



«ВООБРАЖАЕМАЯ РОССИЯ» В ТВОРЧЕСТВЕ С.М. ОВЧАРОВА «THE IMAGINARY RUSSIA» IN THE WORKS OF S.M. OVCHAROV

Анастасия Валерьевна Авсюк

главный искусствовед Отдела аналитического сопровождения мероприятий и международного сотрудничества Аналитического департамента Госфильмофонда России
г. Москва, Россия

Anastasia Valerievna Avsyuk

Chief Art Historian of the Department of Analytical Support of Events and International Cooperation of the Analytical Department, State Film Archive of Russia
Moscow, Russia

***Аннотация.** Статья посвящена анализу воплощения «воображаемой России» в творчестве кинорежиссёра С.М. Овчарова. На примере нереализованного сценария «Конёк-Горбунок» и других работ рассматриваются особенности режиссёрского видения, в котором воображаемая Россия тесно связана с народным фольклором, игровым началом и карнавальной культурой. Подчёркивается значение алогизма и абсурда в создании комического эффекта. Анализируются особенности работы режиссёра с пространством, временем и народным бессознательным.*

***Ключевые слова:** С.М. Овчаров, Конёк-Горбунок, Воображаемая Россия, коллективное бессознательное, фольклор.*

***Abstract.** The article analyzes the embodiment of «the Imaginary Russia» in the works of film director Sergei Ovcharov. Using the example of the unrealized screenplay «The Little Humpbacked Horse» (Konyok-Gorbunok) and other works, the features of the director's vision are examined, in which «the Imaginary Russia» is closely connected with folklore, the game and carnival culture. The importance of alogism and absurdity in creating a comic effect is emphasized. The peculiarities of the director's work with space, time, and the collective unconscious are analyzed.*

***Keywords:** Sergei Ovcharov, The Little Humpbacked Horse, Konyok-Gorbunok, Imaginary Russia, collective unconscious, folklore.*

В творчестве советского и российского кинорежиссёра Сергея Михайловича Овчарова есть множество лакун, нереализованных проектов и замыслов, так и не дошедших до экрана и зрителя. В Российском государственном архиве литературы и искусства (РГАЛИ) хранится нереализованный сценарий С.М. Овчарова по сказке П.П. Ершова «Конёк-Горбунок». Фрагмент, который вы здесь прочтёте, крайне показателен в отношении режиссёрской фантазии. Та воображаемая Россия, которую изображает С.М. Овчаров, существует в тесной связи с народным фольклором. В сценарии картины народной жизни представлены в масштабном и всеохватном, будто вселенском, безудержном и безграничном ликовании материи народного духа, который, таким образом, приобретает характер стихии. Воображаемая Россия в фильмах С.М. Овчарова – это портрет России, в штрихах к которому и воплощён свободный

народный дух – с частушками, поговорками и прибаутками, приданиями и сказками, ритуалами и обрядами.

Мотив игры и игрового характера русской ментальности является определяющим для картин режиссера. Центральным образом в сценарии «Конёк-Горбунок», воплощающим игровой характер, становится «Кит-остров». В рамках постановки фильма Овчаров задумывал создать центр развлечений и аттракционов «Кит-остров». О грандиозности этого замысла можно судить по описанию «Кита-острова» в сценарии.

**Фрагмент сценария «Конек-Горбунок»
С.М. Овчарова:**

«На берегу океана, окружённом со всех сторон водой, возвышается островом огромный кит. Иван на Коньке объезжает его по берегу, и кажется, что кит вращается вокруг своей оси. Слышны глухие утроб-

ные звуки, время от времени кит тяжело вздыхает и выпускает фонтаны водяных струй, которые сверкают дождем, падают на его спину, образуя коромысло радуги. Над китом небо поделено надвое: с солнцем – днем и с месяцем – ночью (со звездами). На макушке Кита-острова – Белоснежная церковь с золотой, слепящей маковкой, рядом белая звонница с золотыми колоколами. Звонарь тянет за ленты, над океаном летит малиновый звон. Над деревянной пожарной каланчой взмыли разноцветные шары-зонды. Скачет пожарная команда, качает помпу, сверкает касками. На тройках катит по бутрам развеселая пестрая свадьба.

