

Нина Александровна Цыркун
Nina Aleksandrova Tsyrkun

доктор искусствоведения,

Dr.Habi. in art studies,

редактор зарубежного отдела журнала «Искусство кино»

foreign department editor, *Film Art journal*

tsyrkun@mail.ru

ПРОТОКИНОКОМИКС В РОССИИ: НАРОДНОЕ КИНО PROTO-MOVIE COMICS IN RUSSIA: A FOLK CINEMA

В статье рассматриваются два отечественных фильма советского периода – «Счастье» (1934) А. Медведкина и «Небывальщина» (1983) С. Овчарова. Не противореча принятой атрибуции этих фильмов к русскому фольклорному жанру лубка (называемого за рубежом «русским комиксом»), автор предпринимает попытку ввести их в универсальный «зонтичный» контекст комикса (протокинокомикса) как его национальный вариант с характерной диалектикой фольклорности и народности. В обоих случаях изощренная художественная форма в сочетании с мнимой наивностью нарратива, выражающие «дух народа», активизируют коммуникационную функцию кино, делая авторский замысел доступным для восприятия широкой аудитории через эмоциональное вчувствование.

Ключевые слова: лубок, протокинокомикс, фольклоризм, народность, вчувствование

Для цитирования: Цыркун Н.А. Протокинокомикс в России: народное кино // *Артикулт.* 2022. №2(46). С. 67-75. DOI: 10.28995/2227-6165-2022-2-67-75

The author considers two Russian films of Soviet period – *Happiness* (1934) by A. Medvedkin and *Believe it or Not* (1983) by S. Ovcharov. Not out of synk with traditional referring them to a Russian national lubok genre (known abroad as Russian comics) the author attempts to include them into an “umbrella” universal context of movie comics in capacity of a proto-comics as the national variant with distinctive dialectics of folklorism and national spirit. The both specimen’s narration demonstrate a sophisticated artistic form in combination with imaginary naivete, conveying the national ethos, which activates cinema’s communicative function and makes the author’s message comprehensible a for broad public audience through emotional empathy.

Keywords: lubok, proto-comics, folklorism, national spirit, empathy

For citation: Tsyrkun N.A. “Proto-movie comics in Russia: a folk cinema.” *Articult.* 2022, no. 2(46), pp. 67-75. (in Russ.) DOI: 10.28995/2227-6165-2022-67-75

Генезис комикса, называемого сегодня «девятым искусством», в его протокинокомиксных формах можно проследить далеко в прошлое, вплоть до раннего Средневековья и житийной иконописи. Более того, он связан с культурой творчества, зародившейся в виде наскальных рисунков. Как пишет американская журналистка Джудит Турман, Пабло Пикассо, посетив в 1940 году только что открытую пещеру Ласко в Дордони (Франция), сказал: «Они изобрели все». То есть уже неандертальцы открыли язык живописи – перспективу, пуантилизм, порошковую краску, растушевку и многое другое [Thurman, 2008].

Статья Турман была написана под впечатлением увиденного в открывшейся в конце 1990-х годов после таяния ледника пещере Шове на юге Франции. Прочитав ее в «Нью Йоркере», Вернер Херцог (единственный) добился разрешения снять любительской камерой обнаруженные там рисунки; так появился документальный фильм «Пещера забытых снов в 3D» (2010).

Наскальные рисунки, изображающие стычку носорогов, охоту львов, бегущих животных с восемью ногами или последовательные фазы движения, оживавшие в воздушных массах, поднимающихся от костра, у которого сидели люди, были похожи на фильмическое действие – закадровый голос Вернера Херцога называет это «протокино». Есть тут и трехмерные изображения, выполненные посредством углубления рисунка в горную породу, недаром автор внес 3D в название фильма. Специфицируя определение Херцога, можно сказать, что это был и протокинокомикс.

Неандерталец выходил за пределы обыденного существования, попадая в тайное сакральное инобытие. Антрополог Джон Пфайффер в книге «Культурный взрыв. Исследование рождения

