

развивались в символическую интерпретацию техники дивизионизма, считает Наталья Автономова [11, с. 377]. Известно, что именно под влиянием своего парижского периода Кандинский в своих дальнейших теоретических работах уделял серьезное внимание научному подходу к применению выразительных средств в искусстве [9]. Видимо, не без влияния символистов В. Кандинский акцентировал свое внимание на первичных элементах живописи, детально исследуя графическую и цветовую формы в своей работе «Основные элементы живописи. Их сущность и ценность» Кандинский особое значение, также как и многие символисты, придавал «точке» (одному из основных элементов живописи), которая, по его мнению, является источником всех других форм, поскольку ее количество неисчислимо [11, с. 377]. Ведь все в мире взаимосвязано и находится в некоем «соответствии», через дуальные связи «да и нет», «свет и тьма» и пр. Как считали художники-декаденты, это происходит лишь в тех случаях, если символическое понимание бытия будет обеспечено одинаковым вниманием к каждому из элементов этого бытия, и если при этом истина не будет утрачена в догматических «предрассудках». При этом символизм, конечно, не застрахован от сползания к оккультизму, который весьма часто сопровождает эзо-

терические исследования здешнего и нездешнего миров. Находясь явно в русле этой традиции, художники-символисты в своем творчестве словно исследовали различные слои символа, как бы выполняя задачу, сформулированную еще Спинозой: «Вы говорите, что вы выбрали идею, потому что она правильна. Так знайте, что вы считаете ее правильной именно потому, что ее выбрали вы» [10, с. 39].

Подводя итог, стоит отметить, что художественно-образная система в искусстве — это особая категория миропредставления, которая характеризует и самого творческого человека, и общество в наиболее высокой нравственной точке, в аспекте чувственно-интеллектуального бытия эпохи. Идея высшего предназначения открывается нам как система факторов антропогенеза и космогенеза, единства воплощаемых образов, законов художественного оформления. Эти факторы служат основой феноменологии образного прочтения, формируя его жесткую прагматическую функцию для человека и общества. В этом смысле объект искусства как художественная цель, как особый нравственный маркер в разные времена выполняет только одну функцию — художественно-эстетическое отражение совершенного состояния духа.

#### БИБЛИОГРАФИЯ:

1. Васильчук Ю. А. Социальное развитие человека в XX веке // Общественные науки и современность. — 2001. — № 1.
2. Культурология: Теория и история культуры: Монография / [Под ред. О. Ю. Усачевой, Л. И. Мещеряковой]. — Липецк: ЛГТУ, 2003. — С. 354.
3. Ницше Ф. Сочинения. В 2-х т. — М., 1990. — Т. 2. — С. 17.
4. Бергсон А. Собрание сочинений. В 4-х т. — М., 1992. — Т. 1.
5. Paul Verlaine. *Quinze jours en Hollande*, Vanier, Paris, France, p. 100.
6. Кассу Жан и др. Энциклопедия символизма. — И., 1998. — С. 5.
7. Лосев А. Ф. История античной эстетики. Поздний эллинизм. — М.: Изд-во «Фолио», 2000. — 958 с. /
8. Лосев А. Ф. История античной эстетики. история тысячелетнего развития. Кн. 1. — М., 1992. — С. 255.
8. Лосев А. Ф. Философия имени // Самое само: Сочинения. — М.: ЭКСМО-Пресс, 1999. — С. 110.
9. Кандинский В. В. О духовном в искусстве // Кандинский В. В. Избранные труды по истории искусства. В 2-х тт. Изд. 2-е испр. и доп. / [Редкол. и сост.: Н. Б. Автономова (отв. ред), Д. В. Сарабьянов, В. С. Турчин]. — М.: Гилея, 2008. — Т. 1. — С. 74.
10. Окладникова Е. А. Социология культуры: Учеб. пособие. — СПб.: СПбГИЭУ, 2008. — 312 с.
11. Автономова Н. Парижский «след» в раннем творчестве Василия Кандинского. Париж около 900-х. «Роза + Крест» Жозефена Пеладана / [Сост. и отв. ред. И. Светлов, К. Лукичева, М. Ариас-Вахиль]. — СПб.: Алетейя, 2023. — С. 369–378.

Vitaly F. Poznin

PhD in Art History, Professor  
Russian Institute of Art History  
e-mail: poznin@mail.ru  
St. Petersburg, Russia  
ORCID ID: 0000-0002-6936-6241

Roman A. Karpov

Postgraduate Student  
Russian Institute of Art History  
e-mail: rk\_a@mail.ru  
St. Petersburg, Russia

DOI: 10.36340/2071-6818-2025-21-5-25-40

## THE IMAGE OF RUSSIA IN TRANSITION IN THE SOCIAL COMEDIES OF V. BORTKO AND Y. MAMIN

*Summary:* Regrettably, the field of Russian film studies has not yet investigated how the theme of the disintegration of one social order in our nation and the rise of a new one has been represented in popular genres such as social drama and social comedy. The article seeks to address this deficiency to a certain degree by analysing a particular timeframe (the 1980s and 1990s) in the works of two distinguished Lenfilm directors, Vladimir Bortko and Yuri Mamin, who created several social comedies during this era. The authors strive to uncover the conceptual and artistic fea-

tures of these films and to ascertain how the themes and styles of these two directors' comedies contrast with one another. In particular, the distinction is that while Bortko's comedies, even those with fantastical narratives, are characterised by realistic cinematic techniques, Mamin's comedies are marked by a propensity for hyperbole, caricature, the grotesque, and even elements of fantasy.

*Keywords:* comedy, satire, social comedy, grotesque, Russian cinema of the Perestroika period, Vladimir Bortko, Yuri Mamin.

The era of the USSR's shift to a new social order, during which "all cinema parted with the romanticisation of the hero who had cut himself off from the past" [1, p. 226], is evident in numerous films produced by Russian directors. Furthermore, the vast majority of films made in the late 1980s and early 1990s are predominantly chamber dramas or crime narratives. As noted by L. Malyukova, a researcher of this period, these films can be described as a form of "films as case history, turning into philosophical epitaphs" [1, p. 227], striving to depict the anamnestic of the recent past on screen.

The sole exception, perhaps, lies in the works of Lenfilm directors Vladimir Bortko and Yuri Mamin created during this timeframe. Their films can be categorised as "social comedies" that provide insight into the realities of the late 1980s and early 1990s through a humorous perspective.

The culture of laughter is generally characterised as "a method of producing, transmitting, and consuming humour as an emotional reaction to the exposure of absurdities, stereotypes, illusions, life phenomena, and situations" [2, p. 136]. Nevertheless, it is important to recognise that a wide array of phenomena and situations can serve as the basis for comic effect.

Regarding the creators of social comedies, their primary focus is on various social concerns. However, in contrast to social dramas, which depict painful social issues in a stark and often tragic manner, the authors of social comedies, by interpreting societal problems through a humorous lens, construct a largely fictional world on screen, characterised by paradoxical situations and eccentric characters.

A well-crafted social comedy appears to embody a dual coding: on one side, it serves as entertainment

through various comedic forms that resonate with the audience, while on the other side, such a comedy addresses significant social issues, prompting discerning viewers to contemplate the themes presented on screen.

A thorough analysis of social comedies must take into account the historical and sociocultural context in which a particular film was produced. This notion aligns with V. Propp's assertion that "we laugh differently than we once did. Therefore, it is probably impossible to give a general philosophical definition of comedy and laughter. Such a definition can only be historical" [3, p. 26].

Vladimir Bortko and Yuri Mamin's comedies are particularly noteworthy as they were made during a distinctive historical phase, characterised by the decline of the Soviet era and the emergence of a new, albeit uncertain, social order.

Vladimir Bortko's exploration of the comedy genre commenced with the film *My Father Is an Idealist* (1980), which already introduced a theme that would be further developed in his later films from the late 1980s and early 1990s: the conflict between the ideal and the real. The screenplay for this film was penned by Alla Sokolova, a prominent playwright of the time, who gained significant recognition after the play *Faryatyev's Fantasies*. While in *Fantasies*, the conflict between the ideal and the real culminated in the total disintegration of the ideal, in *My Father Is an Idealist*, Sokolova endeavoured to reconcile these two concepts.