Из покосившихся банек с ревом восторга распаренные голые мужики, ныряют в воду, некоторые выбирают прорубь, так как на спине кита есть зимний «фрагмент»: здесь ребятишки и взрослые катаются на санках и коньках, бросаются снежками, штурмуют снежную крепость. Несут чучело масленицы, катят горящее колесо. Чудят ряженые. Сжигают соломенное чучело. Рядом по густой траве идут рядком, косят косцы. На пашне пашут сохами пахари, боронят, рядком сеют из лукошек. Рядом на полянке водят хороводы. Прыгают через костер. Пукают венки по воде, гадают.

По воде плывет струг с разбойниками. Стенька Разин бросает за борт княжну. Там, где полнеба – ночное (с луной и звездами): мужики ловят падающие звезды; в бочке варят их на огне, разливают в кружки, пьют и взлетают в небо. Бабы привязывают к их ногам веревки. Хмельные мужики дерутся в ночном небе, а бабы их за веревки растаскивают. По ночной дороге идут, пьяно качаясь, черт с гармошкой и дьячок с бутылью. Они обнимаются и поют песню. Гуляют влюбленные парочки. На дереве поет Сирин-птица. Богатырь на Сивке-Бурке мечом бьется с трехглавым Змеем-Горынычем. Баба-яга летает в ступе. Хохочут русалки, щекочат парней. Уходят в зеленый омут. В ветвях свистит, заливается Соловей-Разбойник. В воде – купальские эротические игры.

На «солнечной» стороне: девки в леске собирают грибы, аукаются. Бабы стирают холсты и белье. Разложили холсты и дорожки на берегу сушиться. Рыбаки бреднем ловят рыбу, на берегу варят уху. Мальчишки играют в свайки, чижика, казака-разбойника. Парни с девками катаются на качелях с визгом и смехом. Из воды медленно выходят

тридцать три богатыря с дядькой их морским, на них обрывки сетей и водорослей.

Избушка на курьих ножках, кудахча, роет лапами землю.

Купаются в укромном месте кустодиевские пышнотелые красавицы.

Крестьяне несут огромный плетеный пирог, а им навстречу везут в телеге огромное румяное яблоко, в телегу впряглись и старые, и малые. Зачерпывают кружкой, крынкой, ведром молоко из молочной реки бабы и дети. Со спины кита к воде сбегает покосившиеся избы, между ними – дощатые тротуары.

У кузни подковывают коней, слышен веселый перезвон молотков и вздохи горна.

У воды – заостренный бревенчатый частокол, бревенчатый кремль-крепостца с башенками, рвами, воротами-мостами на цепях. Со стен крепости палят пушечки. Сама собой раскрывается скатерть-самобранка с едой, сворачивается с обедками. Бегают пустые сапоги-скороходы. Ездит по городку русская печь с дымящейся трубой. У Ветряка – запруда, омут, в котором резвятся черти. Бабы грациозно несут воду на коромыслах, мужики виртуозно рубят, пилят дрова. По тропинке катится улыбочатый колобок.

Ряженые разыгрывают «Царя Максимилиана» и «Лодку», сверкая самодельными звездами и эполетами из блестящих фантиков.

Парни бьются стенка на стенку с мужиками. По воде плывут топоры и коровы. На берегу за столами пируют крестьяне».

В самом начале фрагмента есть момент, описывающий небо, разделенное на две части: дневную (с солнцем) и ночную (со звездами). Этот момент напоминает об одном кадре из фильма «Небывальщина» (1983) С.М. Овчарова, в котором поле поделено на зимнее и весеннее время года, и это разделение объединяется коромыслом радуги. Кит выпускает брызги воды – и образуется тоже коромысло радуги. Эти разломы и разъединения между днем и ночью, зимой и весной, ведущие к сложному вневременному синтезу и сочетанию, характерны для всеохватывающего почерка С.М. Овчарова. Кадр отсылает к смене циклов, к празднованию масленицы. М.М. Бахтин отмечает, что смена времен года – необходимый компонент карнавала [1: 32]. Карнавал он определяет как «вторую жизнь народа» [1: 13], а шутовство обозначает «второй природой человека» [1: 88]. В основе площадного празднества лежит «любовь к смеху, как к иной правде» [1: 108]. Таким образом, смеховой аспект мира становится

