

Научная статья

УДК: 778.5

DOI: 10.24412/2618-9313-2025-332-19-25

Формирование авторского метода в раннем творчестве Э. Рязанова

АНДРЕЙ АРКАДЬЕВИЧ АНДРЕЕВ¹, ИРИНА АРКАДЬЕВНА АЗЕРСКАЯ²

Для цитирования

Андреев А. А., Азерская И. А. Формирование авторского метода в раннем творчестве Э. Рязанова // Телекинет. 2025. N3(32). С. 19-25. DOI: 10.24412/2618-9313-2025-332-19-25

Сведения об авторах

Андрей Аркадьевич Андреев¹, Ирина Аркадьевна Азерская²

¹доцент кафедры сценарного мастерства, Академия Медиаиндустрии, Москва, Россия.

<https://orcid.org/0000-0001-7218-7167>

temny-les@yandex.ru

²доцент кафедры сценарного мастерства, Академия Медиаиндустрии, Москва, Россия.

<https://orcid.org/0000-0003-2470-8508>

azersia38@yandex.ru

Аффилиация

^{1,2}Академия медиаиндустрии, 127521, Россия, Москва, ул. Октябрьская, д. 105, корп. 2.

Сведения об отсутствии конфликта интересов

Авторы не сообщили о конфликте интересов.

Аннотация

Статья посвящена комплексному анализу авторского метода Э. Рязанова на примере раннего творчества — фильма «Человек ниоткуда» (1961), являющегося ярким примером эксцентрической комедии в фильмографии режиссера. Исследователи выявляют ключевые аспекты авторского стиля Рязанова: особенности репрезентации образа советского интеллигента и научной интеллигенции на экране, а также специфику использования сатиры и иронии в картине. Рассматривается творческий процесс создания фильма, включая разработку сценария совместно с Леонидом Зориным и поиск актерского состава. Особое внимание уделяется экспериментальному характеру картины, которые позволяет с большей точностью изучить такие важные элементы авторского стиля, как система персонажей, диалоги и драматургические конфликты, сочетание элементов эксцентрики, буффонады и гротеска с реалистическим повествованием. Несмотря на широкую критику «Человека ниоткуда», Рязанов приобрел бесценный опыт работы в эксцентрическом комедийном жанре, что позволило в дальнейшем значительно усовершенствовать и развить творческий метод комедиографа.

Ключевые слова

Советская комедия, Эльдар Рязанов, Леонид Зорин, Человек ниоткуда, комедия абсурда, сатира, эксцентрика, авторская ирония, научный работник, советская интеллигенция

Информация о статье

статья поступила в редакцию 12.09.2025; одобрена после рецензирования 20.09.2025; принята к публикации 24.09.2025.



Данное издание соблюдает принципы лицензирования контента с помощью лицензии Creative Commons Creative Commons License. This work is licensed under a Creative Commons Attribution-Non-Commercial-NoDerivatives 4.0 International License.

Original article

The Development of the Author's Method in the Early Works of Eldar Ryazanov

ANDREY A. ANDREEV, IRINA A. AZERSKAYA

For Citation

Andreev, A. A., Azerskaya, I. A. The Development of the Author's Method in the Early Works of Eldar Ryazanov. *Telekinet*, no. 3(32), 2025, p. 19-25. DOI: 10.24412/2618-9313-2025-332-19-25

About the Contributors

Andrey Arkadyevich Andreev¹, Irina Arkadievna Azerskaya²

¹Associate Professor of the Screenwriting Department at the Academy of Media Industry, Moscow, Russia

<https://orcid.org/0000-0001-7218-7167>

temny-les@yandex.ru

²Associate Professor of the Screenwriting Department at the Academy of Media Industry, Moscow, Russia

<https://orcid.org/0000-0003-2470-8508>

azersia38@yandex.ru

Affiliation

^{1,2}Academy of Media Industry, 105, bld. 2, Oktyabrskaya str., 127521, Moscow, Russia.

Disclosure statement

No potential conflict of interest was reported by the authors.

Abstract

The article presents a comprehensive analysis of the author's method of Eldar Ryazanov using the example of his early work — the film *The Man from Nowhere* (1961), which is a striking example of the eccentric comedy in the director's filmography. The researchers identify key aspects of Ryazanov's authorial style: the specifics of the representation of the image of Soviet scientific *intelligentsia* on screen, as well as the specific use of satire and irony in the film. They examine the creative process of making the film, including developing the script in collaboration with Leonid Zorin and finding the cast. Emphasis is put on the experimental nature of the film, which allows for a more precise study of important elements of the author's style such as the system of characters, dialogues and dramatic conflicts, the combination of elements of eccentricity, buffoonery and grotesque with realistic narrative. Despite the widespread criticism of *The Man from Nowhere*, Ryazanov gained invaluable experience of work in the eccentric comedy genre, which allowed him to significantly refine and develop his creative method as a comedy director.

Keywords

Russian comedy, Eldar Ryazanov, *The Man from Nowhere*, authorial irony, scientific researcher, Soviet intelligentsia

Article information

The article was submitted 12.09.2025; approved after reviewing 20.09.2025; accepted for publication 24.09.2025.