искусства и религии» пишет, что это было искусство «направленного эмоционального воздействия», искусство оркестровки переживаний, своего рода литургии, то есть магического обряда «общего дела», искусство манипулирования воображением и чувствами, вовлекавшее в свою зону аттрактивности зрителей, превращая их в участников действия [Pfeiffer, 1986, p. 18]. Притом, что некоторые авторы древних рисунков оставляли под ними свою «подпись» (отпечаток ладони), они были обращены к соплеменникам, к «народу». Здесь уместно вспомнить книгу Н.М. Зоркой «Фольклор, лубок, экран», где она, в частности, пишет, что при анализе современного массового искусства неизбежно приходится сталкиваться с фольклором, традициями древних жанров народного творчества и с его инобытием в современных художественных формах. В отличие от историка, исследователь современного искусства имеет дело с тем, что называется «вторичной экзистенцией» народного творчества, или фольклоризмом [Зоркая, 1994, с. 10]. Как писал известный фольклорист А.И. Лазарев, «не всякое произведение, обладающее качеством фольклоризма, может быть народным, но всякое подлинно народное произведение фольклористично». Во втором случае, продолжает он, народность достигается либо прямым использованием фольклорного текста, либо, «когда в произведении, лишенном цитат из фольклора и тем более стилизации, выражается “дух нации”, “дух народа”» [Лазарев, 1998, с. 7]. Примером именно второго случая являются, на мой взгляд, фильмы «Счастье» Александра Медведкина и «Небывальщина» Сергея Овчарова, послужившие материалом рассмотрения данной статьи.

Называя наскальные рисунки пещеры Шове протокинокомиксом и переходя далее к истории кинокомикса в России, отмечу, что комикс как определенный вид искусства в том виде, в каком мы знаем его сегодня, возник, по общепринятому мнению, в начале XX века, а все предшествующие варианты «рассказов в картинках» называют протокомиксом. Однако, поскольку граница между двумя этими феноменами довольно зыбка, то некоторые авторы, например, А. Барзах, не делают различия между протокомиксом и комиксом «настоящим». [Барзах, 2010, с. 45].

Проследивая историю комиксов в России, американский славист Хосе Аланис указывает причины его сложного существования в стране: «коммунистическую антипатию» к этой форме и несоответствие свойственному ментальности русских логоцентризму, мифу о «самой читающей стране»: «В лучшем случае комиксы признавались как нечто, выбивающееся [из этих традиций], а в худшем считались оглушающей капиталистической диверсией и препятствием в обучении» [Alaniz, 2010, p. 33]. (На мой взгляд, термин «логоцентризм» следовало бы заменить на более точный для данного случая – «лингвоцентризм»). Как бы то ни было, утверждает Аланис, «язык комикса» выжил, в том числе в официальном советском искусстве, и в определенные моменты даже процветал. Рассматривая иконографию старообрядческих икон, лубок XVII – XX веков, окна РОСТА и деятельность плакатистов агитпропа как «протокомиксы», автор утверждает, что они прокладывали путь к рождению в России своеобразной культуры комиксов, которые он обозначает термином «Komiks» (заменив первую букву слова русской «К»).

Комикс в его начальных вариантах «рассказов в картинках» существовал еще в дореволюционной России. Что же касается полнокровного комикса, то архивист-комиксовед М.Г. Заславский называет, как он утверждает, точную дату рождения графического комикса – 6 декабря 1936 года, когда был подписан к печати журнал историй в картинках «Сверчок». По-видимому, основанием для такого утверждения служит факт, что хотя сюжеты в картинках и ранее появлялись в 1920-х годах, прежде всего в журналах «ЧИЖ» и «ЕЖ», но «Сверчок» стал журналом, целиком собранным из рисованных картинок. Далее он пишет: «Всего вышло пять номеров, после чего издание остановили в директивном порядке» [Заславский, 2017, с. 35], а его авторы подверглись политическим репрессиям. В связи с этим рискну сказать, что кинокомикс (или протокинокомикс) появился раньше – с фильмом Александра Медведкина, снятым им по собственному сценарию по мотивам русского фольклора, «Счастье» (1934).

Как мне представляется, эту картину, традиционно относимую к русскому фольклорному жанру лубка (известному за рубежом как русский комикс), целесообразно поместить и в более широкий,

универсальный контекст кинокомикса как его национальный вариант, подобно французской *bande dessinée* или японской манге. (Тем более что эта немая картина снабжена интертитрами/филактерами).

Фильм «Счастье», подобно лубку, которому он наследовал, с его гротесковостью и пародийностью, представлял собой произведение, заведомо не соответствовавшее нормам официальной культуры, а потому последовал запрет на его прокат, исходивший лично от Иосифа Сталина. В ситуации проходившей в стране коллективизации Сталину, вероятно, особенно не понравился представитель крестьянства – неказистый лодырь и неудачник, совсем не похожий на героического союзника классового гегемона (пролетариата).