In Bortko's subsequent comedy, *The Blonde Around the Corner*, which was directed on the cusp of Perestroika, the theme of the conflict between the ideal and the materialistic is presented with greater complexity. This film bears some resemblance to *Faryatyev's Fantasies*, directed by Ilya Averbakh, as both feature Andrei Mironov in the lead role, and the protagonists in both narratives grapple with issues of cosmos. However, while Alexandra (Marina Neyolova), the heroine of *Fantasies*, ultimately opts for a bird in the hand over two in the bush, in *The Blonde*, the dynamics of the main characters are fundamentally reversed: the successful heroine Nadya (Tatiana Dogileva) is drawn to Nikolai (Andrei Mironov) precisely because of his idealism, which is starkly absent in the materialistic, consumer-driven environment that surrounds her.

The film opens with Nadya, the supermarket manager, encountering Nikolai Poryvaev, who is found asleep amidst a heap of onions. At forty years of age, he has yet to achieve recognition as a prominent

scientist. Although he once appeared on television discussing space, he soon became disenchanted with his career and abandoned it. Completely ill-equipped for contemporary life, Nikolai could only secure employment as a loader. In stark contrast, the film's protagonist, Nadezhda (Tatiana Dogileva), possesses connections, wealth, and scarce items; everything comes effortlessly to her, or as she claims, she faces no challenges whatsoever. Nadezhda becomes enamoured with the notion of a poetry-reciting intellectual, as he embodies a form of 'scarcity' in an era lacking dreamers, while Nikolai is infatuated with the idealised image of a beautiful woman he has envisioned. However, the disparity between Nikolai's perspective and that of the 'blonde around the corner' gradually becomes apparent, culminating at Nadezhda's hastily arranged wedding. Guests are invited as 'functionaries' — each capable of procuring, creating, repairing, bringing, or 'acquiring' something — an arrangement that horrifies Nikolai and his parents (Mark Prudkin and Evgenia Khanayeva). The pivotal moment occurs when Nikolai's former research supervisor (Pavel Kadochnikov) makes an appearance at the wedding. He declares that the research Nikolai initiated will soon be in demand, and to pursue his work, the retired scientist must urgently travel to the Arctic. This declaration is followed by Nadya's grandiose comment regarding the inhabitants of other planets: 'There are people like us out there, people of the future,' which incites Nikolai's fury, prompting him to discard his meagre suit and exit the restaurant only in a shirt, joining a group of running athletes along the way. Nadezhda calls for a taxi and pursues her estranged husband.

The long shot of the blonde in a wedding dress chasing her husband in a taxi, who is running to an unknown destination, pantsless, was supposed to be the final shot; however, this ultimately did not happen for several reasons, which will be elaborated upon below.

The humour in this film, similar to that in *My Father Is an Idealist*, arises from the juxtaposition of two contrasting worlds — the idealistic and naive versus the materialistic. In this narrative, these two realms are at odds, yet the characters endeavour to bridge the gap between these extremes. Their efforts to adapt to one another give rise to a variety of comedic situations.

The journey to bring this film, completed in 1982, to the screen was fraught with challenges. The film's exploration of the sensitive subject concerning the

transition from ideals of justice and equal opportunity to the mindset of consumerism and nepotism inevitably raised concerns among the party and government officials who approved it.

The situation became even more complex following Brezhnev's death in 1982, leaving cautious officials uncertain about how the new General Secretary would respond to the film. The approval process with various authorities extended for nearly a year, culminating in a directive to eliminate scenes that overtly illustrated the power wielded by those who control material resources. Additionally, it was mandated to incorporate musical interludes featuring A. Mironov singing couplets in lieu of the excised scenes so that the film could be interpreted as a sort of fantasy from the perspective of the protagonist. Regrettably, these interludes, presented as "comic couplets", detracted from the comedic style and, despite Andrei Mironov's charisma, appeared disjointed and insincere. Furthermore, the film's conclusion required modification: in the original version, Nikolai and Nadya separated, whereas in the revised edition, the protagonist returned to his research, with Nadya following him to the Far North. Nevertheless, even in this diluted form, *The Blonde Around the Corner*, which premiered in 1984, achieved remarkable success with audiences, attracting nearly 25 million viewers. It is important to note that the film continues to hold relevance in contemporary society, as the issue concerning the relationship between the ideal and the real has intensified significantly over the last three decades.

Bortko would produce his next comedy merely four years later. This was the late 1980s, when, on cue from above, criticism of everything Soviet began. The saying attributed to Karl Marx, which suggests that humanity parts with its past while laughing, did not manifest in practice in this instance. During Perestroika, irony and subtle humour nearly vanished from Russian cinema, supplanted by the predominantly serious tone of most films released in this era, which the populace, not without justification, referred to as "chernukha". In contrast to this grim environment, Bortko's comedy *Heart of a Dog* was enthusiastically embraced by audiences from diverse backgrounds and preferences.

The film, inspired by Mikhail Bulgakov's narrative concerning the artificial transformation of a stray dog into a human, essentially represents a form of magical realism, or more accurately, a fantastical exploration of the concept of "If Only...", akin to Bulgakov's play

*Ivan Vasilievich* or his novel, *The Fatal Eggs*. Furthermore, the theme itself — the artificial creation of a new type of human, which originated with the novel about Frankenstein and was further explored in films such as *Monroe Island* — proves to be quite resilient; a contemporary interpretation of it can be observed in Yorgos Lanthimos's recent film, *Poor Things*.

The director's precise casting, his artistically convincing portrayal of the 1920s ambiance on screen, and his meticulous yet imaginative interpretation of Bulgakov's text all played a significant role in the development of a genuine cinematic masterpiece.

In the early 1990s, many viewed the film as a sharp satire on the revolutionary transformations that occurred in the country post-1917, as well as a parody of the idealism held by supporters of the renowned slogan "liberty, equality, fraternity". Nevertheless, the film's artistic message is far from simplistic, and the characters are certainly not one-dimensional or merely functional. Charismatic Yevstigneyev, portraying Professor Preobrazhensky, captures the audience's affection from the very first moments of his appearance with his aristocratic demeanour, dignity, boldness in his remarks, and complete autonomy from Shvonder. However, upon closer inspection, he is not as ideal or rational in his decisions, starting with his assumption that the organs of a deceased alcoholic and criminal, when transplanted into a stray dog, will yield a commendable specimen.

The film's comedic aspect is consistently generated through the interaction of disparate social realms that fail to comprehend one another, leading to a collision of elevated and base styles. For instance, in one scene, Sharikov begins to pathetically chastise Preobrazhensky for forcibly "transforming" him, even launching into a tirade about the immorality of wealth in a destitute nation. However, this is followed by an abrupt change in stylistic tone: Sharikov is bitten by a flea and frantically attempts to catch it with his teeth, to which the professor, with utmost seriousness, advises him: "Catch them with your hands, your hands!".

Bortko's fourth comedy, *Good Luck, Gentlemen*, which was released in 1992, is not as widely recognised by audiences. While in *Heart of a Dog*, the director skillfully portrayed the tumultuous atmosphere of the shift from capitalism to socialism, this film humorously illustrates life in the country during a different transitional phase — from socialism to capitalism.

The title of the film carries an ironic tone regarding the effort to substitute the term “comrade” with the address “sir”, and it serves as an extensive illustration of the thesis put forth by the once-prominent propagandist of the new life, Irina Khokamada: “No need to complain! Just get a move on!”.

In terms of the film’s narrative, Oleg (Andrijs Žagars), an officer from a group of our troops who were hastily expelled from the GDR, arrives in St. Petersburg to visit his old war friend, Vladimir (Nikolay Karachentsov), under the impression that he has secured a good job and accommodation. To his astonishment, he discovers him living in the forest, where officers and soldiers reside in tanks, as the new government has simply overlooked their motorised column, which the putschists had dispatched to St. Petersburg, rendering it unnecessary.

Former officers endeavour to navigate the market economy by any means necessary: they appear in an Afghan-themed action film, earn extra income in a gypsy choir, sell balloons, work in a shoe factory, and one day, donning women’s dresses and makeup, they even participate in a beauty contest and unexpectedly win a million. At the film’s conclusion, while escaping from bandits, the friends arrive at an airfield, where their suitcase containing the million unexpectedly disintegrates, scattering the money across the runway. However, as a comedy is expected to conclude on a positive note, by the film’s end, one character becomes a successful entrepreneur, while the other establishes a stock exchange — thus, both are assimilated into the market economy. In this film, the conflict between the aspiration for an ideal and the mercantile-consumerist perspective that prevailed in the early 1990s is resolved in favour of the latter. The film effectively, with a significant amount of humour, depicts the reality of the transition to a market economy: new taxi drivers are unfamiliar with the routes; individuals who have lost their jobs are eager to explore any new opportunities; characters attempting to deceive others for wealth are ubiquitous, and so forth.

