Roman M. Perelshtein

doctor of arts

associate professor

The Gerasimov Institute of Cinematography

e-mail: taigga@yandex.ru

Moscow, Russia

ORCID 0000-0001-9968-0592

DOI: 10.36340/2071-6818-2019-15-3-169-181

Eldar Ryazanov's Film Watch Out For the Automobile Through the Prism of Joseph Campbell's "Hero-Adventure"

Summary: We propose a universal methodology for analyzing scripted films based on the "hero's journey" structure defined by Joseph Campbell. This methodology helps in identifying new meanings in a dramatic work, regardless of the genre of the film. Eldar Ryazanov's tragicomedy *Watch Out For the Automobile* (also known as *Uncommon Thief* in the United States) is a classic example of Campbell's monomyth.

According to Campbell, the hero's journey consists of three acts: "departure," "initiation," and "return." Each act consists of six stages, if we amend the "departure" act to include the "ordinary world" stage, described by Christopher Vogler in *The Writer's Journey: Mythic Structure For Writers*. There exists a correspondence between the stages of the hero's journey and the compositional structure of drama, which has been pointed out by a number of researchers (mainly American authors like Syd Field, Linda Seger, Christopher Vogler, etc.) We, however, will attempt to prove that comedy films can also be analyzed from the standpoint of Campbell's "hero-adventure". Eldar Ryazanov's film *Watch Out For the Automobile* (1966) is centered around the character of Yuri Detochkin. The climax of every episode of the film is focused on Detochkin, just as the climax of every stage of the hero's journey is associated with the hero of the myth. However, this is not the primary similarity. The character of Detochkin, portrayed by Innokenty Smoktunovsky, having passed through a series of trials, acquires integrity and becomes transformed. As in a monomyth, we are dealing with the character arc of a hero who has completed his journey, and has thus fulfilled his mission. In the spirit of "hero-adventure", Campbell's allegories help interpret a variety of dramatic situations. This is because, in essence, all of these situations are archetypes. It is very important, however, to define their placement in the structure of the story. Most often this happens spontaneously, by way of the artist's intuition, but the structure proposed by Campbell helps approach the creative process more deliberately. The goal of this research was to

demonstrate the congeniality of the two methods: the intuitive method used by the authors of the film *Watch Out For the Automobile*, and the rational method used by the author of the book *The Hero with a Thousand Faces* based on a vast collection of legends and myths. Our hypothesis was entirely confirmed: Eldar Ryazanov and Emil Braginsky were using the same artistic logic for guidance as their predecessor Joseph Campbell.

Keywords: Hero, hero-adventure, tragicomedy, monomyth, eternal Self, false self, culmination, storytelling, screenwriting, drama.

The internationally renowned book *The Hero with a Thousand Faces* (1949) by Joseph Campbell describes the structure of a hero's myth or "hero-adventure" [Campbell, 2004: p. 111]. Campbell details the milestones of an eternal plot called a monomyth [Murdock, 1990; Miller, 2014: p.14-25; Norden, 2007: p.643-648]. "Departure," "initiation," and "return" – these are the acts in the formation of the hero's deep identity that come together to create a successful initiation [Campbell, 2004: pp. 33-35]. Let us list the stages through which the hero goes back to the source of his personality, moving from the small or false self to his eternal, true Self [King, 1993; Snyder, 2005; Truby, 2008].

The "departure" act consists of dramatic situations, which can be legitimately called crises of growth. They are "ordinary world", "call to adventure", "refusal of the call", "supernatural aid", "crossing the first threshold", and "belly of the whale." The "ordinary world" stage was proposed by a follower of Campbell, author of a scriptwriting guide, Hollywood producer Christopher Vogler [Vogler, 1998: p. 83]. The mundane life of the hero as a beginning of the journey is an obvious state to precede the "call to adventure", even if Campbell chose not to dedicate a separate chapter to it.

The "initiation" act in Campbell's structure includes: "the road of trials", "the meeting with the goddess", "woman as temptress", "atonement with the father", "apotheosis", and "the ultimate boon" [Campbell, 2004: p. 34]. Campbell's allegories are sufficiently transparent, although the structure of the hero's myth certainly needs a more detailed exposition. The scope of this work does not allow us to do that, so we will only nominally describe the nature of the trials to which the hero of the monomyth is subjected.

The heroic adventure ends with the "return" act, which consists of the following stages: "refusal of the return", "the magic flight", "rescue from without", "the crossing of the return threshold", "master of two worlds", and "freedom to live" [Campbell, 2004: pp. 34-35].

Is it possible to map the structure of a hero's myth onto a comedy genre? [Bergan, 2011] Absolutely. After all, the Aristotelian teachings of the tragic myth produced not only the drama, but also the comedy [Losev, 1993].