С.М. Эйзенштейн сравнил «Счастье» с сатирой М. Салтыкова-Щедрина, о чем, в частности, пишет и британский киновед и славист Эмма Уиддис [Widdis, 2005]. Сталин высоко ценил творчество великого сатирика, но этот факт не сыграл на стороне режиссера. Рецензируя монографию Уиддис, С.К. Каптерев указывает еще на один фактор, в силу которого картина Медведкина была изъята из кинотеатров, – наметившуюся в те годы русификацию советской культуры, в русло которой попадает «Счастье» с его радикальным использованием русского фольклора. Но глубинная связь медведкинского стиля с некоторыми важными аспектами сталинской культуры середины 1930-х годов вошла в конфликт с последующим его несоответствием агрессивному, «динамическому» сталинизму второй половины предвоенного десятилетия, пишет Каптерев [Каптерев, 2006, с. 345], что, как пишет Уиддис, свидетельствует о слиянии в творчестве режиссера различных архаических и модернизирующих стилистических тенденций.

Медведкин снимает немую ленту «Счастье» в фольклорных традициях, которые, как ему казалось, особенно близки русскому крестьянству. Как подчеркивает историк кино Н. Изволов, принимавший участие в реконструкции этого фильма, для Медведкина изначально было важно, чтобы поэтика и язык его кинолента прежде всего способствовали «скорейшему контакту со зрителем» [Изволов, 2000, с. 23]. Тем самым на первый план выходила коммуникационная функция кино, что свойственно и комиксу. Поскольку в «Счастье» речь шла о судьбе крестьянина, то фильм был сориентирован на целевую аудиторию – преимущественно сельских (или вчерашних сельских) жителей, которым близок был язык народной сказки или лубка.

Герой «Счастья» Медведкина не встраивался в начинавшие складываться в те годы мифологию и помпезную эстетику «большого стиля».

Тщедушный Хмырь, скорее, пародия на героя – особенно в кадрах, где он сидит на худющем коне с длинным дрыном в руке, напоминая карикатуру на средневекового рыцаря или с картин В. Васнецова «Витязь на распутье» или «Богатыри». Хмырь походит здесь на «лиминария», «порогового человека», попавшего не в свое историческое время и вошедшего в противоречие с обществом. Лиминариям, отмечает английский антрополог В. Тэрнер, свойственно пассивное или униженное поведение, но в рамках не общества в целом, а в кругу своего рода [Тэрнер, 1983, с. 81]. Хмырь, особенно невзрачный рядом со своей статной женой Анной, терпит от нее тычки и подзатыльники и беспрекословно подчиняется ее приказу «Уходи искать счастье и с пустыми руками не возвращайся!». Из реальной истории герой фильма мог уйти только в миф, сказку, утопию, мечту, сон. В эпизоде сна Хмыря, где он видит себя с женой царем и царицей, антураж представляет собой театральную декорацию царских хором, характерную для лубочных картинок. В кадр входят Анна с мужем, одетые в пышные «царские» костюмы, надевают на головы короны, явно склеенные из «золотой» бумаги. (В несохранившейся оригинальной версии фильма эпизод сна был цветным, то есть выглядел подчеркнуто красочно-лубочными. Это стало первой цветной съемкой, произведенной на студии «Мосфильм»). В финале Хмырь, совершая подвиг, спасает колхозное стадо от пожара, который устроил «вредитель»-кулак и, таким образом, становится «житийным» персонажем.

Следует заметить, что, как герой сказки или комикса, Хмырь (актер Петр Зиновьев), несмотря на то, что прожил на экране более тридцати лет, несколько не постарел. То же самое можно

сказать и про Анну (Елена Егорова). Но за долгую супружескую жизнь они не нажили детей, что отвечает и обычному канону геройского комикса, и одновременно антипрокреативному пафосу русских утопистов XIX века. Как отмечает О. Матич, таким же антипрокреативным пафосом были пронизаны мировоззрение и стиль жизни авангардистского поколения XX века [Матич, 1992, с. 82].

Как бы то ни было, то, что природа (и режиссер) не позволили экранным персонажам обзавестись потомством, обозначает отсутствие перспективы, «светлого будущего», а стало быть, подрывает сам смысл строительства новой жизни, жить в которой будет некому.

Поскольку «арка» Хмыря как протагониста в финале приводит его к героическому деянию, его предысторию можно рассматривать как житийный эпос, превращение условного грешника в условного святого. В фильме на то есть прямые указания. В эпизоде, где Хмырь после того, как у них с Анной чудесным образом на бесплодной земле случился «великий урожай», который моментально растащили поп, кулак, помещик и пристав, впадает в уныние, хочет покончить с собой, стругает гроб и ложится в него, с облегчением протягивая ноги (что есть буквализация известного бытового выражения: «протянуть ноги» – значит умереть, чаще всего от голода). Тут же появляется поп со словами «Кошунствуешь? Самовольно умереть желаешь?». Итак, Хмырь, впавший в грех уныния, замышляет самоубийство, как известно, один из тягчайших грехов, а кто помыслил о грехе, тем самым его уже совершил.

