 100-летию Леонида Гайдая: Сб. статей / Сост. Е.В. Сальникова, Н.А. Хренов, В.Д. Эвальд. М.: Канон+ РООИ «Реабилитация», 2023. С. 391—410.
- (“Brilliantovaya ruka”. Delo fil'ma // Kinokomediya sovetского времени: istoriya, zvuchaniya, podteksty. Posvyashchaetsya 100-letiyu Leonida Gaydaya / Ed. by E.V. Sal'nikova, N.A. Khrenov, V.D. Eval'l'yo. Moscow, 2023. P. 391—410.)
- [Волков 1977] — Волков А.А. Эксцентрическая комедия. М.: Знание, 1977.
- (Volkov A.A. Ekstsentricheskaya komediya. Moscow, 1977.)
- [Вьюгин 2021] — Вьюгин В.Ю. «Культурный ресайклинг»: к истории понятия (1960—1990-е годы) // Новое литературное обозрение. 2021. № 3 (169). С. 13—32.
- (Vyugin V.Ju. “Kul'turnyy resaykling”: k istorii ponyatiya (1960—1990-e gody) // Novoe literaturnoe obozrenie. 2021. No. 3 (169). P. 13—32.)
- [Дашкова 2008] — Дашкова Т. Границы приватного в советских кинофильмах до и после 1956 года: проблематизация переходного периода // СССР: Территория любви: Сб. статей / Под ред. Н. Борисовой, К. Богданова и Ю. Мурашова. М.: Новое издательство, 2008. С. 146—169.
- (Dashkova T. Granitsy privatnogo v sovetских kinofil'makh do i posle 1956 goda: problematizatsiya perekhodnogo perioda // SSSR: Territoriya lyubvi: Sb. statey / Ed. by N. Borisova, K. Bogdanov, Yu. Murashov. Moscow, 2008. P. 146—169.)

- [Журкова 2023] — Журкова Д.А. Роль песни в фильмах Леонида Гайдая // Художественная культура. 2023. № 1. С. 104—133.
- (Zhurkova D.A. Rol' pesni v fil'makh Leonida Gaydaya // Khudozhestvennaya kul'tura. 2023. No. 1. P. 104—133.)
- [Каспэ 2023] — Каспэ И. Пройти по краю бездны: конструирование реальности в фильмах Гайдая // Человек с бриллиантовой рукой: к 100-летию Леонида Гайдая / Сост. Я. Левченко. М.: Новое литературное обозрение, 2023. С. 205—223.
- (Kaspe I. Proyti po krayu bezdny: konstruirovaniye real'nosti v fil'makh Gaydaya // Chelovek s brilliantovoy rukoy: k 100-letiyu Leonida Gaydaya / Ed. by Ja. Levchenko. Moscow, 2023. P. 205—223.)
- [Лебина 2018] — Лебина Н. Мужчина и женщина: тело, мода, культура. СССР — оттепель. 3-е изд. М.: Новое литературное обозрение, 2018.
- (Lebina N. Muzhchina i zhenshchina: telo, moda, kul'tura. SSSR — ottepel'. 3rd ed. Moscow, 2018.)
- [Левченко 2015] — Левченко Я. Индустрия срама: освоение и коммодификация секса в позднем советском кино // Новое литературное обозрение. 2015. № 6. С. 105—122.
- (Levchenko Ja. Industriya srama: osvoenie i kommodifikatsiya seksa v pozdnem sovetskom kino // Novoe literaturnoe obozrenie. 2015. No. 6. P. 105—122.)
- [Левченко, Марголит 2023] — Левченко Я., Марголит Е. Имидж Гайдая: Гомо советикус вульгарис или редкая порода? // Человек с бриллиантовой рукой: к 100-летию Леонида Гайдая / Сост. Я. Левченко. М.: Новое литературное обозрение, 2023. С. 258—268.
- (Levchenko Ja., Margolit E. Imidzh Gaydaya: Gomo sovetikus vul'garis ili redkaya poroda? // Chelovek s brilliantovoy rukoy: k 100-letiyu Leonida Gaydaya / Ed. by Ja. Levchenko. Moscow, 2023. P. 258—268.)