In contrast to numerous Russian films from that era, which predominantly feature functional characters, Bortko’s film presents characters that undergo development. Initially, Oleg is depicted as a prosperous individual and a chivalrous gentleman, while his friend Vladimir is solely focused on finding financial means for survival and on how to rid himself of Olga, who diverts his attention from his responsibilities. However, when the harsh realities of the

new Russia confront him with numerous challenges, Oleg resorts to drinking, becomes anxious, and experiences emotional breakdowns. Vladimir, who at first seems to be a businessman attempting to adapt to the market, ultimately reveals himself, in the latter part of the film, as a Soviet man, embodying values such as mutual support, respect for labour, and a genuine desire to overcome adversity, which are not mere platitudes.

Consequently, Bortko’s quartet of social comedies illustrates how the skepticism towards ideals that emerged in the 1970s and 1980s evolves into a profound disbelief in them, highlighting the painful nature of the transition to a new social paradigm. A recurring theme throughout these comedies is the notion that any alterations in the social structure do not resolve the numerous contradictions between the interests and mindsets of the elite and the general populace.

Regarding the works of Yuri Mamin, who produced four comedies during the late 1980s and early 1990s, his films are markedly distinct from those of Bortko in terms of themes and stylistic approach — they are characterised by an eccentric presentation of the subject matter, grotesque elements, hyperbole, and a pronounced satirical emphasis. The short film *Neptune’s Festival* (1986), created at the onset of Perestroika, was the first comedy that swiftly garnered Mamin widespread recognition. It narrates a humorous tale of how the director of a small village’s community centre becomes a victim of his own fabrications. The storyline is straightforward: in an effort to entertain a delegation of Swedish ice swimmers visiting the area, high-ranking officials, upon discovering a village club’s proposal to host a Neptune Festival on January 1<sup>st</sup> featuring 150 ice swimmers, direct the foreign delegation to attend. With no option for retreat, the village embarks on extensive preparations for a mass swim in –35 °C (–95°F) conditions.

The festivities commence with a brass band, attired in boxer shorts, felt boots, and earflaps, making their way to the ice hole. After performing their designated set, they hastily rush into the bathhouse, instruments still in hand, followed by a series of comedic scenes infused with a degree of parody. In a particular scene where the Swedes await, local men, clad in theatrical Russian warrior attire and wielding spears, stand at the base of the remnants of an ancient fortress. Women in kokoshniks gather around them, all while the foreboding music of Ser-

gei Prokofiev from the film *Alexander Nevsky* plays over the loudspeaker. The concluding scene, where the entire inebriated crowd, united by a shared thrill, rushes uncontrollably towards the ice hole for a dip, is set to Glinka’s “Patriotic Song”.

Yury Mamin’s forthcoming film, *The Fountain*, which received acclaim during the Perestroika era, is now regarded as a dark phantasmagoria. Each of its seven chapters, titled with musical terminology, illustrates yet another decline of the high-rise building and its inhabitants. It is difficult to fathom that at the Odessa Duke festival, which took place in the same year the film premiered, the audience burst into laughter during its showing.

*The Fountain* evolved into a social satire characterised by the hyperbole, metaphor, and parody that are hallmarks of this comedic genre. The director’s intentionally crafted stylistic variety, introduced through scenes depicting daily life, seeks to highlight the squalor of ordinary existence and the intelligentsia’s endeavour to seek national greatness in the past for purposes of self-affirmation and self-identification. This is exemplified by episodes featuring a society of admirers of a poet who once resided in the building, a group dedicated to preserving historical memory, and the singing of Russian folk songs around campfires at the film’s conclusion. The film’s visual and auditory leitmotif centres around the image of an eccentric composer who, despite all odds, persistently creates music and, for inspiration, occasionally ‘flies’ over the courtyard, gliding along a taut rope with wings affixed to his back.

Notably, even the film’s seemingly ordinary scenes are not merely hyperbolic but also grotesque, which ‘permits the distortion and alteration of objects that are familiar and commonplace to the viewer’. [4, p. 5]

The narrative commences with the cessation of the water supply to the residence, enacted by the father-in-law of the senior engineer at the Lagutin site, Satybalda Kerbabayev (Asankul Kuttubayev). Kerbabayev, a native of the desert, has revered water since his youth, and he cannot remain indifferent to the fountain of invaluable moisture that perpetually erupts from the ground due to the degradation of the water pipes. The site manager reports the ensuing water shortages to the housing office management as an economic experiment instigated by one of the staff members. Subsequently, the heating fails, and the roof begins to collapse, temporarily

supported by workers resembling Atlanteans, along with props fashioned in the style of Soviet-era slogans. By the conclusion of the film, the electricity also fails. Nevertheless, the resilient Russian populace does not succumb to despair at that moment. The residents venture into the winter courtyard, ignite fires, and sing traditional songs. The absurdity of existence reaches its zenith.

Overall, the film *The Fountain* serves as an extensive apocryphal retelling of a well-known joke from the 1980s regarding a plumber who, after evaluating the utilities in an aged house, concludes: “It is not the pipes; the entire system requires replacement”. This very notion is explicitly articulated at the film’s conclusion by the corrupt housing office technician, Pal Palych, who admonishes the diligent and honest site engineer Lagutin for the fact that individuals like him, through their labour and zeal, have aided in the preservation of a Soviet system that ought to have been reformed long ago.

Furthermore, the film critiques the initial outcomes of Perestroika. It is apparent that the new government is mainly focused on dismantling the old structures and mending the gaps in the deteriorating old world: due to a lack of materials, a leaking roof must be covered with iron to shield against children’s fungi; ordinary inhabitants of the building, seemingly carrying out the task of some cooperative, are peeling onions in the basement; a family, also battling for survival, cultivates tulips in their home and attempts, without success, to sell them — the unfortunate woman is promptly arrested by the police for selling in an unauthorised location, etc.

Mamin’s subsequent film, *Sideburns* (1990), presents a more coherent and energetic comedy compared to *The Fountain*. The film is skilfully executed and artistically crafted, adopting a cohesive pamphlet style infused with elements of the grotesque. The segments, which showcase performances and informal displays, are filmed and edited with such vibrancy and creativity that one can only lament that Mamin did not pursue a career as a director of Russian musicals.

It is possible that the concept of utilising A. Pushkin’s image as a cornerstone of national identity for the nationalist movement originated in the thoughts of screenwriter V. Leykin following the 1989 release of an extensive excerpt from Abram Tertz’s book, *Walks with Pushkin*, in the October magazine, where the author endeavoured to remove the poet’s

conventional gloss. Regardless, the film's unique incorporation of the esteemed Russian poet and his verses by the elevated provocateur Viktor, masterfully depicted by V. Sukhorukov, became the focal point of the narrative. The plot of the comedy, which is fluid (as is characteristic of Mamin's screenplays), unfolds swiftly. Alexander (Alexander Medvedev) and his companion Viktor (Viktor Sukhorukov) return to Alexander's native town, the provincial Zaborisk, with the intention of establishing a Pushkin society. Viktor is both charismatic and dynamic. In a brief period, he successfully attracts the primary youth factions into his organisation through various strategies or neutralises those who oppose his vision through provocation. The local party leadership exhibits a degree of caution regarding Viktor's radical ideologies and tactics; nevertheless, they are inclined to overlook his actions, considering him to be "a necessary comrade for the current situation". However, once Viktor and his associates exhibit blatant extremism and aggression, the authorities mandate the dissolution of the movement.

Regrettably, the extensive efforts of the film crew were predominantly focused on instilling fear in the audience regarding the potential rise of "Russian fascism". In contrast to *The Fountain*, which seeks to provide a comprehensive artistic interpretation of events related to our recent history and uncertain future, *Sideburns* is firmly anchored in the brief timeframe of its production, the late 1980s. The satirical essence of this film-pamphlet is solely directed at making the audience acutely aware of the threats posed by extremist nationalist factions that surfaced following the dissolution of communist ideology, which left a void that various movements and groups began to occupy.

The film makes clear references to the events depicted on screen, particularly the ascent of German fascism: Viktor's invocation of a "night of long canes"; the procession of uniformly attired youths, reminiscent of Nazi stormtroopers, marching rhythmically through the city streets; children positioned along the roadside, welcoming a visitor from the capital, who humorously refers to them as "Pushkin Jugend"; an article in the local publication titled "The Fuhrer in Sideburns", among others.