Нарратив фильма, эпизоды которого соединяются через затемнение, строится по канону секвенциального искусства графического комикса. Например, Хмырь, его жена Анна и отец поочередно заглядывают в щель забора, наблюдая, как в рот богатею Фоке прыгают вареники, и камера (оператор Глеб Троянский) показывает мизанкадр с Хмырем, стариком и Анной, затем мизанкадр с Фокой и потом Анну и старика, одновременно постепенно укрупняя план с Фокой, таким образом подчеркивая сказочную жизнь богача. Зритель попадает в ситуацию читателя комикса, перебегающего глазами с одной страницы печатного экземпляра на другую. Как пишет Тьерри Грэнстин, читатель комикса, перескакивая со страницы на страницу вперед и назад, получает возможность не только получить более полную содержательную информацию, но и оценить авторскую стилистику [Groensteen, 2007, p. 121]. Для описания процесса понимания комикса Грэнстин вводит понятие «ретроактивной детерминации», означающее, что понимание содержания одного планшета корректируется информацией, содержащейся на последующем и на предыдущем планшете, а также интертитрами. Так мы видим, как отец Хмыря смотрит в щель забора, потом то, что происходит там – кулак сидит за столом во дворе, и вареники сами прыгают ему в рот; камера вновь показывает старика, вслед за чем идет интертитр: «Шестьдесят лет хозяиновал, а вареников не едал!».

Старик решает «хоть уворовать», а вареников поест, и таким образом запускает пружину сюжета. Он становится ключевой фигурой, что восходит к образу балаганного деда. Как пишет А.Ф. Некрылова, «После 1840-х гг. балаганный “дед” становится едва ли не самой приметной и одиозной фигурой, замыкающей на себе все ярмарочное пространство. Его задача – привлечение публики на зрелище, обещание всяческих чудес и диковинок (с непременно гиперболизированием)» [Некрылова, 1988, с. 129].

Визуально с прыгающими прямо в рот варениками эпизод – прямая цитата из повести Николая Гоголя «Ночь перед Рождеством». Кузнец Вакула приходит к знахарю Пацюку, «знающему всех чертей», и видит, как тот сперва ест галушки, зубами доставая их из кадушки, а потом переходит к вареникам. Надо добавить, что пузатый Пацюк «ничего не работал, спал три четверти дня, ел за шестерых косарей и выпивал за одним разом почти по целому ведру». Это, таким образом, законченный образ бездельника «мироеда», в подтексте еще и связанного с нечистой силой. Таким образом, Медведкин соединяет «низкий» юмор лубочного изображения с традициями высокой русской литературы.

В фильме фотограммы этих двух планов (подсматривающего старика и богатого соседа с варениками), как и предыдущих планов Хмырь – Фока, Анна – Фока, служат как бы

режиссерской раскадровкой. Передвижение камеры туда и обратно выполняет роль стяжки (closure) в комиксе, которая обеспечивает характерную для комикса ретродетерминацию.

Статичная камера фиксирует «планшеты»-кадры, в которых изначально присутствуют или в которые входят персонажи-люди, вбегает собака, ковыляет доходяга-лошадь. Эти кадры сменяют один другого, как будто на глазах зрителя переворачиваются страницы книги с картинками.

Гипертрофическая акцентуация деталей – таких, как огромный замок на двери амбара Фоки; торчащая вверх борода мертвого старика; буквализация выражения «дух вон» (изо рта старика в момент умирания вырывается клуб пара); нарочитые (нарисованные) пятна-«яблоки» на лошади Хмыря и театрално-декорационная яблоня с огромными плодами во дворе кулака; чернота земли и убогой соломенной крыши, потемневшей от дождей, подчеркнутые необычно ярким и крупным месяцем на небе, как будто изображенным детской рукой – все это кинематографическая репрезентация визуального стиля, свойственного графическим комиксам, но и характерного для балагана.

Статичность повествовательной техники указывает на одно из тех художественных качеств комикса, которое, как правило, первым упоминается при перечислении различий между ним и кино. Однако эта статичность не превращает фильм в набор иллюстративных кадров. Медведкин задействует особый тип интеллектуального монтажа, заключающийся в соединении (столкновении) не только кадров-изображений, как у Эйзенштейна, но также вербального и визуального текстов, как в комиксе.