Творческое наследие Э. Рязанова во многом определило классический облик советской комедии с ее характерной синтетичностью, смешением жанровых признаков, точностью социальных характеристик персонажей и др. [Азерская, с. 18–23]. Находясь у истоков нового, послевоенного этапа советской кинокомедии, мастер, как и его коллеги по цеху (Л. Гайдай), стремился преодолеть инерцию периода малокартинья, когда комедия — не только в кино, но и в театре — из-за институциональных ограничений фактически утратила свои социально-критические функции [Казюциц, с. 147–159]. В этой статье авторы обращаются к изучению раннего творчества Рязанова, где кинокомедия «Человек ниоткуда» (1961) представляет особый интерес как важный источник творческих приемов режиссера, направленных на обновление этого жанра.

В этом контексте к 1954 г., когда Рязанов после нескольких документальных работ на студии ЦСДФ приступает к созданию своей дебютной игровой ленты «Весенние голоса» (в соавторстве с С. Гуровым), советская комическая особенно остро нуждается в новых авторах, методах, идеях. Как первая, так и вторая его картина (уже самостоятельно снятая) — «Карнавальная ночь» (1956 г.) — удовлетворяют острый зрительский спрос в жанре музыкальной комедии. Примерно в этом же направлении музыкально-комической эстетики Рязанов продолжает двигаться в фильме «Девушка без адреса» (1957). Фильмы этого периода делают фигуру режиссера остропопулярной, за ним закрепляется статус народного музыкального комедиографа и формируют у публики и критики соответствующие ожидания. Однако в фильме «Человек ниоткуда» (1961) автор уходит от жанра музыкальной комедии. Он существенно расширяет арсенал своих комедийных приемов, идет по пути сложного творческого эксперимента. В ходе нашего исследования мы попытаемся проанализировать синтетический метод, ключевые приемы, авторскую интонацию Рязанова, его специфическую иронию, а также другие инструменты автора, которые он использовал, работая в жанре (музыкальной) кинокомедии.

После успешных кинолент «Карнавальная ночь» и «Девушка без адреса» Рязанов в 1958 г. приступает к съемкам фильма, где стремится освоить новый и редкий для своего творчества жанр эксцентрической комедии. Для написания сценария он обращается к Л. Зорину. Молодой, но известный кинодраматург был настоящим литературным вундеркиндом города Баку. В девять лет он выпустил сборник своих стихов, и затем юного поэта вместе с мамой пригласил к себе в Горки сам М. Горький, где будущий сценарист прочитал свою поэму «Человеки». После этой встречи в газете «Правда» вышла статья писателя о Леониде под названием «Мальчик». В 17 лет Зорин стал членом Союза писателей Азербайджана, в 22 года окончил филологический факультет Азербайджанского государственного университета. В 1941 г. на сцене Бакинского русского драматического театра поставили первую пьесу молодого автора — «Соколы». В 1948 г. Зорин переезжает в Москву, а в мае 1949 г. в Малом театре ставят его пьесу «Молодость». Позже история покорения столицы легла в основу самого знаменитого сценария Зорина — «Покровские ворота».

Подготовка к съемкам фильма «Человек ниоткуда» началась в 1958 г., рабочее название фильма — «По ту сторону радуги». На главную роль Чудака Рязанов пробовал самых разных крупных советских актеров, но в итоге роль была предложена И. Ильинскому, с которым у Рязанова сложилось творческое взаимопонимание в работе над фильмом «Карнавальная ночь». Однако Ильинский вскоре отказался от этой роли, как не подходящей ему по возрасту. Съемки затягивались. Кинематографическое руководство было недовольно отснятым материалом и потребовало переделать сценарий. В итоге кинофильм законсервировали. После переделки сценария Рязанов пошел другим путем — пригласил совсем молодых и малоизвестных актеров-дебютантов. В этом фильме впервые главные роли в кино сыграли А. Папанов и С. Юрский; а для

Ю. Яковлева это была вторая главная роль после экранизации «Идиота» (1958).

Несколько слов о процессе создания сценария. В первую очередь вспоминается фабула знаменитой философской повести Вольтера «Простодушный», где описываются приключения дикаря-гурона, прибывшего в Европу из Канады в абсолютистской Франции периода Людовика XIV. Однако обратимся к воспоминаниям Рязанова: «Сценарий этой картины родился так: я пришел к талантливому театральному драматургу Леониду Зорину и предложил ему тему: первобытный снежный человек попадает в современную Москву — и что из этого получается... Чего только не было в сценарии — кинодебюте Л. Зорина, — а затем и на экране! Картина одновременно и цветная, и черно-белая; в ней причудливо переплетались реальная действительность и сон, фантастика. Персонажи то говорят прозой, то вещают белыми стихами. Невероятные события перемешиваются с вполне узнаваемыми жизненными поступками. ...Эксцентрические трюки соседствуют с реалистическим повествованием. Эта фантазмагория, нагромождение довольно-таки разнородных элементов образовали замысловатую форму кинорассказа» [Рязанов, 2022, с. 94]. Таким образом, мы видим, что перед постановщиком картины возникла проблема выбора средств, способных передать такую историю. Как отмечает режиссер, традиционные приемы и жанровая система современного советского кино не позволяли воплотить замысел в полной мере. Вместе с тем традиции трюковой, эксцентрической комедии 1920-х гг. предстояло адаптировать к реалиям 1960-х гг.: «Экстравагантность сюжета диктовала необходимость поиска своеобразной стилистики. У нас в кино существовал богатый опыт создания киносказок... но для «Человека ниоткуда» заимствовать эту эстетику не годилось. И хотя искали непрерывно, стиль, интонация, манера давались очень трудно. Все оказалось для меня ново» [Рязанов, 2022, с. 165].