The only aspect of the film that retains its relevance today is the theme concerning the authorities' readiness to exploit various radicals for their own agendas, manipulating public perception. It is also significant that the main character, following the dissolution of

his movement, swiftly and effortlessly alters his political stance from right to left — ultimately, his followers, clean-shaven and devoid of their sideburns, march to the verses of Vladimir Mayakovsky.

Yuri Mamin's subsequent film, *Window to Paris*, premiered in 1993, a time when the living standards for the majority of the population in the country had significantly declined, and the uncertainty among recent Soviet citizens had reached its zenith. During this era, Europe regarded the Russian populace with a mix of pity and compassion, with France even providing financial support for the production of several Russian films, including *Window to Paris*.

Critics have characterised this film in numerous ways — as a tragicomedy, a phantasmagoria, or a variant of magical realism. Nevertheless, it might be more fitting to categorise the film's genre as "social satire infused with elements of conventionality".

Let us briefly summarise the film's narrative. The protagonist of the comedy, Nikolai Chizhov (Sergei Dreiden), imparts aesthetic education to elementary school pupils at the Savva Morozov Economics Lyceum, which was established in the spirit of reform. The director's ironic perspective on the new realities is highlighted by the presence of financial-themed slogans adorning the walls of the lyceum: "A penny saved is a ruble", "Time is money", and similar phrases.

The narrative commences when a magical window is uncovered in the teacher's quarters, which the lyceum had allocated for him within a communal apartment in St. Petersburg, enabling him to journey between St. Petersburg and Paris. This phenomenon is attributed to the fact that the previous owner of this spacious apartment, now shared communally, was a woman who vanished without a trace.

Initially, the inhabitants of a communal apartment, having arrived in Paris through a newly discovered portal, are bewildered by their surroundings. However, once they acclimate, they start utilising the magical window, this portal to another realm, for mercenary activities, smuggling various treasures to St. Petersburg that the Parisians discard as superfluous. Romantic Chizhov becomes enamoured with Nicole (Agnès Soral), whose studio (she is a taxidermist) is audaciously invaded by the St. Petersburgers after she cuts down the ladder they were ascending. Two narrative threads unfold concurrently. The first revolves around the perspective of Russia as seen by an émigré friend whom Gorokhov encounters. He yearns for his homeland while in Paris

but swiftly relinquishes his dream upon reaching the Finland Station. The second subplot focuses on Nicole's journey and her view of Russia's northern capital, where she finds herself due to the magical window and witnesses firsthand the tumultuous Russia of Perestroika. At the film's conclusion, Chizhov takes his students on a tour of the enchanting Paris. Overcome by the splendour of the French capital and the wealth that flourishes there, Chizhov's students refuse to return to their homeland. To persuade them to go back, the teacher delivers a poignant monologue: "You were born at an unfortunate time, in an unhappy and devastated country... But this is your homeland. Can't you truly improve it? After all, so much relies on you. Trust me, you have not even attempted...". And, while playing the flute, reminiscent of the fairy tale about the Pied Piper, he enchants the children.

In terms of artistic style, this film by Yuri Mamin is fundamentally grotesque; however, in contrast to the director's earlier works, it incorporates a significantly more conventional and imaginative aspect. In his juxtaposition of French life with the Russian reality of the 1990s, Mamin, akin to his characters, exhibits a clear admiration for Paris, which, in all respects, surpasses the grim and unstable domestic life of the 1990s (despite the fact that none of the inhabitants of the communal apartment portrayed wish to leave their homeland).

Had the film tackled the theme of the clash between different national cultures and mentalities in a more vivid, engaging, and humorous manner, it would still hold relevance today. Nevertheless, the film primarily reduced itself to contrasting a destitute, protest-ridden Russia with a serene, well-maintained Paris, where there is something for every taste, and to expressing a tentative hope that a new, emerging generation would rejuvenate a great Russia.

Two decades later, Yuri Mamin aspired to create a sequel titled *Window to Paris: 20 Years Later*; however, he was denied state support. After some time, in his quest to find a niche in television, Mamin emigrated. Yet, he did not move to France but rather to America...

The films discussed in this article were selected for examination because they embody a distinctive phenomenon within Russian cinema. As the country transitioned from a state-controlled system to a market economy, Russian cinema became increasingly characterised by films that conveyed a nihilistic and somber perspective on Russia's history

and current state, or by films that aimed for parable and symbolism, lacking humour, lyricism, or the endorsement of any ideals. In contrast, the comedies produced during this era were explicitly entertaining, often leaning towards vulgarity. The works of Bortko and Mamin, created during this time, fall under the category of social comedies — a genre that saw no practitioners at the time and has since disappeared since the 2000s.

Furthermore, an analysis of the comedies from the two Lenfilm directors indicated that the shift from a socialist, state-controlled economy to a market economy resulted in entirely different thematic and stylistic approaches in their films. While Bortko's works are marked by gentle irony, ambiguous story interpretations, and everyday humour, Yuri Mamin's approach is defined by a predominantly accusatory and satirical perspective on both the socialist past and the shift to a new social order. Unlike the realist Bortko, Mamin employs overtly conventional, exaggerated, and absurd scenarios, actively integrating fantastical elements into the narrative.

This also pertains to the characters portrayed in his films. While Bortko dedicates significant focus to the psychological aspects of the characters, and social conflict is primarily expressed through the interactions of vibrant, fully realised characters, the protagonists in Mamin's satirical films tend to be either peculiar, eccentric individuals obsessed with a singular notion or narrow-minded philistines, avaricious individuals, and alcoholics.

In the 2000s, intelligent comedy fell out of favour, leading Mamin, after producing two additional now-obscure comedies, to exit the film industry. Conversely, Bortko, as a multifaceted director, transitioned to creating popular television series and large-scale films.

Both directors not only captured a distinctive portrayal of a challenging era marked by significant shifts in the nation's economic and social landscape but also played a role in the evolution of the social comedy genre. As D. Zhurkova and V. Evallier aptly observe, "considering the substantial demand for comedy in modern screen media, a retrospective examination of the comedic and humorous elements in Soviet cinema, which was rich in comedic masterpieces, is extremely beneficial" [5, p. 288]. In our opinion, the experience of making social comedy, a genre that requires further development today if Russian cinema is to rekindle the affection of domestic audiences, warrants particular attention.

## REFERENCES

1. Malyukova L. L. "Cinema of the 90s — an encyclopedia of Russian life in the last decade of the last century...", *90s. The Movie we Lost*. Comp. L. L. Malyukova. 2007. Moscow: Zebra E, pp. 226–227.
2. Likhacheva L. S., Fadeeva K. A. 2015. "Laughter Culture as a Method of Production, Broadcasting, and Consumption of the Funny", *Bulletin of the Ural Federal University. Series 1: Problems of Education, Science, and Culture*, vol. 144, no. 4, pp. 135–144.
3. Propp V. Ya. *Problems of Comedy and Laughter. Ritual Laughter in Folklore*. 1999. Moscow: Labyrinth, p. 285.
4. Babina A. E. 2020. "Reception of the grotesque in the art of Russian cinema of the 1990s", *National Association of Scientists*, No. 54.
5. Zhurkova D. A., Evallier V. D. 2022 "Aesthetics of Soviet Film Comedy Round Table. Eccentricity, authorial principle, official context", *Art Culture*, No. 2, pp. 280–307.

**Виталий Федорович Познин**

доктор искусствоведения, профессор  
Российский институт истории искусств  
e-mail: poznin@mail.ru  
Санкт-Петербург, Россия  
ORCID ID: 0000-0002-6936-6241

**Роман Александрович Карпов**

Аспирант  
Российский институт истории искусств  
e-mail: rk\_a@mail.ru  
Санкт-Петербург, Россия

DOI: 10.36340/2071-6818-2025-21-5-25-40

## ОБРАЗ РОССИИ ПЕРЕХОДНОГО ПЕРИОДА В СОЦИАЛЬНЫХ КОМЕДИЯХ В. БОРТКО И Ю. МАМИНА

*Аннотация.* В отечественном киноведении, к сожалению, до сих пор не появилось исследования, посвященного тому, как тема слома одной социальной формации в нашей стране и появления новой, нашла свое отражение в таких востребованных зрителем жанрах, как социальная драма и социальная комедия. Задача данной статьи — в какой-то мере заполнить эту лакуну, исследовав определенный период (1980–1990-е гг.) творчества двух известных ленинградских режиссеров Владимира Бортко и Юрия Маминим, снявших в этот период несколько социальных комедий. Авторами статьи предпринята попытка выявить

концептуальность и художественные особенности этих картин и определить, чем тематика и стилистика комедий этих двух мастеров отличаются друг от друга. В частности, это различие заключается в том, что если в комедиях В. Бортко, даже тех, что имеют дело с фантастическим сюжетом, доминируют приемы реалистического кино, то все комедии Ю. Маминим отличается тяготение к гиперболе, шаржу, гротеску и даже к элементам фэнтези.