- [Левченко, Шемякин 2023] — Левченко Я., Шемякин А. Два предисловия от людей разных поколений // Человек с бриллиантовой рукой: к 100-летию Леонида Гайдая / Сост. Я. Левченко. М.: Новое литературное обозрение, 2023. С. 6—17.
- (Levchenko Ja., Shemyakin A. Dva predisloviya ot lyudey raznykh pokoleniy // Chelovek s brilliantovoy rukoy: k 100-letiyu Leonida Gaydaya / Ed. by Ja. Levchenko. Moscow, 2023. P. 6—17.)
- [Липовецкий 2023] — Липовецкий М. Трикстеры у Гайдая // Человек с бриллиантовой рукой: к 100-летию Леонида Гайдая / Сост. Я. Левченко. М.: Новое литературное обозрение, 2023. С. 79—101.
- (Lipoveckij M. Trikstery u Gaydaya // Chelovek s brilliantovoy rukoy: k 100-letiyu Leonida Gaydaya / Ed. by Ja. Levchenko. Moscow, 2023. P. 79—101.)
- [Петрушанская 2023] — Петрушанская Е.М. Саундтреки, выбалтывающие секреты. Кинокомедия советского времени: история, звучания, подтексты. Посвящается 100-летию Леонида Гайдая: Сб. статей / Сост. Е.В. Сальникова, Н.А. Хренов, В.Д. Эвальд. М.: Канон+ РООИ «Реабилитация», 2023. С. 359—389.
- (Petrushanskaya E.M. Saundtreki, vybaltyvayushchie sekrety. Kinokomediya sovetskogo vremeni: istoriya, zvuchaniya, podteksty. Posvyashchaetsya 100-letiyu Leonida Gaydaya. Sb. statey / Ed. by E.V. Sal'nikova, N.A. Khrenov, V.D. Eval'l'yo. Moscow, 2023. P. 359—389.)
- [Прохорова, Прохоров 2023] — Прохорова Е., Прохоров А. «Лепота»: Постутопические комедии Гайдая // Человек с бриллиантовой рукой: к 100-летию Леонида Гайдая / Сост. Я. Левченко. М.: Новое литературное обозрение, 2023. С. 120—143.
- (Prohorova E., Prohorov A. "Lepota": Postutopicheskie komedii Gaydaya // Chelovek s brilliantovoy rukoy: k 100-letiyu Leonida Gaydaya / Ed. by Ja. Levchenko. Moscow, 2023. P. 120—143.)
- [Садовский 2016] — Садовский Я. Обнаженное тело и его функция в конструировании образов социальной реальности в перестроечном кинематографе // Лабиринт. Журнал социально-гуманитарных исследований. 2016. № 6. С. 91—99.
- (Sadovskiy Ja. Obnazhennoye telo i ego funktsiya v konstruirovanii obrazov sotsial'noy real'nosti v perestroechnom kinematografe // Labirint. Zhurnal sotsial'no-gumanitarnykh issledovaniy. 2016. No. 6. P. 91—99.)
- [Сальникова 2023а] — Сальникова Е.В. «Бриллиантовая рука». Цвета и настроения бессознательного // Кинокомедия советского времени: история, звучания, подтексты. Посвящается 100-летию Леонида Гайдая: Сб. статей / Сост. Е.В. Сальникова, Н.А. Хренов, В.Д. Эвальд. М.: Канон+ РООИ «Реабилитация», 2023. С. 421—461.
- (Sal'nikova E.V. "Brilliantovaya ruka". Tsveta i nastroyeniya bessoznatel'nogo // Kinokomediya sovetskogo vremeni: istoriya, zvuchaniya, podteksty. Posvyashchaetsya 100-letiyu Leonida Gaydaya: Sb. statey / Ed. by E.V. Sal'nikova, N.A. Khrenov, V.D. Eval'l'yo. Moscow, 2023. P. 421—461.)
- [Сальникова 2023б] — Сальникова Е.В. Не все бриллианты пошли в дело // Кинокомедия советского времени: история,

- звучания, подтексты. Посвящается 100-летию Леонида Гайдая: Сб. статей / Сост. Е.В. Сальникова, Н.А. Хренов, В.Д. Эвалльё. М.: Канон+ РООИ «Реабилитация», 2023. С. 411—420.