дополнительным и побочным «миром *наизнанку*» [1: 109], развивающимся как бы параллельно основному официально-идеологическому измерению. Вынесение народной культуры «за скобки» привело к подчас несправедливому игнорированию этого ликующего центра фигурации значений. У М.М. Бахтина, как и у большинства исследователей комедии, смеется, очевидно, не господствующая институция и не индивид: смех разражается раскатистым громом *в народном коллективном родовом теле*, по определению культуролога. Следуя за мыслью Бахтина, можно обнаружить, что в природе этого комбинированного кадра, сочетающего зиму и весну, лежит гротеск народной культуры и его сложные отношения со временем: «Отношение ко времени, к становлению – необходимая конститутивная (определяющая) черта гротескного образа. Другая, связанная с этим необходимая черта его – амбивалентность: в ней в той или иной форме даны (или намечены) оба полюса изменения – и старое и новое, и умирающее и рождающееся, и начало и конец метаморфозы» [1: 31]. Кадр вне времени или кадр с вывихнутым, коллапсирующим временем; кадр, выводящий повествование на космический уровень, о котором писал М.М. Бахтин.

Всеобщий и космический, по Бахтину, характер гуляний задается в киноязыке режиссера тотальным преимуществом общих планов. В приведенной цитате из сценария народная жизнь на «Ките-острове» будто представлена широчайшей панорамой и общими планами – словно за целым островом, на котором нечисть и герои из сказок резвятся и играют вместе с народом, зритель наблюдает с высоты полета, но всех без исключения видит в деталях. С.М. Овчаров детализированно дает сконцентрированный образ многовековой, фольклорной, сказочной России в одном «Ките-острове», густо населенном многочисленными узнаваемыми персонажами: здесь и тридцать три богатыря, и русалки, и Соловей-разбойник, и Баба-яга. Всеохватность взгляда режиссера напоминает о его характерной черте – работе с общими планами. С.М. Овчаров на протяжении всех фильмов «остается верен» такой доминанте – это дистанция, с которой вещать в комичных красках уместнее всего. Комизм задан дистанцией по отношению к материалу, персонажу, ситуации, сюжету – так как, чем сильнее приближается зритель/режиссер, тем острее вырывается трагическое. Эпиче-

ский характер кадр приобретает благодаря детальной проработке глубинной мизансцены, *огромному коллективному родовому телу* (в терминологии М.М. Бахтина) и, соответственно, работе с несколькими планами внутри кадра.

Дебютный фильм «Нескладуха» (1979) и первый полнометражный фильм «Небыльщина» (1983) сняты полностью на натуре – и это характерные исключения в галереи кинокомедий мастера. Исключение имеет причину, а именно – ту особую связь коллективного народного тела с землей. «Верх» и «низ» имеют строго топографическое значение. Верх – это небо; низ – это земля; земля же – это поглощающее начало (могила, чрево) и начало рождающее, возрождающее (материнское лоно). Таково топографическое значение верха и низа в космическом аспекте. В телесном аспекте, который нигде четко не отграничен от космического, верх – это лицо (голова), низ – производительные органы, живот и зад» [1: 48]. Игрища и шутовские сюжеты двух ранних фильмов Овчарова невозможно поместить в бутафорский павильон, поскольку народный карнавал буквально онтологически нуждается в земле.