*Ключевые слова.* Кинокомедия, сатира, социальная комедия, гротеск, отечественное кино периода «перестройки», Владимир Бортко, Юрий Мамин.

Период перехода СССР к новому общественному строю, когда «весь кинематограф расставался с романтизацией героя, отрезавшим от себя прошлое» [1, С. 226], отражен во многих фильмах российских режиссеров. При этом подавляющее большинство картин, созданных в конце 1980-х — начале 1990-х, представляют собой либо камерные драмы, либо криминальные истории. Это, по мнению исследователя данного периода Л. Малюковой, были своего рода «фильмы-истории болезни, переходящие в философские эпитафии» [1, С. 227], пытающиеся представить на экране анамнез недавнего прошлого.

Исключение, пожалуй, составляют лишь картины, созданные в этот период режиссерами «Лен-

фильма» Владимиром Бортко и Юрием Маминим, которые можно определить как «социальные комедии», дающие представление о действительности конца 1980-х — начала 1990-х через призму комического.

Смеховую культуру в целом принято определять как «способ производства, трансляции и потребления смешного как эмоциональной реакции на разоблачение нелепостей, стереотипов, иллюзий, жизненных явлений и ситуаций» [2, с. 136]. Однако не следует при этом упускать из виду, что в качестве объекта, создающего комический эффект, могут выступать самые различные явления и ситуации.

Что касается создателей социальных комедий, то их интересуют, прежде всего, различные общественные проблемы. Однако, в отличие от социальной драмы, где болевые социальные вопросы отражены жестко и даже трагично, авторы социальных комедий, трактуя проблемы общества в комическом ключе, создают на экране мир во многом условный, где доминируют парадоксальные ситуации и действуют странные герои.

Талантливо сделанная социальная комедия как бы содержит двойное кодирование: с одной стороны, это развлечение в виде привлекательных для зрителя различных форм комического, а с другой — такая комедия затрагивает значимые для общества проблемы, заставляет умного зрителя задуматься над тем, что он увидел на экране.

Анализ социальных комедий не может быть полноценным без учета исторического и социокультурного контекста, в рамках которого создавался тот или иной фильм. Именно это обстоятельство имел в виду В. Пропп, говоря о том, что «мы смеемся не так, как смеялись когда-то. Поэтому, вероятно, невозможно дать общего философского определения комического и смеха. Такое определение может быть только историческим» [3, с. 26].

Комедии Владимира Бортко и Юрия Мамина интересны как раз тем, что они создавались в уникальный исторический период, когда уходила в прошлое советская эпоха и зарождался новый, в ту пору еще не очень понятный общественный строй.

Владимир Бортко начал освоение жанра комедии с фильма «Мой папа — идеалист» (1980), и уже в этой картине обозначилась тема, которая получит свое развитие в его фильмах конца 1980-начале 1990-х, — столкновение идеального и реального. Сценаристом картины была модная в ту пору драматург Алла Соколова, получившая широкую известность после пьесы «Фантазии Фарятьева». Но если в «Фантазиях» столкновение идеального и реального заканчивалось полным крахом идеального, то в «Папе-идеалисте» А. Соколова попыталась примирить эти два начала.

В следующей комедии «Блондинка за углом», снятой В. Бортко накануне перестройки, тема столкновения идеального и меркантильного представлена уже не столь однозначно. В чем-то этот фильм переключается с «Фантазиями Фарятье-

ва» в постановке Ильи Авербаха: главную роль в обеих картинах исполняет Андрей Миронов, к тому же и в первом, и втором фильме героя волнуют проблемы космоса. Но если героиня «Фантазий» Александра (Марина Неелова) в итоге предпочитает журавлю в небе синицу в руке, то в «Блондинке» функции главных персонажей радикально поменялись: успешная в жизни героиня Надя (Татьяна Догилева) любит Николая (Андрей Миронов) как раз за его идеализм, который напрочь отсутствует в окружающей ее меркантильной, потребительской среде.

Фильм начинается со знакомства директора универсама Нади с заснувшим в куче лука Николаем Порываевым. Ему уже сорок лет, но он так и не стал известным ученым. Когда-то выступал на телевидении, рассказывал о космосе, но вскоре разочаровался в своей профессии и ушел из нее. Будучи совершенно не приспособлен к современной жизни, Николай смог найти работу лишь в качестве грузчика. Героиня фильма Надежда (Татьяна Догилева) — полная противоположность Николаю. У нее есть связи, деньги, дефицитные продукты, всё ей дается легко или, как она говорит, у нее нет никаких проблем. Надежда влюбляется в образ читающего стихи интеллигента, потому что он тоже представляет собой своего рода «дефицит» в скупое на мечтателей время, Николай же влюблен в придуманный им образ прекрасной дамы. Но разница мировосприятия Николая и «блондинки за углом» постепенно дает о себе знать и достигает апогея на быстро организованной Надеждой свадьбе, куда приглашены гости-функции (каждый из них может что-то достать, сделать, починить, привезти, «надыбыть»), от вида которых Николай и его родители (Марк Прудкин и Евгения Ханая) приходят в ужас. Решающим моментом становится появление на свадьбе бывшего научного руководителя Николая (Павел Кадочников), который сообщает, что начатые Николаем исследования скоро понадобятся, и чтобы продолжить работу в этом направлении, оставшемуся ученому нужно будет срочно отправиться в Заполярье. После этого сообщения следует пафосная реплика Нади о жителях других планет: «Там есть такие же, как мы, люди будущего», отчего Николай впадает в ярость, сбрасывает с себя дефицитный костюм и покидает ресторан в одной лишь рубашке, по пути присоединяясь к группе бегу-

щих спортсменов. Поймав такси, Надежда следует за сбежавшим мужем.

Долгий кадр, в котором блондинка в свадебном платье преследует на такси бегущего неизвестно куда, без штанов, мужа, должен был стать финальным, но не стал им по ряду причин, о чем будет сказано ниже.

Юмор в этой картине, как и в фильме «Мой папа — идеалист», создается за счет противопоставления двух миров — идеалистически-наивного и меркантильного. Здесь эти два мира несовместимы, но герои стараются изо всех сил примирить две крайности. То, как они пытаются притереться друг к другу, и порождает различные комические ситуации.

Путь к экрану у этого фильма, работа над которым завершилась в 1982 г., оказался непростым. Уже то, что в картине затрагивалась болезненная тема смены идей справедливости и равных возможностей на психологию потребительства и кумовства, не могло не насторожить принимавшее картину партийное и государственное руководство.

Ситуация осложнилась еще тем, что в 1982 г. скончался Брежнев, и осторожным чиновникам оставалось только гадать, как будет реагировать на фильм занявший его место новый генсек. Согласования разных инстанций длились почти год и в конечном итоге велено было убрать эпизоды, слишком наглядно показывающие могущество тех, кто распределяет материальные блага, и включить в фильм вместо купированных эпизодов музыкальные вставки с пением куплетов А. Мироновым, чтобы картина воспринималась как некая фантазия героя фильма. К сожалению, вставки в виде «комических куплетов» разрушили стилистику комедии и, несмотря на обаяние Андрея Миронова, выглядят неорганично и фальшиво. Финал картины тоже пришлось подправить — если в оригинале Николай и Надя расставались, то в новом варианте герой возвращался к своим исследованиям, а Надя уезжала за ним на Крайний Север. Но даже в таком, оскопленном виде «Блондинка за углом», выпущенная на экраны в 1984-м г., имела большой зрительский успех — ее посмотрело почти 25 млн зрителей. Надо сказать, фильм и сегодня актуален, поскольку проблема соотношения идеального и реального за минувшие 30 лет обострилась еще больше.