Общекультурный контекст

К началу 1960-х гг. творческие поиски в схожем направлении — синтез эксцентрики, буффонады, театра представления в кинокомедии — вел не только Рязанов. Л. Гайдай, конкурент Рязанова, находился в процессе формирования своего стиля [Sputnitskaia, Kaziuchits]. Очень наглядным и не самым удачным режиссерским опытом оказалась работа Гайдая над фильмом 1958 г. — «Жених с того света», сюжет которой строится вокруг интриги, где в результате нелепой случайности бюрократ Петухов обнаруживает, что его считают покойником и собираются похоронить, причем на абсолютно формально законных основаниях. Главный герой категорически не согласен с положением дел, но бюрократическая машина неумолима. Здесь Гайдай пытается зайти в комедию абсурда, но средства выразительности, форма, темп рассказа этой истории остаются традиционно неспешными, без той энергичной эксцентрики, которая вскоре появится в фильмах режиссера. А уже в 1961 г. он выводит на экраны свое знаменитое трио — Трус, Балбес и Бывалый — в двух короткометражных фильмах: «Пес Барбос и необычный кросс» и «Самогонщики», — где впервые именно яркий эксцентризм и буффонада становятся основой его авторского метода.

В театре в это же время свой творческий путь в качестве режиссера начинает Ю. Любимов. Его дебют в новом качестве состоялся в 1959 г. на сцене Вахтанговского театра — «Много ли человеку надо» А. Галича. Его авторский метод раскроется окончательно в знаменитом спектакле «Добрый человек из Сезуана» по пьесе Б. Брехта, поставленной в 1963 г. Здесь Любимов воплотил идеи знаменитой теории немецкого драматурга и теоретика театра в отечественной культуре [Андреев, с. 281–289]. Концепция Брехта по созданию антибуржуазного критического театра представляла собой сложный комплекс приемов, направленных на деавтоматизацию зрительского впечатления. Одно из самых популярных базовых понятий Брехта — дистанция между происходящим событием и взглядом зрителя на него, так называемое «о(т)чуждение».

С теорией Брехта пересекается деятельность группы советских авангардистов «ОПОЯЗ» в Ленинграде в 1920–1930-е гг., которую основали Ю. Тынянов, Б. Эйхенбаум, В. Шкловский. Формалистический метод ОПОЯЗовцев, направленный на деавтоматизацию восприятия зрителя, также состоял в создании остранения — с целью создания поэтического языка, в рамках которого вещи, поданные под странным ракурсом, стали узнаваемыми заново, — в противовес прозаическому языку. Здесь также стоит вспомнить творческую группу ФЭКСов, организованную Г. Козинцевым, Л. Траубергом и С. Юткевичем в 1921 г. в Петрограде, с их манифестом «Эксцентризм», в котором именно эксцентризм был объявлен основой их творческого метода. ФЭКСы пропагандировали цирк, балаган, призывали к «электрификации» и «механизации» театра. В качестве примера мы можем вспомнить постановку Козинцева и Трауберга «Женитьба» (подзаголовок — «Трюк в трех действиях», сент. 1922), основанную на комбинации цирковых и эстрадных номеров с куплетами.

Тотальный эксперимент с формой

Рязанов в поисках специфических режиссерских красок, способных показать на экране заявленный им «юмор абсурда» в своем фильме, соединил трюковой эксцентризм ФЭКСов, театральную условность, теорию Брехта и формалистские приемы ОПОЯЗовцев в работе над «Человеком ниоткуда». «... Требовался герой с совершенно детским, непосредственным, наивным восприятием. Мы не стали извлекать идеального героя из реально существующей среды и прибегли к фантастике, к вымыслу — привели в Москву Чудака, «человека ниоткуда», из выдуманного племени тапи», — подчеркивал Рязанов [Рязанов, 2022, с. 94]. Таким образом, персонаж С. Юрского — это воплощенный ОПОЯзовский прием, внедренный авторами в ткань повествования для тотального остранения любого события, конфликта, ситуации, в которых он окажется. Но типаж и образ Чудака оказывается не единственным авторским методологическим нововведением. На каждом этапе своей работы в этом фильме Рязанов «отыскивает наощупь» новые для себя средства выразительности, соединяя в кадре эксцентрический компонент с повседневностью. Это касается: и главных героев — персонажей Юрского и Яковлева; и второстепенных персонажей; а также структуры окружающего мира, интерьера, образа Москвы, образа ансамблевых героев, коллективов — это и зрители на стадионе, и прохожие на улицах Москвы, и ученые на «Очень Ученом Совете» — все подвергается ироническому остранению и буффонадно-эксцентрической гиперболизации. Натура и интерьеры — городские дома, милицейский участок, парикмахерская, кабинеты и квартиры, зал заседаний в кульминационной сцене — все пространства решены в гротескно ярких цветах, не соответствующих привычному способу их традиционного экранного отображения. Рязанов пишет: «Красили натуру, например, делали розовым асфальт или синими — наружные стены домов. Соответственно, костюмы героев тоже решались и как привычные, и в какой-то степени условные» [Рязанов, 2022, с. 165].