«Нескладуха» – короткометражная работа С.М. Овчарова – визуализация тотальности абсурда русской жизни. Поставлена картина по повести Шишкова «Винолазы», сюжет ее бесхитроуствен: мужики уронили бочку с вином в реку и всячески пытаются ее достать. Им в этом нелегком деле помогает молодой Солдат. Но все попытки увенчались неудачей – бочка улетела в небо – это и есть «нескладуха». В названии фильма отражен метод режиссера: нескладность, противоречия, парадоксы становятся тканью повествования. Эти мотивы отражены на разных уровнях. Так, например, можно обратить внимание на те частушки-нескладухи, которые поет народ в кадре:

*Один: «По реке плывет
корова, на корове чемодан».*

*Другой: «А кому какое дело,
эта песня про любовь».*

Основной музыкальный мотив, вынесенный в название фильма («Нескладуха») является ключом к смысловому пласту картины:

*Вы послушайте, ребята –
Нескладуху буду петь.
На дубу свинья пасётся,
В бане парится медведь.*

*По реке плывет телега,
Никто замуж не берет.
На гербе сидит корова,
Носом ягоду клюет*

Стихи комически вскрывают глубинный характер «нескладухи» жизни русского народа. И как ни странно, эти абсурдные нескладухи напоминают творчество объединения ОБЭРИУ. Алогизм указывает на бессвязность мира. Обозначенная сюжетная канва фильма – далеко не главное смыслообразующее зерно в кинематографе С.М. Овчарова. Любой заданный режиссёром сюжет со своей логикой на самом деле внутренне раздроблен, зачастую имеются кадры, сцены, фрагменты, выбивающиеся из общей сюжетной линии. Эпизоды вне основного нарратива как часть мифологического мышления, подобно народной грезе или чистому фольклору, всячески вторгаются в ткань фильмов. Так, одним из первых кадров в дебютной «Нескладухе» становится панорама по дереву, на каждой ветви которого сидит мужик и рубит сук. Это прямая – и оттого комичная – визуализация народной поговорки: «не руби сук, на котором сидишь». Комическим финальным аккордом сцены-шутки станут мужики, и вовсе пилящие сам ствол дерева. Крайнее доведение до абсурда – ранний бескомпромиссный почерк С.М. Овчарова. Важное указание, что этот кадр, не имеющий напрямую отношения к сюжету фильма, все-таки органично существует в монтажной структуре, играя не на сюжет, а на общую идею, настроение и атмосферу фильма. Алогизм, царящий в картине, и на словесном, и на визуальном уровнях разрушает идею континуальности, связности, рациональности, торжества закона и порядка в мире. Выход к бессмыслице вскрывает зияющую рану загадки бытия, таинственное молчание космических процессов, в которых человек как песчинка, теряется и тонет, но продолжает жить и творить. С.М. Овчаров с помощью алогизма и бессмыслицы будто выводит своих героев к открытой бездне, но они, замечая и подмечая ее, не впадают в экзистенциальный кризис. Режиссер не допускает никакого падения в глубину, а заставляет героев скользить по поверхности, умножая всяческие «нескладухи» вокруг этой развернувшейся бездны. В этом и состоит комедия С.М. Овчарова: помещая героев в мир, доведенный до предела, до абсурда, тем самым вскрывая парадоксальность жизни, режиссер демонстрирует человека и «лицо»

народа как имеющее какой-то таинственный внутренний заряд силы, с помощью которого тот балансирует на демонстрируемой грани, как на лезвии ножа. Эта намеченная граница с бездной отдаленно напоминает образ черной дыры в космосе, попадание в которую неминуемо влечет разрушение устоявшихся представлений о времени и пространстве.

Проблема времени была центральной в творчестве Д. Хармса и А.И. Введенского. К. Ичин пишет: «Ощущение бессвязности мира и раздробленности времени», о которых говорит Введенский в «Разговорах» Леонида Липавского, заставило поэта задуматься о человеке перед лицом индивидуального времени, когда все мельчает, «каждая секунда дробится без конца, и ничего нет», и одновременно о большом времени, которое «стоит несокрушимое», и «все остается по-прежнему». Эта неподвижность времени, то есть остановка времени, с одной стороны, и человеческого языка, и логики – с другой. Образ времени как восходящего над человеком нуля и превращающего все в нуль останется мотивом, объединяющим творческие поиски Введенского с Малевичем (супрематизм как нуль предметного мира) и Хармса (Gisfinitium – нулевая, алогичная, заумная единица восприятия мира)» [2: 185–186].