Следующую комедию Бортко снимет лишь через четыре года. Это уже конец 1980-х, когда по сигналу сверху начинается критика всего советского. Приписываемое К. Марксу высказывание о том, что человечество расстанется со своим прошлым смеясь, в данном случае на практике не подтвердилось. Во время «перестройки» ирония и тонкий юмор практически исчезли из отечественных фильмов, их сменила уныло-серьезная интонация большинства выпущенных в это время картин, которые в народе не без основания окрестили «чернухой». На этом невеселом кинофоне комедия Бортко «Собачье сердце» с удовольствием была воспринята зрителями самых разных взглядов и вкусов.

Фильм, в основу которого положена повесть Михаила Булгакова об искусственном превращении бездомного пса в человека, представляет собой, по сути, вариант т. н. магического реализма, а точнее — своего рода фантазийную игру в «Если бы...», так же, как и пьеса М. Булгакова «Иван Васильевич» или его роман «Роковые яйца». Да и сама тема — искусственное создание человека нового типа, начало которой положил роман о Франкенштейне и которая была развита в фильмах, типа «Остров Монро», достаточно живуча — очередной ее вариант можно было видеть в недавнем фильме Йоргоса Лантимоса «Бедные несчастные».

Снайперское попадание режиссера при выборе актеров, художественно убедительное воссоздание на экране атмосферы 1920-х гг., бережное, но творческое отношение к тексту Булгакова способствовали созданию настоящего киношедевра.

В начале 1990-х фильм был воспринят многими как едкая сатира на революционные изменения, произошедшие в стране после 1917 г., и пародия на идеализм адептов известного лозунга «свобода, равенство, братство». Между тем, художественная идея фильма не столь однозначна, а образы персонажей отнюдь не одномерны или сугубо функциональны. Обаятельный Евстигнев в роли профессора Преображенского, с первых же минут экранного времени завоевывающий симпатии зрителя своим аристократизмом, достоинством, смелостью в высказываниях и полной независимостью по отношению к Швондеру, при ближайшем рассмотрении не так уж идеален и логичен в своих поступках, начиная от его ожидания, что пересаженные бездомному псу

клетки скончавшегося пьяницы и уголовника создадут экземпляр достойного человека.

Комическое в фильме постоянно создается путем столкновения разных социальных миров, не способных понять друг друга и в результате столкновения высокого и низкого стиля. Например, Шариков в одном из эпизодов начинает с пафосом упрекать Преображенского том, что тот насильно «преобразовал» его и даже начинает разглагольствовать об аморальности и безнравственности быть богатым и нищей стране. Но далее следует прием резкого переключения стилистических регистров: Шарикова кусает блоха, и он отчаянно пытается отловить ее зубами, на что профессор на полном серьезе дает ему совет: «Руками, руками их хватайте!»

Менее известна зрителю четвертая комедия В. Бортко «Удачи вам, господа!», появившаяся в 1992 году. Если в «Собачьем сердце» режиссером была блестяще передана сумбурная атмосфера перехода от капитализма к социализму, то здесь в комическом ключе показана жизнь страны в другой переходный период — от социализма к капитализму.

Уже в самом названии фильма читается ирония относительно попытки заменить слово «товарищ» на обращение «господин», а сам фильм является как бы развернутой иллюстрацией тезы некогда известной пропагандистки новой жизни Ирины Хокамады: «Не надо жаловаться! Просто надо подшустрить!»

По сюжету фильма Олег (Андрейс Жагарс) — офицер спешно выдворенной из ГДР группы наших войск, приезжает в Петербург к старому боевому другу Владимиру (Николай Караченцов), полагая, что тот обеспечен хорошей работой и жильем, но, к своему удивлению, находит его в лесу, где офицеры и солдаты живут в танках, потому что про их моторизованную колонну, которые путчисты направили в Петербург, новая власть за ненадобностью просто-напросто позабыла.

Бывшие офицеры всеми возможными способами пытаются выжить в условиях рыночной экономики: участвуют в съемках боевика на афганскую тему, «халтурят» в цыганском хоре, продают воздушные шары, работают на обувной фабрике, а однажды, переодевшись в женские платья и соответственно загримировавшись, ни даже принимают участие в конкурсе красоты и неожиданно выигрывают миллион. В конце

фильма, уходя от бандитской погони, друзья оказываются на аэродроме, где их чемодан с миллионом неожиданно разваливается, и деньги разлетаются по взлетному полю. Но поскольку комедию положено завершать оптимистично, то в финале картины один из героев все же становится успешным предпринимателем, а другой — открывает биржу, т. е. оба вписываются в рыночную экономику.

В этом фильме столкновение мечты об идеальном с доминирующим в начале 1990-х меркантильно-потребительским взглядом на реальность, решается в пользу последнего. Фильм точно, с большой долей юмора передает реальность переходного периода к рыночной экономике: новые таксисты не знают дороги; потерявшие работу люди готовы попробовать себя на любом новом поприще; всюду можно встретить персонажей, стремящиеся кого-нибудь обмануть, с целью разбогатеть и т. п.

Но при этом, в отличие от многих отечественных фильмов того времени, в которых преобладают персонажи-функции, в фильме В. Бортко характеры персонажей показаны в развитии. Так, Олег вначале выглядит удачливым человеком и галантным кавалером, в то время как его приятель Владимир озабочен лишь тем, где раздобыть средства на жизнь и как избавиться от Ольги, которая отвлекает его от дел. Но как только реальность новой России ставит перед ним кучу препятствий, Олег начинает пить, нервничать, срывается. Владимир же, который вначале предстает дельцом, пытающимся вписаться в рынок, в середине фильма проявляет себя, по сути, как советский человек, для которого взаимопомощь, уважение к труду, стремление преодолеть все трудности — не пустые слова.

Таким образом, в четырех социальных комедиях Бортко показано, как возникшее в 1970–80-е гг. сомнение в идеалах, переходит в неверие в них и как болезненно происходит переход к новому социальному вектору. Красной нитью в этих комедиях проходит также мысль о том, что любые изменения социального строя не устраняют многие противоречия между интересами и менталитетом элиты и простого народа...

Что касается творчества Юрия Мамина, так же снявшего в конце 80-х — начале 90-х четыре комедии, то его фильмы по своей тематике и стилистике радикально отличаются от картин В. Бортко — в них доминирует эксцентричная

подача материала, гротеск, гипербола и откровенно сатирическая направленность.

Первой комедией, сразу же принесшей Мамину широкую известность, стала снятая им на заре «перестройки» короткометражка «Праздник Нептуна» (1986), смешная история про то, как руководитель дворца культуры небольшого поселка становится жертвой собственных приписок. Сюжет фильма прост: думая, чем развлечь приехавшую в область делегацию шведских моржей, высокое начальство, увидев в плане мероприятий одного из сельских клубов проведение 1 января праздника Нептуна с участием 150 «моржей», направляет туда зарубежную делегацию. Отступить некуда, и в деревне развертывается мощная подготовка к организации массового заплыва в 35-градусный мороз.

Праздник начинается с того, что к проруби направляется духовой оркестр, одетый в семейные трусы, валенки и с ушанками на голове и, отыграв положенное, стремглав вламывается в баню прямо с инструментами, после чего следует фейерверк комических сцен с определенной долей пародийности. В эпизоде ожидания шведов деревенские мужики, одетые в театральные костюмы русских воинов, с копьями в руках, стоят у подножья остатков древней крепости. Рядом с ними теснятся женщины в кокошниках, и все это сопровождается звучащей из динамика тревожной музыкой С. Прокофьева из фильма «Александр Невский» Финальная же сцена, когда вся похмельная толпа, охваченная общим азартом, неудержимо рвется к проруби, чтобы тоже окунуться, сопровождается «Патриотической песней» М. Глинки.

Следующий фильм Ю. Мамина «Фонтан», который был поднят на щит во время «перестройки», сегодня воспринимается как мрачная фантазматическая история, где в каждой из семи глав, названных музыкальными терминами, происходит очередное ухудшение состояния многоэтажки и ее жителей. Трудно представить, что на одесском фестивале «Дюк», проводимом в год выхода фильма на экраны, во время его показа зал взрывался хохотом.