Этот тип монтажа описал в книге «Понимание комикса. Невидимое искусство» Скотт МакКлауд. Речь идет о «монтаже, где слова используются как интегральная часть картинки»; о взаимозависимости, «где слова и картинки вместе передают идею, которую поодиночке выразить не способны»; где «слова и картинки подобны партнерам в танце, по очереди становясь ведущими» [McCloud, 1993, p. 154-155].

Вспомним подзаголовок фильма: «Сказка о горемычном стяжателе Хмыре, об его жене-лошади Анне, о сытом соседе Фоке, а также о попе, монашках и других чучелах». Чучела в языческой практике славян обозначали мифо-ритуальные персонажи, иначе говоря, маски. Комиксы по преимуществу – визуально кодифицированные изображения, персонажи которых сведены к своим внешним признакам; то есть к маске, упрощающей как сам образ, так и его восприятие.

Упрощенный вид маски-типажа не уменьшает его семантической наполненности, что характерно для образности комикса. «Это, – пишет МакКлауд, – форма упрощения через расширение, амплификацию. Мы фокусируемся на специфических деталях образа, оголенного до его коренного, существенного значения, и тем самым укрупняя это значение так, как не может сделать [традиционно понимаемое] реалистическое искусство» [ibid., p. 30].

В русской ритуальной практике чучело, как правило, олицетворявшее смерть, несчастье, зло, подлежало уничтожению. «Чучелами» в фильме служат типажи: самодовольный помещик, толстый жадный поп, притворщица монашка с постным лицом и ведьминским крючковатым носом. Кроме того, в фильме Медведкина мы видим нашествие на Хмыря, решившего умереть, целой армии возглавляемых одетыми в красочные мундиры офицерами солдат, у которых вместо лиц – маски со стертыми стандартными лицами и разинутыми в немом победном крике ртами. Солдаты, таким образом, деперсонифицированы; под этими масками могут скрываться люди, принадлежащие к какой угодно армии. Армия в свою очередь есть один из главнейших институтов государства, его оплот. Этот смысл особенно ясно прочитывался в эпоху военно-мобилизационной политики, проводившейся сталинским режимом.

Как пишет Н.А. Хренов, «Повествование в лубке – косвенный способ передать характерный для показа тип времени. Для последнего характерно безразличие если не ко времени вообще, то к различию между разными его потоками – настоящим, прошлым и будущим» [Хренов, 2006, с. 145-146].

Сказанное в полной мере относится и к комиксу как коммуникативному средству.

Медведкин рассказывал о современной ему действительности в ее лубочной интерпретации, учитывая состояние сознания той публики, которой предназначал свой фильм. Время в фильме максимально сконденсировано. Интертитр гласит: «И пороли Хмыря тридцать лет и три года, и расстреливали его на двенадцати фронтах, и убивали...» То есть в этот период Медведкин, по-видимому, уложил все войны, которые вела Россия в начале 20-го века. Солдаты в масках, которым приказано выпороть Хмыря «до полусмерти, но так, чтобы жил», олицетворяют насилие государства над крестьянином, не позволявшим его совсем убить, потому что, если процитировать предыдущий интертитр, вложенный в уста попа: «помрет мужик – кто Россию кормить будет?». Здесь трудно не усмотреть аллюзию на ужасы коллективизации, раскулачивание и массовые высылки крестьян в Сибирь. А «экспроприация» чудесным образом случившегося у Хмыря «великого урожая» может служить яркой картинкой продрозверстки и раскулачивания, когда с крестьянских дворов вывозили все подчистую. И при этом, как Анну с мужем, заставляли грузить на подводы полные мешки с зерном, не оставляя ни грамма хлеба.

Насильственная коллективизация провоцировала крестьян на восстания, в подавлении которых участвовали крупные силы Красной Армии и части особого назначения (ЧОН) – воинские подразделения, сформированные из коммунистов и комсомольцев. Так что для зрителей фильма Медведкина гораздо более актуальными были ассоциации с недавним прошлым, чем с эпохой царизма.

Если звучащее с экрана слово может оказаться нерасслышанным, то титр, задержанный на экране довольно долго, чтобы дать возможность прочитать его даже малограмотному зрителю, становится своего рода «скрижалю», то есть почти священным текстом, не подлежащим сомнению. А словесные тексты в фильме, соотнесенные с настоящим временем зрителя, приобретают недвусмысленно подрывной смысл. Вместе с этим и визуальная метафора также актуализирует подтекст, выводящий зрителя из условного прошлого Хмыря в собственное настоящее, что создает сильный кумулятивный эффект воздействия. Зритель Медведкина был достаточно подготовлен к восприятию фильма: в процессе восприятия задействовались схемы восприятия, накопленные его предыдущим жизненным опытом и опытом восприятия других художественных форм, в данном случае – лубочных историй. Разумеется, эта стратегия, прозорливо уловленная вождем, шла вразрез с его собственными идеологическими директивами и вполне закономерно привела к запрету «Счастья» в советском прокате.