С.М. Овчаров, как уже упоминалось выше, тоже балансирует на грани и воссоздает картины, фабулы которых являются лишь вспомогательным, но не первостепенным инструментом фигурации значений.

С.М. Овчаров редко работает со своими оригинальными замыслами, отдавая предпочтение классическим литературным произведениям. Но есть в его фильмографии редкие образцы оригинальных замыслов – например, «Барабаниада», над которой режиссёр корпел двадцать лет, и «Небывальщина», снятая все же с опорой на фольклор. В.И. Фомин упоминает, что сценарий фильма переписывался пятнадцать раз.

Оформление всякой художественной образной интуиции в целостную законченную картину – процесс сложный. У В. Подороги есть строки: «Всякая форма – это ограничение чего-то, что может быть ограничено. Если сила (интенция, воля к произведению) строится изнутри, то произведение защищается от собственного избытка, избытия, «богатства» [3: 53]. Это примечательно, поскольку именно следы избытка и избытия, близкого к хаосу творческого внутреннего мира художника, наиболее видны и ощутимы в фильмах С.М. Овчарова. Важно подметить,

что хаос в данном случае не имеет никаких негативных коннотаций. Наоборот, такое явное обнаружение истоков оформленного материала подсвечивает проблематику и поэтику творчества режиссера.

В. Подорога также отметит, что «произведение возникает из того, что оно переполняется собственными образами настолько, что возникает угроза превращения всего «материала» образов в тот именно хаос, из которого оно будто бы рождалось, но чем не должно остаться. Произведение возникает из хаоса и туда же уходит, если не получает форму, способную расчленивать и дифференцировать качества хаоса, превратить их в то именно, что мы называем Произведением. Таким образом, Произведение – это всегда некое прерывание, промежуточное пространство или среда между двумя хаосами, попытка самоорганизации, автоартикуляции и автономизации» [3: 53]. Эта идея рождения нового промежуточного пространства между двумя хаосами наиболее точно отражает точку пересечения индивидуального внутреннего мира художника и коллективного бессознательного народа, с которым С.М. Овчаров вступает в взаимодействие. И так рождается самобытный образ Воображаемой России, подпитанный стихией народного фольклора и оформленный рукой автора в лице С.М. Овчарова.

Отходя от первой картины, С.М. Овчаров в своем полнометражном дебюте трансформирует абсурдную «нескладуху» русской жизни в «небывальщину» и «неслыхальщину» – то есть буквально в то, чего нет и быть не может. Как гласит распев в фильме:

*Небылица в лицах
Небывальщина, Небывальщина
Да неслыхальщина...*

С.М. Овчаров с самого начала «Небывальщины» погружает зрителя в ситуацию, когда мужики ушли на войну, остались лишь женщины и дети. Женщины показаны в идиллической атмосфере на сенокосе, словно погруженные в коллективную грезу – это важная точка входа в структуру фильма. Все действие разворачивается подобно натуральной грезе о несбыточном народном счастье, имеющем утопический, сказочный характер. Образ греющих женщин дополнен первым появлением Незнама в виде ребенка. Он забирается на печь и спит, ноги его тем временем растут, что нам говорит о взрослении персонажа, а мать все

это время тихонечко напевает колыбельную. Таким образом, зритель погружен то ли в сон, то ли в грезу, фантазию. И сон, и греза с фантазией объединяет то, что и первое, и второе, и третье не имеет пространственно-временных границ и развивается в своей чудесной самобытной и ни на что не похожей манере. Чтобы войти в мир сна, грезы и фантазии, нужно отключиться от реального режима времени. Как пишет М.Б. Ямпольский: «Спящий перестает принадлежать этому времени и этому миру» [5: 128]. Это совершенно аналогично тому, как зритель отключается от реального режима времени в кинозале при просмотре кинофильма. В. Подорога считает, что «поэт – первый свидетель начала остановки мира-времени» [3: 19]. И эта остановка мира-времени крайне характера для поэзии обэриутов. Цитируя А. Введенского, Подорога заключает: «Остановка мира-времени образует то, что я называю миметической осью поэтической субстанции, ее вибрирующим нервом, так нить к нити разрастается *колдовская пряжа сказки*» [3: 19].