Следует обратить внимание на внешний облик героев Яковлева и Юрского с этой же оптикой эксперимента с формой. Внешний

образ Чудака — сложная конструкция. Его одежда — это яркое остранение, треугольное столкновение. В первом его «диком» воплощении условно-театральная меховая шкура Чудака, его гротескная часть, выступает против второго «цивилизованного» воплощения — в образе современного горожанина, в обычной водолазке и брюках. Но что особенно заметно в эксцентрических сценах, обычный горожанин в исполнении Юрского сохраняет пластический заряд гротескной дикарской экспрессии, а также содержит интертекстуальную отсылку на образ Чарли Чаплина. Это подчеркнуто с помощью детали одежды образа Маленького Бродяги — знаменитых гротескных ботинок не по размеру, что обыгрывается Юрским в пластическом рисунке роли. Для персонажа Яковлева выбран другой типаж, часто встречающийся в кинематографе оттепели, — типичный светлый образ интеллигента, в соответствующей нейтрально светлой рубашке и куртке, непрактичный ученый-идеалист, устремленный в высокие научные эмпирии — куда и будет отправлен авторами (то есть прямо непосредственно в космос) в развязке картины. На полях нашего исследования стоит отметить, что сходный мотив отправки главного комедийного героя в космос в финале картины будет также использован Г. Данелия в его картине «Тридцать три» (1965). А если же говорить об эксперименте с формой применительно к композиционной структуре фильма, то можно отметить три элемента:

- 1) танцевально-перформативные сцены выполняют в структуре картины функции брехтовских зонгов;
- 2) завязочное событие первого акта, где наших героев должны были зажарить дикари во время ритуального танца, уравнивается аналогичным танцем, но уже в исполнении научных старцев — на заседании «Очень ученого совета» в третьем акте;
- 3) также само повествование основной, ядерной истории является предметом формалистского остранения: рамочная история антропологической экспедиции на Памир снята в черно-белом варианте, а основная история Сна Поражаева — в цветном.

Конфликты фильма и система персонажей

Первым главным конфликтом является столкновение двух ученых-антропологов — Поражаева и Крохалева (в исполнении Яковлева и Папанова). Увлеченный идеалист-мечтатель Владимир Поражаев выступает против бюрократа и приспособленца (хамелеона, по словам самого Поражаева) Аркадия Крохалева. Вторым главным конфликтом является столкновение Чудака в исполнении Юрского и ансамблевого героя (от дикарей до москвичей), возглавляемого квартетом антагонистов, в исполнении того же Папанова (у него здесь четыре роли — коллега-ученый, вождь племени, театральный актер и спортсмен-дебюшир). Вспомогательными конфликтами выступают:

- 1) столкновение Поражаева и предмета его романтических стремлений, Лены в исполнении Л. Гурченко, в составе классического любовного треугольника вместе с Крохалевым;
- 2) столкновение Чудака и его возлюбленной Оли, встреченной им на стадионе.

Также можно проследить внутренние конфликты героев — Чудак пытается покорить Москву прямой физической силой, но терпит фиаско, а затем перерождается в Человека. Поражаев также изначально хочет воспользоваться Чудаком для личного успеха, но привязывается к нему эмоционально и с трудом отпускает того в родные края.

Дополнительный (метаконфликт) — дуэт героев, как две ипостаси одинокого идеалиста (ученый или Чудак — не важно) против циничного массового общества (дикари или горожане, спортсмены или ученые).

И уже на уровне анализа системы персонажей мы видим очередной эксперимент формы — фигуру антагониста, помноженную четырежды на одного Папанова, отражающую разные маски одного и того же человеческого порока — цинизма. Для авторского стиля Рязанова в целом такой прием — выделение абстрактного явления, черты характера, человеческого порока — является сверхзадачей, которую он будет решать тем или иным способом почти в каждой своей работе.

Диалоговые характеристики

В диалогах эксперимент формы продолжается. Здесь присутствуют два модуса — прозаическая речь и поэтическая буффонада, что порождает соответствующую манеру игры актеров. Также есть и диалоговые устойчивые лейтмотивы: у Поражаева это любимая фраза: «От чуда до истины — один шаг!»; у Крохалева — «Дайте жить спокойно!», причем во всех его четырех ипостасях. Такая возвышенная речь персонажей в соединении с буффонадой и эксцентрикой в кадре составляли немалую сложность как для режиссера, так и для актеров.

По словам Рязанова: «Нелегко было найти и манеру актерской игры. Диалоги страдали литературностью, условностью. Бытовых текстов практически не было. Это тянуло актеров на театральность, высокопарность, чего природа кинематографа категорически не терпит...» Однако в рамках кинобуффонады — в изображении приключений необычного персонажа в обычной Москве — такой тип диалога оказался весьма к месту.