Можно сказать, что Медведкин, снимая «Счастье», и сам оказался в ситуации человека, застрявшего в зазоре между крестьянской утопией и новой идеологией прославления власти, диктующей неукоснительные правила построения счастливой жизни. После запрета «Счастья» режиссер был лишен возможности снять фильм «Окаянная сила»; предполагалось, что он будет выдержан в той же стилистике. Тем не менее, у Медведкина появился последователь. Прочитав сначала сценарий, а затем посмотрев снятый по нему дебютный фильм Сергея Овчарова «Небывальщина» (1983), Медведкин узнал в нем близкую ему по духу стилистику. Этот фильм был снят по мотивам рассказа В. Шишкова «Водолазы» и русского фольклора. А затем последовала экранизация повести Н. Лескова «Левша» (1986), выполненная в сходной манере.

«Мир его фильмов словно создан скоморохом, в представлении которого переплелись фольклорная и авторская литературные традиции», – пишет о творчестве Овчарова С.А. Смагина [Смагина, 2015, с. 77]. В качестве направляющих восприятие зрителя подсказок, которые можно сравнить с функцией филактеров, Овчаров использовал в «Небывальщине» песенки, анекдоты, частушки-нескладухи, прибаутки, диалектизмы, а также народную музыку в исполнении Ленинградского камерного фольклорного ансамбля народных коллективов Курганской области. Все это помогает ритмически организовать сюжетно-пространственные связи калейдоскопа аттракционов-миниатюр, объединенных общими героями. Принцип «экранизации поговорок», скульптурность персонажей, серии статичных кадров, в которые они входят, из которых выходят – это оживший лубок с его народным юмором и острой социальной и политической сатирой,

который за рубежом называют русским комиксом. Сюда можно добавить и вневременность экранных событий, происходящих в лубочной русской деревне.

«Ожившим лубком» называет «Небывальщину» оператор В.Федосов, снимавший этот фильм [Аврунин, 2003, с. 104]. Они с Овчаровым намеренно отказались от реалистичности изображения. Лубочную основу воспроизводит статичность камеры, а ее движение, как и панорамные кадры, служат созданию впечатления ирреальности. Чтобы яркая красочность лубка не разрушила кинематографическую природу фильма, эту пластическую драматургию поддерживает единая серая цветовая гамма. В фильме три главных героя, словно взятых из русского фольклора. Неудачливый Незнам (Александр Кузнецов); мечтатель Бобыль (Сергей Бехтерев) – русский Икар, мастерящий из тряпья крылья своего «махолета», воздушный шар из коровьей шкуры, ракету из бочки; бесприютный отслуживший Солдат (Сергей Булдаков). Трехединный герой, обнаруживающий свои невидимые дотоле богатырские силы, служит универсальной репрезентацией национального характера, создающей узнаваемые, доступные идентификации образы.

Подобно Хмырю, Незнам не может угодить ухватистой жене, отправляющей его «за умом»; мечты Бобыля разбиваются о землю, и, пожалуй, только смекалистый Солдат всегда находит выход из положения – как, например, в схватке с вражеской силой иноземного царя, обращая неприятеля в бегство, просто сняв сапог и размотав портянку. Но в финале, на Масленицу, когда происходит прощание с зимой, в это время шутовства, праздник смеховой культуры – вдруг, будто движимый невидимой силой иного мира, Бобыль, взмахивая руками, отрывается от земли и взлетает в небо. Вдохновленный его христологической фигурой Незнам, перекрестившись, ступает в раёшный короб Солдата (где тот своим скоморошным действием омолаживает сельчан), но в отличие от них не возвращается к прежнему возрасту, а остается голым мальцом, убегающим по снегу вдаль, скрываясь за бугром. И за ним бегут остальные. Снежная белизна заволакивает весь экран как знак первозданной чистоты «Белого квадрата» Казимира Малевича.

В самом названии «Небывальщина» сплаваются фантазмагорически невероятное и подлинно бывшее. В нарративе соединяются изощренная художественность и доступность для восприятия. Поэтический финал мнимого повествования получает катарсическое визуальное воплощение.