- (Sal'nikova E.V. Ne vse brilliandy poshli v delo // Kinokomediya sovetskogo vremeni: istoriya, zvuchaniya, podteksty. Posvyashchaetsya 100-letiyu Leonida Gaydaya: Sb. statey / Ed. by E.V. Sal'nikova, N.A. Khrenov, V.D. Evall'yo. Moscow, 2023. P. 411—420.)
- [Сальникова 2025] — Сальникова Е.В. Комедийно-трагедийный универсум фильма «Иван Васильевич меняет профессию» // Искусство советского времени: между официозом и подпольем / Отв. ред. Н.А. Хренов, В.Д. Эвалльё, Е.В. Дуков, Е.В. Сальникова. М.: Канон + РООИ «Реабилитация». 2025. С. 525—560.
- (Sal'nikova E.V. Komediyno-tragediynyy universum fil'ma "Ivan Vasil'evich menyaet professiyu" // Iskusstvo sovetskogo vremeni: mezhdru ofitsiozom i podpol'em / Ed. by N.A. Khrenov, V.D. Evall'yo, E.V. Dukov, E.V. Sal'nikova. Moscow, 2025. P. 525—560.)
- [СССР: Территория любви 2008] — СССР: Территория любви: Сб. статей / Под ред. Н. Борисовой, К. Богданова, Ю. Мурашова. М.: Новое издательство, 2008.
- (SSSR: Territoriya lyubvi: Sb. Statey / Ed. by N. Borisova, K. Bogdanov, Yu. Murashov. Moscow, 2008. — In Russ.)
- [Суковатая 2012] — Суковатая В.А. От «маскулинности травмы» — к «маскулинности невроза»: гендерные политики в советской и постсоветской массовой культуре // Лабиринт. Журнал социально-гуманитарных исследований. 2012. № 5. С. 37—59.
- (Sukovataja V.A. Ot "maskulinnosti travmy" — k "maskulinnosti nevroza": gendernye politiki v sovetskoy i postsovetskoy massovoy kul'ture // Labirint. Zhurnal sotsial'no-gumanitarnykh issledovaniy. 2012. No. 5. P. 37—59.)
- [Усманова 2009] — Усманова А. «Девчата»: девичья честь и возраст любви в советской комедии 1960-х годов // Визуальная антропология: режимы видимости при социализме / Под ред. Е.Р. Ярской-Смирновой, П.В. Романова. М.: Вариант; ЦСПГИ, 2009. С. 395—413.
- (Usmanova A. "Devchata": devich'ya chest' i vozrast lyubvi v sovetskoy komedii 1960-kh godov // Vizual'naya antropologiya: rezhimy vidimosti pri sotsializme / Ed. by E.R. Jarskaya-Smirnova, P.V. Romanov. Moscow, 2009. P. 395—413.)
- [Фролов 1991] — Фролов И.Д. В лучах эксцентрики. М.: Искусство, 1991.
- (Frolov I.D. V luchakh eksstentriki. Moscow, 1991.)
- [Prokhorov 2003] — Prokhorov A. Cinema of Attractions versus Narrative Cinema: Leonid Gaidai's Comedies and El'dar Riazanov's Satires of the 1960s // Slavic Review. 2003. Vol. 62. No. 3. P. 455—472.
- [Prokhorov 2007] — Prokhorov A. The Diamond Arm // The Cinema of Russia and the former Soviet Union / Ed. by B. Beumers. London; New York: Wallflower Press, 2007. P. 129—137.
- [Prokhorova 2016] — Prokhorova E. The Man Who Made Them Laugh: Leonid Gaidai, the King of Soviet Comedy // A Companion to Russian Cinema / Ed. by B. Beumers. Malden, Mass.: John Wiley & Sons, 2016. P. 519—542.
- [Shcherbenok 2009] — Shcherbenok A. Screened sexuality: Desire in Russian, Soviet and post-Soviet cinema // Studies in Russian and Soviet Cinema. 2009. Vol. 3. No. 2. P. 135—144.