Социальное измерение фильма и образ интеллигента

Авторский эксперимент формы позволяет посмотреть на дуэт героев — Яковлева и Юрского — с социальной стороны, то есть как на ярких представителей советской интеллигенции. Вспоминая известное письмо А. Чехова к своему брату, [Чехов, с. 221–225], где он емко описывает черты характера русского интеллигента, мы можем отметить такие свойства персонажа Яковлева как манера поведения (мягкость, вежливость), речевые характеристики (литературный русский язык), мотивация (служение высокой науке), особенности характера (бескорыстность, наивность), профессия (ученый). Он не переносит цинизма, подлости, двоемыслия. То есть Поражаев — эталонный советский интеллигент. Его друг, Чудак, оказывается абсурдным воплощением интеллигентности, доведенной авторами до максимально гротескных форм — он гипертрофированно наивен, честен, откровенен, доверчив, выразителен, также не переносит подлости и цинизма (и даже не ест соплеменников, чем серьезно нарушает нормы поведения по словам его коллег-людоедов). А в диалоговых характеристиках — придерживается поэтического стиля. Таким образом мы видим, что в этой паре внешне непохожих героев один по сути является гротескной копией другого. Какую задачу решает этим приемом режиссер? Рязанов пытается выделить и остранить в этих внешне разных образах их внутренне общечеловеческое интеллигентное отношение к жизни. Тогда становится понятна их схожая глубинная мотивация: покорение Москвы Чудаком и покорение космоса Поражаевым отражает общий для советской интеллигенции мотив стремления к непознанному, покорению новых миров. И здесь, как для Поражаева, так и для Чудака финальный полет в космос — объединяющая цель, не поддающаяся сомнению. Также в картине есть и негативные образы интеллигентов — два образа Папанова (ученый и актер), основной недостаток которого обозначен автором, как цинизм и расчетливость,

а также коллективный образ участников «очень ученого совета», где научный диспут показан автором в сатирическом стиле, высмеивающем феномен псевдонаучности через заниженный пафос диалогов, песен в исполнении бородатых академиков, а также танцевально-буффонадный стиль повествования этой сцены.

Авторская ирония, сатира и абсурдизм

Несмотря на то что «Человек ниоткуда» был выпущен в самый разгар хрущевской оттепели, однако М. Суслов, выступая на XXII съезде КПСС (24 октября 1961 г.), причислил его к «безыдейным и малохудожественным картинам и фильмам, которые не отвечают высокому призванию советского искусства... Хотя некоторые из этих произведений появляются под таинственным названием, как «Человек ниоткуда». Однако в идейном и художественном отношении этот фильм явно не оттуда...» [Рязанов 1989, с. 28–30].

Мнение главного идеолога советской власти автоматически означало запрет на дальнейший прокат, хотя и до этого фильм посмотрело немного зрителей, так как его выпустили малым количеством копий. И только в 1988 г., во времена перестройки, картину повторно выпустили в широкий прокат. Но, как писал сам Рязанов: «Социальная, злободневная сатира сразу же погибает тогда, когда меняются условия жизни общества... Юмор, как и женщину, возраст отнюдь не красит» [Рязанов 2017, с. 437]. То есть, по мнению Рязанова, время было упущено, острота сатиры и иронии ушла, зритель в 1988 г. не считал заложенных авторами смыслов. Однако для современного зрителя ситуация выглядит немного иначе: экспериментальные поиски режиссера, его авторский метод и интонация со временем только обостряют восприятие этой специфической эксцентрики и юмора — в силу растущей у публики ностальгии и ретромании.

Для Рязанова сложность была в том, что жанр эксцентричной комедии в первое послевоенное десятилетие наши кинематографисты обходили стороной, сатира была не в чести, как и яркие художественные приемы. И это несмотря на имеющийся опыт советских кинематографистов, снявших в 1920–1930-х гг. много комедий. «Закройщик из Торжка», «Процесс о трех миллионах», «Праздник святого Йоргена», «Волга-Волга», «Веселые ребята» — во всех этих картинах самые яркие, острые и смешные эпизоды сделаны средствами киноэксцентрики. Рязанов — первый в послевоенное время, кто решил нарушить некое табу на это направление в кинематографе, опробовав его вполне удачно в «Карнавальная ночь» (1957), что было оправдано с учетом специфики фильма-ревю. Но дальнейшие эксперименты с комедией абсурда, каковой и является «Человек ниоткуда», оказались для советской номенклатуры неприемлемы, и лента легла на полку на долгих 27 лет. Среди многочисленных положительных отзывов стоит отметить рецензию К. Минца. Стремясь защитить картину, он приводит известные слова Ленина об эксцентризме, которые вспоминал в своей книге Горький: «Тут есть какое-то сатирическое или скептическое отношение к общепринятому, есть стремление вывернуть его наизнанку, немножко исказить, показать алогизм обычного. Замысловато, а — интересно!» [Горький, с. 19]. И здесь стоит отметить, что в данном случае мы видим отклик не рядового критика, а представителя одного из интереснейших художественных направлений Петербурга бурных двадцатых годов — ОБЭРИУТОВ, наряду с Д. Хармсом, Н. Заболоцким, одного из создателей экспериментального фильма «Мясорубка» [Киселев]. Именно он ощутил в фильме Рязанова тот дух экспериментального искусства, эксцентрический заряд комедийной энергии, откликнувшись позитивно в своей статье. Вот что он писал: «Комедия по праву считается труднейшим жанром. Не потому ли у нас так мало комедиографов? ... Эксцентрическая комедия требует от художника неистощимой фантазии, необычайного чувства ритма и мастерского владения трюком. С этой точки зрения Э. Рязанов оправдал надежды и справился с трудной задачей» [Минц, с. 10–11].

И все же зритель больше привык к ироничному Рязанову, все его творчество построено на ироничном взгляде автора на советскую действительность. Ведь открыто говорить о проблемах советского общества было нельзя, вот и приходилось пользоваться эзоповым языком. А Рязанов, как и все известные советские комедиографы, владел им мастерски. Он умел подмечать комическое в, казалось бы, обыденных вещах и владел способностью взглянуть с иронией, а то и сарказмом на отдельные и повсеместные недостатки в стране, строящей коммунизм.