В то доперестроечное время реакция на фильм со стороны Госкино, подхваченная официальной прессой, была негативной. По свидетельству историка-хрониста отечественного кино В.И. Фомина, автора обвиняли в «антипатриотизме», «глумлении над русским народом». Соответственно были выдвинуты требования по переделке в духе соцреализма: «подчеркнуть социально-классовый аспект и нравственный итог рассказанной истории»; «герой должен быть более действенным»; «следует избавиться от ощущения пассивности, присущей персонажам из народа» [Фомин, 2006]. Не помогло и заступничество таких авторитетов, как Д. Лихачев, А. Панченко и др. – со скрипом допустив картину в прокат, Госкино закрыло к ней доступ детям до 16 лет. А между тем провокационно устраивая «народные» просмотры с последующим обсуждением, чиновники не получили желаемого результата: зрители встретили картину дружелюбно.

Таким образом, можно сделать следующий вывод. Рассмотренные фильмы, герои которых не растворились в ординарном «всеобщем», не вписывались в народную «массу» как некие условные «единицы» по системе советского официоза, могут служить примером диалектики народности и фольклоризма, естественно встроившейся в филогенез протокинокомикса как инновационного фильмического дискурса отечественного кинематографа.

ЛИТЕРАТУРА

1. Аврунин Н.Г. «Я люблю решать трудные задачи». О кинооператоре Валерии Федосове // Киноведческие записки. № 64, 2003. С. 97-108.
2. Барзах А.Е. О поэтике комикса // Русский комикс. – Москва: Новое литературное обозрение, 2010. – С. 7-52.

3. Заславский М.Г. День рождения русского комикса // Изотекст. Сборник материалов II Конференции исследователей рисованных историй. – Москва: Рос.гос. б-ка для молодежи, 2017. – С. 33-42.
4. Зоркая Н. М. Фольклор. Лубок. Кино. – Москва: Искусство, 1994.
5. Изволов Н.А. Медведкин и традиции русского кино. Заметки о становлении поэтики // Киноведческие записки, № 49, 2000. С. 21-29.
6. Каптерев С.К. Медведкин в Кембридже // Киноведческие записки, № 79, 2006. С. 343-346.
7. Лазарев А.И. Некоторые вопросы типологии фольклоризма литературы советского времени // Вестник Челябинского государственного университета. 1998. №1. Часть 2. С. 4-26.
8. Матич О. Суэта вокруг кровати. Утопическая организация быта и русский авангард вокруг кровати. Утопическая организация быта и русский авангард // Эротика в русской литературе от Баркова до наших дней. Литературное обозрение. Специальный выпуск. – Москва: 1992. – С.80-84.
9. Некрылова А.Ф. Русские народные городские праздники, увеселения и зрелища: Конец XVIII – нач. XX в. – Ленинград: Искусство, 1988.
10. Смагина С.А. Традиции скоморошества (народная смеховая культура) в творчестве С. Овчарова // Театрализация кинематографа. Пути обновления киноязыка (на материале отечественных фильмов второй половины 1960-х - 1980-х гг.). – Москва: ВГИК, 2015. – С.77-89.
11. Тэрнер В. Символ и ритуал. – Москва: Наука, 1983.
12. Фомин В. И. Небывальщина // Русское кино, 2006. [Электронный ресурс] URL : <https://www.russkoekino.ru/books/ruskino/ruskino-0112.shtml> [дата обращения: 07.02.2022].
13. Хренов Н.А. Кино. Реабилитация архетипической реальности. – Москва: Аграф, 2006.
14. Alaniz J. *Komics: Comic Art in Russia*. – University Press of Mississippi, 2010.
15. Groensteen T. *The System of Comics*. – Jackson: University Press of Mississippi, 2007.
16. McCloud S. *Understanding Comics: The Invisible Art*. – New York: Harper Perennial, 1993.
17. Pfeiffer J.E. *The Creative Explosion: An Inquiry into the Origins of Art and Religion*. – Horizon Book Promotions, 1986.
18. Thurman J. First Impressions. What does the world's oldest art say about us? // *The New Yorker*, June 3, 2008. [Электронный ресурс] URL : <https://www.newyorker.com/magazine/2008/06/23/first-impressions> Letter from Southern. [Дата обращения 03.01.2022].
19. Widdis E. *Alexander Medvedkin*. – London and New York: I.B. Tauris, 2005.