«Фонтан» стал социальной сатирой со собственными этой разновидности комического гиперболизацией, метафоризмом и пародийностью. Специально же задуманный режиссером стилистический разнобой, который вносят в фильм сцены бытового характера, имеет целью показать убогость быта и попытку интеллигенции для

самоутверждения и самоидентификации найти величие страны в прошлом (это иллюстрируют эпизоды, показывающие общество поклонников поэта, жившего некогда в этом доме; общество сохранения исторической памяти; распевание русских народных песен у кострищ в финале картины). Изобразительный и звуковой лейтмотив фильма — образ чудаковатого композитора, который, несмотря ни на что, упорно сочиняет музыку, а для вдохновения, прицепив на спину крылья, «пролетает» иногда над двором, скользя по натянутому тросу.

Характерно, что даже сцены фильма, казалось бы, бытового характера, представляют собой не только гиперболу, но и гротеск, который «позволяет исказить, модифицировать предметы, привычные и знакомые реципиенту» [4, с. 5].

Завязка сюжета — отключение в доме воды тестем старшего инженера участка Лагутина Сатыбалдой Кербабаевичем Кербабаевым (Асанкул Куттубаев). Кербабаев — житель пустыни, для которого вода с детства представляет великую ценность, и он не смог смотреть равнодушно на постоянно бьющий из-под земли фонтан бесценной влаги по причине износа водопроводных труб. На возникшие перебои с водой начальник участка преподносит руководству ЖЭКа как экономический эксперимент, проводимый по инициативе одного из работников ЖЭКа. Затем в доме отключается тепло и начинает оседать крыша, которую, как атланты, поддерживают какое-то время рабочие, а также подпорки в виде лозунгов советской поры. В конце фильма в доме отключается и электричество. Но терпеливый русский народ и тут не предаётся унынию. Жильцы выходят в зимний двор, жгут костры, поют народные песни. Абсурд бытия доведен до апофеоза.

В целом фильм «Фонтан» представляет собой развернутый апокриф широко известного в 1980-е гг. анекдота о сантехнике, который, осмотрев в старом доме хозяйственные коммуникации, резюмирует: «Тут не трубы, тут всю систему менять надо». Именно эту идею открыто высказывает в конце фильма вороватый техник ЖЭКа Пал Палыч, упрекая честного и трудолюбивого инженера участка Лагутина в том, что такие, как он, своим трудом и энтузиазмом способствовали сохранению советской системы, которую надо было давно менять.

В фильме критике подвергаются и первые результаты «перестройки». Ощущается, что но-

вая власть в основном занята разрушением старого и латанием дыр в разрушающемся старом мире: из-за дефицита материалов протекающую крышу приходится прикрывать железом от детских грибков; простые жители дома, выполняя, очевидно, задание какого-нибудь кооператива, чистят в подвале лук; семья, тоже пытающаяся как-то выжить, выращивает в доме тюльпаны и безуспешно пытается их реализовать — несчастную женщину тут же арестовывает милиция за торговлю в неположенном месте и т. п.

Следующая картина Ю. Мамина «Бакенбарды» (1990) — более цельная и динамичная комедия, чем «Фонтан». Фильм сделан талантливо, мастерски, в единой стилистике памфлета с элементами гротеска. Эпизоды же, представляющие собой перформанс и шоу неформалов, сняты и смонтированы настолько ярко и изобретательно, что остается лишь пожалеть, что Мамин не стал режиссером отечественных мюзиклов.

Возможно, идея представить националистическое движение, используя образ А. С. Пушкина как основу национального самосознания, возникла у сценариста В. Лейкина после публикации в 1989 г. в журнале «Октябрь» большого фрагмента из книги Абрама Терца «Прогулки с Пушкиным», где автор попытался снять с поэта хрестоматийный лоск. Как бы там ни было, именно своеобразное использование образа великого русского поэта и его стихов экзальтированным провокатором Виктором в блистательном исполнении В. Сухорукова стало основной темой фильма.

Вариативный (что характерно для сценариев маминских фильмов) сюжет комедии развивается стремительно. Александр (Александр Медведев) и его друг Виктор (Виктор Сухоруков) приезжают на родину Александра — в провинциальный городок Заборск, чтобы создать там общество пушкинистов. Виктор харизматичен и энергичен. В короткое время ему удается различными методами переманить в свое сообщество основные молодежные группировки, либо с помощью провокации нейтрализовать те, что не поддержали его идею. Партруководство города несколько настораживает радикальные взгляды и методы Виктора, но они готовы многое ему прощать, считая, что это «нужный товарищ для текущего момента». Но как только Виктор и его команда проявляют откровенный экстремизм и насилие, властные структуры отдадут команду ликвидировать это движение.

К сожалению, огромные усилия съемочной группы были направлены в основном на то, чтобы зритель испытал страх перед возможным появлением «русского фашизма». В отличие от «Фонтана», претендующего на некое широкое художественное обобщение процессов, касающихся нашего недавнего прошлого и неопределенного будущего, «Бакенбарды» полностью привязаны к тому небольшому временному отрезку, когда он создавался, т. е. к концу 1980-х, и сатирический пафос этого фильма-памфлета полностью направлен на то, чтобы зритель ощутил опасность, исходящую со стороны экстремистски настроенных националистических групп, которые появились после того, как была отменена коммунистическая идеология и возникший вакуум начали заполнять различные течения и группировки.

Аллюзии происходящих на экране событий с возникновением немецкого фашизма прослеживаются в фильме более чем явно: это призыв Виктора к «ночи длинных тростей»; маршрутирование, подобно немецким штурмовикам, одинаково одетых молодых людей под барабанный бой по улицам города; выстроенные вдоль дороги дети, встречающие столичного гостя, который в шутку назвал их «пушкин-югенд»; статья в местной газете «Фюрер в бакенбардах» и т. п.

Единственное, что остается сегодня в фильме актуальным — это тема готовности властей использовать различного рода радикалов в своих целях для манипуляции сознанием людей. Характерно и то, что главный герой после ликвидации его движения быстро и легко меняет свои взгляды с правых на левые — в финале его бритые и лишенные такого атрибута, как бакенбарды, адепты шагают уже под стихи В. Маяковского.

Следующий фильм Ю. Мамина «Окно в Париж» вышел в 1993 г., когда в стране резко упал уровень жизни большинства людей, а сумятица в мозгах недавних граждан СССР достигла своего пика. В этот период Европа смотрит на жителей России с жалостью и сочувствием, а Франция даже выделяет средства на создание ряда российских фильмов, в том числе на «Окно в Париж».

Критики определяют этот фильм по-разному — как трагикомедию, фантазмагорию или вариант магического реализма. Но, думается, точнее будет определить жанр данной картины как «социальную сатиру с элементами условности».

Напомним кратко содержание фильма. Главный герой комедии Николай Николаевич Чижов (Сергей Дрейден) занимается эстетическим образованием младшеклассников в созданном в духе реформ экономическом лицее имени Саввы Морозова. Ироническое восприятие режиссером новых реалий ощущается уже в том, что все стены лицея украшают лозунги, имеющими отношение к финансам: «Копейка рубль бережет», «Время — деньги» и т. п.

Собственно история начинается после того, как в комнате учителя, которую лицей предоставил ему в питерской коммуналке, обнаруживается волшебное окно, через которое можно перемещаться из Санкт-Петербурга в Париж и наоборот. Связано это с тем, что некогда хозяйкой всей этой большой квартиры, ставшей коммуналкой, некогда была дама, которая однажды бесследно исчезла.

Сначала жильцы коммуналки, проникшие через обнаружившийся портал в Париж, не понимают, куда они попали, но затем, сориентировавшись, начинают использовать волшебное окно, этот портал, ведущий в иное пространство, в меркантильных целях, перетаскивая в Петербург различные ценные вещи, которые парижане за ненадобностью отправляют на свалку. Романтичный Чижов влюбляется в Николь (Аньес Сораль), через мастерскую которой (она художник-таксидермист) нагло шастают питерцы, после того, как та спилила лестницу, по которой они лазали. Параллельно развиваются две сюжетные линии. Первая — восприятие России встреченным Гороховым приятелем-эмигрантом, который тоскует в Париже по родине, но оказавшись у Финляндского вокзала, быстро забывает о своей мечте. Вторая побочная линия — история Николь и восприятие ею русской северной столицы, где она оказалась благодаря волшебному окну и своими глазами увидела сумбурную перестроечную Россию.

В конце фильма Чижов устраивает для своих учеников экскурсию по прекрасному Парижу. Ошалев от красот французской столицы и царящего там изобилия, ученики Чижова отказываются возвращаться на родину. Чтобы убедить их вернуться, учитель произносит монолог: «Вы родились в неудачное время, в несчастной и разоренной стране... Но это же ваша страна. Неужели же вы не можете сделать ее лучше? Ведь многое зависит от вас. Поверьте, вы ведь

даже не пытались...». И, заиграв на флейте, как в сказке про крысолова, увлекает за собой детей.