Остановимся подробнее на некоторых моментах использования комического в этой картине, ведь в ней присутствуют практически все грани комического, все основные его разновидности по содержательной классификации: юмор, пародия, ирония, сатира и сарказм. Здесь мы видим привычное нам применение Рязановым комической и сатирической иронии, но все же с преобладанием сатиры и даже сарказма, когда речь заходит о высмеивании недостатков и пороков многоликого антагониста в исполнении Папанова, а также отрицательных социальных явлений в советском обществе. Рязанов в своих воспоминаниях подчеркивал: «Меня частенько обзывали сказочником, упрекали в том, что в моих картинах чересчур много доброжелательства, любви к людям. В наше жестокое, равнодушное время доброжелательство и любовь стали дефицитом. Кстати, сатира, по-моему, тоже всегда основана на любви. Какой бы злой эта сатира ни была, авторское желание — чтобы жизнь стала лучше» [Рязанов 2017, с. 443].

Ирония в картине присутствует на всех уровнях: вербальном, ситуативном и авторском. Ею наполнены диалоги персонажей — как главных, так и второстепенных, — интонация, с которой они произносят свои реплики, ситуации, в которых они вольно или невольно оказываются. И если вербальная и ситуативная ирония — это совместная работа сценариста, режиссера и артистов, то за авторскую точку зрения в кинопроизведении, за общее ироническое впечатление отвечает режиссер. И Рязанов буквально с самого начала картины создает нужную атмосферу и ироничную тональность — что является одним из его фирменных приемов. Например, с помощью словесной иронии: указав в титрах Папанова как исполнителя роли «Крохалев и ему подобные...», или заголовками газетных статей — самый яркий из которых звучит так: «Человек ли “снежный человек”?». Достаточно быстро закладывается и некая интрига: на самом деле происходят дальнейшие приключения Ученого и Чудака — или это все сон, забытье, фантазии крепко приложившегося головой Поражаева? И хотя разделение на черно-белую и цветную картинку, а также абсурдность и гротескность происходящего не оставляет зрителю сомнений, все же точного ответа придется подождать.

Великолепные, искрометные диалоги — как лирические, так и ироничные — присущи всем фильмам Рязанова. Зачастую они действуют в плотной связке с ситуативной иронией. И «Человек ниоткуда» — не исключение. Вербальная ирония сменяется ситуативной — и снова вербальной, например, после сцены спора Поражаева (Яковлев) о существовании племени тапи со

своим оппонентом Крохалевым (Папанов) — и по совместительству многоликим антагонистом фильма. Когда после слов Поражаева: «Посмотрим, кто из нас будет прав, а кто провалится» — именно Поражаев проваливается и падает со скалы, а очнувшись, оказывается привязанным и в окружении не слишком дружелюбно настроенного племени дикарей. Так режиссер использует иронию: достичь своей цели, найти племя тапи и быть съеденным ими, ведь тапи — людоеды. Но даже этот момент не слишком огорчает ученого: «Я прав, племя тапи существует», — как истинному ученому, ему важно, что его теория верна. Следует обратить внимание на сцену, где племя дикарей собирается у костра и танцует на костях перед тем, как съесть Поражаева и Чудака. Оказывается, в своем племени он был «белой вороной» — не сжигал книги, говорил не белым стихом, а в рифму, не хотел есть своих соплеменников, не танцевал на чужих костях — и за это его решили съесть, а шкуру поделить. В этой сцене Рязанов создал своего рода пародию на некий слой общества, который говорит высокопарными лозунгами — читай, белыми стихами, — не дает работать над одними научными теориями — чуждыми — в пользу других — «своих», — не говоря уже о шкурном интересе, который зачастую главенствует. Конечно, людей в этом обществе не едят — все-таки не дикари, — а вот «съесть» коллегу на ученом совете или просто в коллективе — очень даже могут. Или, например, такое правило племени тапи: сильный не может быть не прав, и поэтому ему позволено все. Как и начальнику, которого назначают, и его все боятся. Все эти правила работают как в племени дикарей, так и в Москве 1960-х — отличие в том, что в цивилизованном обществе с ними борются. Но как же они живучи, если даже сейчас встречаются в той или иной организации свои Крохалева, руководствующиеся архаичными правилами дикарей. Таким образом, мы видим, как к абсурду и гротеску также добавляется мощный пародийный компонент. Практически каждая массовая сцена, столкновение героев с горожанами в социальном контексте (во многом благодаря вышеописанным диалоговым характеристикам героев) — будь то на улицах Москвы, стадионе или Очень Ученом совете — выглядит едкой пародией на важные общественные ритуалы и установки. Видимо, это и послужило причиной размолвки режиссера с киносюррократами того времени.

И еще немного об авторской иронии в этом фильме. В качестве таковой прослеживается комическая ирония, некая насмешка над миром ученых. Причем как над теми, которые держатся за свои кресла и руководствуются девизом «как бы чего не вышло», — и тогда это жесткий юмор, сатира и сарказм. Чего только стоит сцена «Очень Ученого совета» — гротескная пародия на мир закосневших ученых. Но также и над мечтателями, выдвигающими смелые идеи в науке, часто нелепые и осмеянные, но все же необходимые. Ведь без благородного безумия, без мечты наука не может выжить. И здесь Рязанов демонстрирует свою симпатию — и тогда ирония сопровождается доброжелательным юмором.