REFERENCES

1. Alaniz J. *Komics: Comic Art in Russia*. University Press of Mississippi, 2010.
2. Avrunin N.G. "Ya lyublyu reshat' trudnye zadachi" O kinooperatore Valerii Fedosove" ["I love solving difficult problems" About cinematographer Valery Fedosov]. *Kinovedcheskie zapiski* [Film Studies Notes], 2003, no. 64, pp. 97-108. (in Russ.)
3. Barzakh A.E. "O poetike komiksa" [On the poetics of comics]. *Russkyi komiks* [Russian comics]. Moscow, Novoye literaturnoye obozrenie, 2010. Pp. 7-52. (in Russ.)
4. Fomin V.I. "Nebyvalshchina" [Nebyvalshchina]. *Russkoye kino*, 2006 [Russian cinema, 2006]. URL : <https://www.russkoekino.ru/books/ruskino/ruskino-0112.shtml> [access: 07.02.2022]. (in Russ.)
5. Groensteen T. *The System of Comics*. Jackson, University Press of Mississippi, 2007.
6. Izvolov N.A. "Medvedkin i traditsii russkogo kino. Zаметki o stanovlenii poetiki" [Medvedkin and the traditions of Russian cinema. Notes on the Formation of Poetics]. *Kinovedcheskie zapiski* [Film Studies Notes], 2000, no. 49, pp. 21-29. (in Russ.)
7. Kapterev S.K. "Medvedkin v Kembridzhe" [Medvedkin in Cambridge]. *Kinovedcheskie zapiski* [Film Studies Notes], 2006, no. 79, pp. 343-346. (in Russ.)
8. Khrenov N.A. *Kino. Reabilitasya arkhetypicheskoy real'nosti* [Movie. Rehabilitation of archetypal reality]. Moscow, Agraf, 2006. (in Russ.)
9. Lazarev A.I. "Nekotorye voprosy tipologii folklorizma literatury sovetskogo vremeni" [Some issues of the typology of folklorism in the literature of the Soviet period]. *Vestnik Chelyabinskogo gosudarstvennogo universiteta* [Bulletin of the Chelyabinsk State University]. 1998, no. 1, part. 2, pp. 4-26. (in Russ.)
10. Matich O. "Suyeta vokrug krovati. Utopicheskaya organizatsiya byta i russkyi avangard" [Vanity around the bed. Utopian organization of everyday life and the Russian avant-garde around the bed. Utopian organization of everyday life and the Russian avant-garde]. *Erotika v russkoy literature ot Barkova do nashikh dnei. Literaturnoye obozrenie. Spetsial'ny vypusk* [Erotica in Russian literature from Barkov to the present day. Literary review. Special issue]. Moscow, 1992. Pp. 80-84. (in Russ.)
11. McCloud S. *Understanding Comics: The Invisible Art*. New York, Harper Perennial, 1993.
12. Nekrylova A.F. *Russkie narodnye gorodskie prazdniki, uveseleniya i zrelishcha: Konets XVIII – nach. XX v.* [Russian folk city holidays, amusements and spectacles: Late XVIII - early. 20th century]. Leningrad, Iskusstvo, 1988. (in Russ.)
13. Pfeiffer J.E. *The Creative Explosion: An Inquiry into the Origins of Art and Religion*. Horizon Book Promotions, 1986.
14. Smagina S.A. "Traditsii skomoroshchestva (narodnaya smekhovaya kul'tura) v tvorchestve S.Ovcharova" [Traditions of buffoonery (folk laughter culture) in the work of S. Ovcharov]. *Teatralizatsiya kinematografa. Puti obnovleniya kinoyazyka (na material otechestvennykh fil'mov vtoroy poloviny 1960-1980)* [Theatricalization of cinema. Ways to update the film language (based on domestic films of the second half of the 1960s - 1980s)]. Moscow, VGIK, 2015. Pp. 77-89. (in Russ.)
15. Terner V. *Simvol i ritual* [Symbol and ritual]. Moscow, Nauka, 1983. (in Russ.)

16. Thurman J. "First Impressions. What does the world's oldest art say about us?" *The New Yorker*, June 23, 2008. [Electronic resource] URL : <https://www.newyorker.com/magazine/2008/06/23/first-impressions> Letter from Southern. [Access: 03.01.2022].
17. Widdis E. *Alexander Medvedkin*. London and New York, I.B. Tauris, 2005.
18. Zaslavsky M.G. "Den' rozhdeniya russkogo komiksa" [Birthday of Russian comics]. *Izotekst. Sbornik materialov II Konferentsii issledovateley risovannykh istorii* [Izotext. Collection of materials of the II Conference of researchers of cartoon stories]. Moscow, Ros. gos. b-ka dlya molodyozi, 2017. Pp. 33-42. (in Russ.)
19. Zorkaya N.M. Fol'klor. Lubok. Kino [Folklore. Splint. Movie]. Moscow, Iskusstvo, 1994. (in Russ.)