В. Подорога развивает мысль о том, что поэзия обэриутов движется через постоянные остановки мира-времени. Такая раздробленность созвучна народной смеховой культуре, которая послужила материалом для фильма «Небывальщина» С.М. Овчарова. В.И. Фомин отмечает: «Практически все они (фольклорные смеховые жанры) настолько локальны и миниатюрны, что, пожалуй, ни один из них не может быть использован в качестве объединяющей сюжетной схемы, композиционной основы для создания полнометражного фильма». Перед режиссером стояла сложная задача объединить и придать форму столь разнородным смеховым жанрам. Фомин пишет, что это удается благодаря введению трех главных героев, линии развития которых пересекаются и образуют сюжетный каркас.

«Небывальщина» – первая и единственная полнометражная киноэпопея народной игровой жизни, сотканная, подобно лоскутному одеялу, из самых разных фольклорных сюжетов. Главный мотив сюжета – Незнам и его «поиски» ума, а вместе с тем и обетованного рая. Фильм изобилует тремя линиями повествования и большим количеством шутовских эпизодов. Помимо Незнама, своими сюжетными линиями награждены еще два архетипических характера русской ментальности: Солдат и Изобретатель Бобыль.

С.М. Овчаров точно передает характер миниатюры и ценит её не меньше, чем

целостность большого полотна. Автор чаще всего отказывается от речи в своих картинах. Он строит композицию за счет движения действия, развивая традицию золотой эпохи «немого кино» и отдавая дань своему любимому комику Ч. Чаплину. В редких случаях автор использует речь, которая основана преимущественно на фольклоре. На словесном уровне С.М. Овчаров в «Небывальщине» продолжает линию алогизма, начатую в «Нескладухе». В прологе кинокартины звучат две присказки, построенные на бессмыслице:

*Давно это было,
Так давно.
Да... Почитай, вовсе не было,
А так кабы не было –
Не стало бы про то вспоминать...*

Чуть позже, при первом появлении Незнама:

*Когда я появился на свет,
Мне ж было семь лет.
Батяка мой не родился,
Дед не был женат.*

Короткометражная картина «Мифы. Сочинушки» (2000) С.М. Овчарова – квинтэссенция грез о воображаемой России. Снята картина по мотивам сказок Е.В. Честнякова. В ней с предельной насыщенностью сконцентрированы образы русской культуры. Достижение эффектного колоритного изображения во многом результат работы с компьютерной графикой. Главные особенности фильма – условность, гипертрофия, мотив игры и чудо.

Условность характера сказки очевидна. С.М. Овчаров в «Небывальщине» проявил недюжий талант перевода условного языка мира сказок на кинематографически конкретный мир. В.И. Фомин пишет о взаимодействии волшебного мира и действительности: «Волшебный вымысел помогает полнее выразить реальность народных идеалов и неприятие существующих условий. Развивая и совершенствуя это феноменальное соединение столь, казалось бы, далеких начал, сказка еще на заре человеческой культуры заложила основы совершенного типа художественного мышления, базирующегося не на прямом изображении действительности в формах самой жизни, а на свободном, активно преобразующем подходе к ней.

Сказка как жанр словно бы специально была создана для того, чтобы, разрывая пути обыденщины и любых традиционных подходов, расковывать человеческое *воображение* и показывать не только *сущее*, но и *должное*, *возможное*, *желаемое*» [4: 194–195]. Таким образом, при всей своей условности, при всем максимальном «отрыве» от реальности, сказка все же указывает на перспективы и потенциалы действительности и, по крайней мере, открывает пространство мечты и фантазии, воображения. Магистральной темой творчества становится воображаемая Россия, мечты и грезы о которой посещали режиссера в моменты работы над этими фильмами, пересекались с коллективным бессознательным народа, устанавливая связь с целым пластом народной смеховой культуры, который до С.М. Овчарова был практически не исследованным среди кинематографистов.