Вероятно, авторская ирония прослеживается даже в говорящих фамилиях героев: Поражаев и Крохалев. Они двойственны. С одной стороны, Яковлев создал образ бескомпромиссного молодого ученого, который призван «поражать» окружающих своими открытиями, да и сам готов «поражаться» всему новому. С другой стороны, фамилия Поражаев созвучна поражению, что в какой-то степени и происходит, когда он приходит в себя после удара головой. Но он не собирается отступать от своей мечты — найти в экспедиции снежного человека или, по фильму, племя тапи. Он верит, что племя тапи существует, и идет на его поиски один, поскольку не боится никаких препятствий на пути к своей цели. А руководитель экспедиции Крохалев не только не верит в теорию своего молодого коллеги, но еще и прилагает массу усилий, чтобы остановить его. Крохалев из тех ученых, которым присущи консерватизм и равнодушие: обладая властью, они не хотят брать на себя ответственность. В отличие от Поражаева, мечтающего об открытии, у Крохалева мечта — усидеть в своем служебном кресле — такая «крохотная», ничтожная мечта. И поэтому такие ученые не только сами не делают никаких открытий, но и чинят препятствия ученым-энтузиастам, таким как Поражаев, не давая им возможности исследовать, искать и находить доказательства существования неизведанного и непознанного.

Таким образом, можно выделить следующие основные признаки авторской иронии в фильме:

- 1) сатира на общественные устои. Фильм высмеивает стереотипы и предрассудки общества. Чудак — человек из выдуманного племени тапи — сталкивается то с ограниченностью и лицемерием окружающих, то с излишней зарегламентированностью общества. Это подчеркивает абсурдность и нелепость социальных норм;
- 2) игровая форма повествования. Рязанов использует ироничный подход к сюжету, создавая ситуацию, где реальность смешивается с фантазией. Герой оказывается в мире, который кажется ему чуждым и непонятным, но безмерно для него привлекательным, что усиливает комический эффект;
- 3) философский подтекст. Ирония в фильме служит инструментом для размышлений о смысле жизни, свободе выбора и человеческой природе. Вопросы, которые ставит перед зрителем главный герой, заставляют задуматься о вечных проблемах;
- 4) тонкий юмор. Рязанов мастерски сочетает комедию с трагикомическими элементами. Ирония проявляется в неожиданных поворотах сюжета и остроумных диалогах, что делает фильм одновременно забавным и глубоким;
- 5) социальная критика окружающей действительности. Хотя фильм снят в советское время, он содержит скрытые и не очень намеки на недостатки системы. Пародия и гротеск в изображении социальной реальности помогают обойти цензуру и донести до зрителя важные мысли.

Искусство часто использует комическое для постановки самых серьезных и неприятных для общества вопросов. Так и в картине «Человек ниоткуда» все грани комического — и ирония, и сарказм, и пародия — сплавляются в единое орудие социальной критики. Рязанов использовал фантастический сюжет как увеличительное стекло, чтобы показать болезни современного общества, преувеличив их до состояния абсурда и гротеска. С другой стороны, нарочитое проговаривание прописных истин, например, таких: «Кто не работает — тот не человек», «Дружбу нельзя купить — только заслужить», «Не надо делать из денег культ» и т. д., — давало любому вдумчивому и анализирующему зрителю возможность осознать фильм «Человек ниоткуда» пародией на высокохудожественные и идеологически правильные произведения советского киноискусства.

Зрительская реакция и критика

Тотальный эксперимент авторов не остался незамеченным. Поначалу яркий эксцентрическо-сатирический характер ленты воспринимался коллегами по цеху с интересом и одобрением, о чем свидетельствует самая первая критическая реакция «Советского экрана» — в 10-м номере журнала с упомянутой выше статьей Клементия Минца под названием «Берегите комиков!» [Минц, с. 10–11]. Но дальнейшая судьба картины оказалась несчастливой — картину подвергли огульной критике.

Сначала в игру вступили отдельные политические фигуры, одновременно фильм был подвергнут шельмованию в газете «Советская культура», а в одиннадцатом выпуске 1961 г. журнала «Искусство кино» вышла разгромная рецензия [Фролов, с. 92–94]. Авторам стало ясно — их формалистский и абсурдистский комедийный эксперимент оказался слишком ярким. Картину отложили на полку вплоть до 1988 г. В деталях всю историю наложения и снятия запрета на прокат картины Рязанов описал в своей статье в 30-м номере журнала «Огонек» 1989 года [Рязанов 1989, с. 28–30]. Однако в контексте развития и разработки своего авторского метода работа режиссера в эксцентрическом комедийном жанре оказалась бесценным опытом (как в целом для развития отечественной комической, так и для самого автора), который он с успехом реализовал в другой своей эксцентрической комедии — «Невероятные приключения итальянцев в России». Но это уже другая тема и объект научных изысканий, которые авторы данной статьи надеются провести в будущем.