С точки зрения художественной стилистики эта картина Ю. Мамина по сути тоже представляет гротеск, но, в отличие от предыдущих работ режиссера, в ней уже намного больше условности и фантазийного элемента.

В сопоставлении французского быта и российских реалий 1990-х Мамин, как и его герои, явно восхищен Парижем, который по всем статьям выигрывает по сравнению с убогим, неустойчивым отечественным бытом 90-х (при том, что все жители показанной коммуналки не хотят уезжать из своей страны).

Если бы в фильме более ярко, интересно, в комическом ключе звучала тема столкновения разных национальных культур и разных менталитетов, то он и сегодня сохранил бы свою актуальность. Но в картине все свелось в основном к противопоставлению обнищавшей, митингующей России спокойному, ухоженному Парижу, где есть все на любой вкус, и к декларированию робкой надежды на то, что новое, подрастающее поколение возродит великую Россию.

Через два десятилетия у Юрия Мамина появится желание снять продолжение фильма под названием «Окно в Париж. 20 лет спустя», но в государственной поддержке ему будет отказано. Через некоторое время, попытавшись найти себя на телевидении, Мамин эмигрирует. Но не во Францию, а в Америку...

Упомянутые в статье фильме были выбраны для анализа по той причине, что представляют собой уникальное явление в российском кинематографе. В период перехода от системы государственного управления к рыночной экономике в отечественном кино начинают превалировать фильмы, где всячески педалировался нигилистический, мрачноватый взглядом на прошлое и настоящее России, либо создавались картины, претендующие на притчевость и символизм, в которых не было места ни юмору, ни лиризму, ни утверждению каких-либо идеалов. Комедии же, вышедшие в это время, носили откровенно развлекательный, нередко пошловатый характер. Фильмы В. Бортко и Ю. Мамина, созданные в указанный период, представляют собой социальные комедии — жанр, в котором тогда никто не работал и который с 2000-х вообще прекратил свое существование.

Сравнение комедий двух ленфильмовских режиссеров показало также, что период перехода от социалистической, государственной экономики к рыночной нашел в работах этих режиссеров совершенное разное тематическое и стилистическое решение. Если в фильмах В. Бортко преобладают мягкая ирония, неоднозначная трактовка историй и бытовой юмор, то стилистике Ю. Мамина присущ преимущественно обличительный, сатирический взгляд и на социалистическое прошлое, и на переходное время к новой общественной формации. В отличие от Бортко-реалиста, Мамин использует откровенно условные, гиперболизированные, доведенные до абсурда ситуации с активным включением в сюжет фантазийного элемента.

Это же касается и персонажей фильмов. Если у Бортко значительное внимание уделяется психологии действующих лиц и социальный конфликт проявляется прежде всего через взаимодействие живых, полнокровных персонажей, то герои сатирических картинах Мамина — это либо странные, чудачковатые типы, заикливающиеся на какой-то одной идее, либо узколобые обыватели, стяжатели и пьяницы.

#### БИБЛИОГРАФИЯ:

1. Малюкова Л.Л. Кинематограф 90-х — энциклопедия русской жизни последнего десятилетия последнего столетия... // 90-е. Кино, которое мы потеряли / [Сост. Л.Л. Малюкова]. — М.: Зебра Е, 2007. — С. 226–227.
2. Лихачева Л.С., Фадеева К.А. Смеховая культура как способ производства, трансляции и потребления смешного // Известия Уральского федерального университета. Серия 1: Проблемы образования, науки и культуры. — 2015. — Т. 144. — № 4. — С. 135–144.
3. Пропп В.Я. Проблемы комизма и смеха. Ритуальный смех в фольклоре. — М.: Лабиринт, 1999. — 285 с.
4. Бабина А.Е. Прием гротеска в искусстве российского кино 1990-х // Национальная ассоциация ученых (НАУ). — 2020. — № 54.
5. Журкова Д.А., Эвальд В.Д. Круглый стол «Эстетика советской кинокомедии». Экцентрика, авторское начало, официальный контекст // Художественная культура. — 2022. — № 2. — С. 280–307.

В 2000-е гг. умная комедия оказалась не в чести, и Мамин, сняв еще два забытых сегодня комедийных фильма, вынужден был уйти из кино. Бортко же как который режиссер широкого профиля начал снимать популярные сериалы и масштабное кино.

Оба режиссера не только оставили своеобразный портрет непростого периода тектонических сдвигов в экономической и общественной жизни страны, но и внесли свою лепту в развитие жанра социальной комедии. Как справедливо отмечают Д. Журкова и В. Эвальд, «ввиду высокой востребованности разновидностей комедийного в современных экранных медиа весьма полезен ретроспективный взгляд на комическое и смеховое в кино советского времени, изобиловавшим комедийными шедеврами» [5, с. 288]. Особого же внимания, на наш взгляд, заслуживает опыт создания социальной комедии, жанра, который должен сегодня развиваться, если российский кинематограф хочет вернуть утраченную любовь отечественного зрителя.

Tatiana V. Portnova

PhD in Art History

Professor

The Kosygin Russian State University

e-mail: [infotatiana-p@mail.ru](mailto:infotatiana-p@mail.ru)

Moscow, Russia

ORCID: 0000-0002-4221-3923

DOI: 10.36340/2071-6818-2025-21-5-41-64

## DANCE IN THE ERA OF PETER THE GREAT: CHOREOGRAPHY AND ETIQUETTE IN A HISTORIOGRAPHICAL DESCRIPTION

*Summary:* The article explores dance and etiquette, which have evolved concurrently and along similar trajectories since the era of Peter the Great. The moral values and standards of the 18<sup>th</sup> century necessitated the capacity to convey thoughts elegantly, even in the absence of words, through choreography, as well as to demonstrate gestures of regard and affection. Dance emerged as a crucial element in the cultural policy of the state. In the first half of the century, it was regarded as a means of educating the Russian populace and became an essential component of court etiquette. During Peter the Great's reign, a variety of dance styles and forms were developed; in contemporary times, these have taken on

new, sophisticated forms, transforming into ballroom dance. The article investigates the rise and impact of dance on the culture of the elite during Peter the Great's reign, analysing it from a historiographical viewpoint. Additionally, it references and examines the bibliographies of Peter the Great's contemporaries, along with modern literature. The author concludes that the reforms of the Petrine period were both forward-thinking and groundbreaking, resulting in the eventual incorporation of Western European dance into Russian culture.

*Keywords:* dance, etiquette, Peter the Great era, 18<sup>th</sup> century, historiography, assemblies, balls, ceremonies, choreographic features, high society culture, Bergholz's diary.

With the ascension of Peter the Great and his subsequent reforms, ballroom dancing began to flourish in Russia. It started to hold a significant position within Russian culture, becoming a highlight of social life and an essential means of "showcasing one's worth, importance, and beauty in this life" [3, p. 266]. In the realm of secular communication, an individual adept in choreography, as noted by Yu. Lotman, "felt assured and liberated, akin to an actor on stage" [15; p. 92]. Dance served as a lesson in good manners. The etiquette<sup>1</sup> of the 18<sup>th</sup> century was shaped by European influences and was associated with the reforms initiated by Peter the Great, who in 1717 released the book *The Honest Mirror of Youth, or Indications for Worldly Manners* — the first guide in Russia to feature a section dedicated to dancing. This manual offers guidance on the

correct performance of various choreographic figures and movements, highlighting the significance of dance for a secular individual, asserting that it is a vital aspect of proper upbringing. It states that "a young nobleman or gentry" should be skilled in "languages, horseback riding, dancing, and sword-play" [19]. Peter I regarded the art of choreography with admiration and curiosity. During his initial journey to Europe, he engaged in dance gatherings [8, p. 116]. By his own conduct, Peter I exemplified good manners, respect for others, and the importance of each individual's personal priorities. He invited foreign dance instructors to Russia so that members of the royal family and prominent nobles could receive dance instruction from them.

In the historiography of 18<sup>th</sup>-century dance, numerous assertions can be found regarding the necessity to cultivate choreographic culture and to engage foreign masters who could provide quality

<sup>1</sup> Etiquette (French: *étiquette* — "label", "inscription") — rules of conduct for people in society.