Условность в первую очередь задана выбранной стилизацией. Картина имеет «раммы» в виде шкатулок с палехской росписью – знаменитым русским народным промыслом, истоками уходящим к иконописной традиции XVII в. В таком же стиле выдержана ткань изображения фильмов. Действие происходит в павильоне на черном фоне, что повторяет фон палехской росписи и придает картине узнаваемый национальный колорит. На условность сработано и использование декораций в фильме за счет игры с масштабами: на заднем фоне – нереалистично маленькие постройки и колокольни, а на переднем – возвышаются огромные фигуры героев.

Игровой характер народной культуры отражен в распространенном мотиве – шутовских потасовках. С.М. Овчаров обращается к такой шутовской драке в другом своем фильме – «Про Федота-стрельца». Если здесь драки приобретают трагические ноты и персонажи начинают умирать, то в «Мифах. Сочинушках» – имеют причудливый характер. Ряженные персонажи размашисто дерутся, находя друг на друга, как волны в море, и это скорее напоминает танец, чем драку.

Гипертрофия задана внешним видом персонажей и их телесным рисунком. Грим слишком избыточен и условен, являя собой застывшую маску, будто клоунскую. Костюмы выдержаны под стать палехской росписи. Телесная партитура является главной в образе комического персонажа. Она столь преувеличена, что выполняет роль самодо-

статочного жеста. Например, лежит мужик на печи, тянется почесать ногу – и его рука немислимым образом растягивается и достает до пят. Далее рука продолжает удлиняться, вырываясь за пределы дома, летит по ветру, попутно дает кулаком в лицо другому мужику, ловит щуку в озере, затем возвращается обратно в дом с добычей – мужик жарит рыбу. Гипертрофия в движениях персонажей рождает утрированные поведенческие схемы, не имеющие отношения к реальности.

Например, некоторые мужики взмывают в небо, нарушая законы физики, а жены привязывают их веревками, чтобы они не улетели. Такая гипертрофия – почти чудо. В фильме «Небывальщина» Изобретатель Бобыль в течение всего повествования пытается создать летательный аппарат, идя на самые невозможные ухищрения, немислимые выдумки, но у него никак не получается взлететь. И только строй

сказки и, возможно, симпатии режиссера, в финале дают Бобылю возможность лететь силой собственного воображения. В «Мифах. Сочинушках» мужики летают, будто так было испокон веков. В короткометражном фильме появляются и другие сюрреалистические картины: зрители видят шестиногую кобылу, мужики гонят облака вилами, опираясь на них лестницей и умываясь облачной водой. Кажется, что в этом мире безграничной народной фантазии, воплощенной С.М. Овчаровым, становится возможным всё. Фантазия режиссера, изначально возникшая из палехской шкатулки, в финале картины воплощается в сооружении с причудливым куполом, которое со всем народом и сказочно большим яблоком растворяется, подобно тому чуду, что ты узрел где-то во сне и грезе. А за ними – черная бездна. Та самая черная бездна хаоса, из которой рождаются произведения искусства.

Список литературы:

1. Бахтин М.М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса. – Москва: Худ. лит., 1965. – 527 с.
2. Ичин К. Мерцающие миры Александра Введенского. – Санкт-Петербург: Издательство Европейского университета в Санкт-Петербурге, 2023. – 406 с.
3. Подорога. В.А. Обморок мира: поэтика случая в литературе ОБЭРИУ. Москва: «Культурная революция», 2023. – 240 с.
4. Фомин В.И. Правда сказки. Кино и традиции фольклора: Историко-теоретическая монография. 2-е, доп. изд. – Москва: «Канон+» РООИ «Реабилитация», 2012. – 456 с.
5. Ямпольский М.Б. Беспмятство как исток: (Читая Хармса). – Москва: Новое лит. обозрение, 1998. – 379 с.
6. Литературный сценарий полнометражного фильма «Конек-Горбунок». Архив РГАЛИ (ф.3192 оп.18 ед. хр.909).