СПИСОК ИСТОЧНИКОВ

- Азерская — Азерская И. А. Коллективное бытие в фильме Самсона Самсонова «Одиноким предоставляется общежитие» // Телекинет. 2022. N2(19). С. 18–23.
- Андреев — Андреев А. А. Авторская специфика комедий «Похождения зубного врача» Элема Климова и «Тридцать три» Георгия Данелии // Кинокомедия советского времени: история, звучания, подтексты. М.: Канон-плюс, 2023. С. 281–289.
- Горький — Горький М. Полное собрание сочинений в 25 тт. М.: Наука, 1968–1976. Т. 20. 638 с.
- Казючиц — Казючиц М. Ф. «Наша комедия должна быть воинствующей» Два случая из теории советской комедии // Кинокомедия советского времени: история, звучания, подтексты. М.: Канон-плюс, 2023. С. 147–159.
- Киселев — Киселев А. О. «Мясорубка» К. Минца и А. Разумовского. Реконструкция и анализ фильма обэриутов. // Вестник ВГИК. 2015. № 2 (24). С. 32–39. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/myasorubka-k-mintsa-i-a-razumovskogo-rekonstruktsiya-i-analiz-filma-oberiutov> (дата обращения: 01.12.2025).
- Минц — Минц К. Берегите комиков! // Советский экран. 1961. № 10. С. 10–11.
- Рязанов 1989 — Рязанов Э. А. Не оттуда // Огонек. 1989. № 30. С. 28–30
- Рязанов 2017 — Эльдар Рязанов. Встречи и беседы: интервью, статьи, университетские тексты. СПб.: СПбГУП, 2017. 584 с.
- Рязанов 2022 — Рязанов Э. А. Грустное лицо комедии, или Наконец подведенные итоги. М.: АСТ, 2022. (Зеркало памяти) 672 с.
- Фролов — Фролов В. И В смешном находить серьезное // Искусство кино. 1961. № 11. С. 92–94.
- Чехов — Чехов А. П. Полное собрание сочинений и писем в 30 тт. М.: Наука, 1974–1983. Т. 1. 368 с.
- Sputnitskaia, Kaziuchits — Sputnitskaia, N., Kaziuchits, M. *Nude Comedians of the Thaw* // *Sexuality, Nudity and the Body in Soviet Cinema*, edited by Beumers B., Géry C., and Zvonkine E., 1st ed., Routledge, 2025. <https://doi.org/10.4324/9781032615417>

References

- Azerskaya, I. A. «Kollektivnoe bytie v filme Samsona Samsonova „Odinokim predostavlyaetsya obshchezhitie“» [Collective existence in Samson Samsonov's film «Single people are provided with a hostel»]. *Telekinet* [Telekinet], no. 2(19), 2022, pp. 18–23. Moscow: Telekinet Publ. (in Russian)
- Andreev, A. A. «Avtorskaya spetsifika komediy „Pohozhdeniya zubnogo vracha“ Elema Klimova i „Tridtsat' tri“ Georgiya Danelii» [Author's specifics of comedies «The Adventures of a Dentist» by Elem Klimov and «Thirty-Three» by Georgy Danelia]. *Kinokomediya sovetskogo vremeni: istoriya, zvuchaniya, podteksty* [Soviet Comedy Cinema: History, Sound, Subtexts], Moscow: Kanon-plus Publ., 2023, pp. 281–289. (in Russian)
- Gorky, M. *Polnoe sobranie sochineniy v 25 tt.* [Complete Works in 25 vols.], vol. 20, Moscow: Nauka Publ., 1968–1976, 638 p. (in Russian)
- Kaziuchits, M. F. «„Nasha komediya dolzhna byt' voinstvuyushchey“. Dva sluchaya iz teorii sovetskoy komedii» [«Our comedy should be militant». Two cases from the theory of Soviet comedy]. *Kinokomediya sovetskogo vremeni: istoriya, zvuchaniya, podteksty* [Soviet Comedy Cinema: History, Sound, Subtexts]. Moscow: Kanon-plus Publ., 2023, pp. 147–159. (in Russian)
- Kiselev, A. O. «Myasorubka K. Mintsa i A. Razumovskogo. Rekonstruktsiya i analiz filma oberiutov» [Meat Grinder by K. Mints and A. Razumovsky. Reconstruction and analysis of the Oberiutov film]. *Vestnik VGIK* [VGIK Bulletin], no. 2 (24), 2015, pp. 32–39. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/myasorubka-k-mintsa-i-a-razumovskogo-rekonstruktsiya-i-analiz-filma-oberiutov>. Accessed 01 Dec. 2025. Moscow: VGIK Publ. (in Russian)
- Mints, K. «Beregite komikov!» [Save the comedians!]. *Sovetskiy ekran* [Soviet Screen], no. 10, 1961, pp. 10–11. Moscow: Sovetskiy ekran Publ. (in Russian)
- Ryazanov, E. A. «Nietuda» [Not There]. *Ogonyok* [Ogonyok], no. 30, 1989, pp. 28–30. Moscow: Ogonyok Publ. (in Russian)
- Ryazanov, E. A. *Vstrechi i besedy: intervyyu, stat'i, universitetskie teksty* [Meetings and Conversations: Interviews, Articles, University Texts]. St. Petersburg: SPbGUP Publ., 2017, 584 p. (in Russian)
- Ryazanov, E. A. *Grustnoe lico komedii, ili Nakonets podvedennye itogi* [The Sad Face of Comedy, or Finally Summarized] (Zerkalo pamyati [Memory Mirror]). Moscow: AST Publ., 2022, 672 p. (in Russian)
- Frolov, V. I. «V smeshnom nakhodit' ser'yoynoe» [Finding Serious in the Funny]. *Iskusstvo kino* [Film Art], no. 11, 1961, pp. 92–99 (in Russian)
- Sputnitskaia, N., Kaziuchits, M. *Nude Comedians of the Thaw: Sexuality, Nudity, and the Body in Soviet Cinema*. Edited by Beumers B., Géry C., and Zvonkine E., 1st ed., Routledge, 2025. DOI: <https://doi.org/10.4324/9781032615417>