It is highly unlikely that Emil Braginsky and Eldar Ryazanov, the authors of the novella *Watch Out For the Automobile*, which they published in 1964 in the

Molodaya Gvardiya (Young Guard) journal and subsequently revised into a script [Braginsky et al., 2009], were familiar with the works of an American expert in comparative mythology Joseph Campbell. Campbell's book *The Hero with a Thousand Faces* was only translated into Russian in 1997. Nonetheless, acting on an intuitive level, Braginsky and Ryazanov reproduced the structure of the monomyth in their time-tested, nationally beloved film [Rubin, 2009: p.262-271].

The lyrical tragicomedy *Watch Out For the Automobile* (also known as *Uncommon Thief* in USA) opens with an introduction of the main character – the insurance agent Yuri Detochkin, who turns out to be a car thief. That constitutes the **ordinary world** of the protagonist.

During a visit to one of his clients, a profiteer named Dima Semitsvetov, Detochkin looks out the window and sees a brand new Volga car. The car belongs to Semitsvetov. Detochkin can't resist the **call to adventure**, but first needs to put together a plan to hijack the vehicle.

The hero drags his feet when concocting his plan, which is tantamount to a **refusal of the call**.

The **supernatural aid** or “initiator priest” [Campbell, 2004: p.61] arrives in the form of an investigator named Maxim Podberyozovikov, a character with whom Detochkin sits at the club during rehearsal. Yuri and Maxim glance at each other and realize that they've become friends, because they are united by their selfless love for art.

But the restoration of justice does not tolerate delay, and Detochkin tries to steal the Volga from the profiteer. That brings us to the **crossing the first threshold** stage, and the “threshold guardian” [Campbell, 2004: p. 71] needs to be placated, outwitted or overcome. However, the hero does not yet succeed in his adventure: the alarm goes off, and Detochkin has to retreat.

Now, when the hero has finally moved into the world of adventure, he ends up in the “sphere of rebirth” [Campbell, 2004: p. 83], which is symbolized by the image of the belly of the whale, adopted from the Old Testament. For Detochkin, the **belly of the whale** is the cabin of Semitsvetov's Volga, which not only swallows him, but also bites him, when his leg is caught in the wolf trap. This concludes the first segment of the film and the “departure” act.

The “initiation” act opens with **the road of trials**: Detochkin steals the ill-fated Volga, lifting the frame of the garage it is kept in with a crane.

“The crisis at the nadir” [Campbell, 2004: p. 100] comes at the **meeting with the goddess** or the “mystical marriage of the... hero... with the Queen-Goddess of the World” (ibid.), when Yuri has a nighttime conversation with his sweetheart Lyuba. She does not miss the fact that her unlucky lover has arrived behind the wheel of a Volga. She subsequently shares this information with Yuri's mother. The traffic cop, played by Georgiy Zhzhonov, chases Detochkin, but he manages to escape the chase. Thus, plot-wise, the traffic cop also takes on the function of

the Goddess. This goddess in motorcycle gauntlets reflects the entire hero like a mirror, both his daytime and nighttime facets, the disarmingly-law-abiding and the skillfully-criminal ones. That's why the goddess who was a friend only minutes ago becomes a foe.

Detochkin and Podberezovikov rehearse in costume and air out their relationship right on stage. Podberezovikov becomes aware of who he's dealing with. "How's your favorite nephew's health?", inquires Maxim. "What nephew?", deflects Detochkin. "What about the wolf trap? And the injured leg? And the 'Friend' brand cigarettes?" The investigator tempts Detochkin and forces him to act: Yuri hits Maxim on the head with his épée. This is the appearance of the "**woman as temptress**" stage.

The Goddess figure is internally contradictory, but the father figure is not. **Atonement with the father** is tantamount to atonement with oneself. Reconciling with your father is equivalent to temporarily cutting through the knot of internal contradictions. The father is the highest form of "initiatory priest". This is the figure that the investigator transforms into, having previously acted as a supernatural aid or "initiatory priest" during the "Departure" act. In light of the "father's" love, the awe-inspiring miracle of the second birth of the hero occurs. At the bar, Podberezovikov forgives Detochkin and admits his fatherly love for him. After all, Detochkin appears to him as the Don Quixote of our time. When they go outside, the symbolically adopted Yuri addresses his newly-minted "father": "Listen, buddy, don't arrest me until the premiere, please." "I won't arrest you at all, live freely," replies Maxim.

The old Detochkin must now die, and put an end to the car thefts. On the waterfront, Yuri decides to get rid of his file containing a list of thieves and profiteers and start a new life. Lockpicks, gloves, and the file all get thrown into the Moskva river. This is the comedy genre's rendition of the **apotheosis** stage of the "Initiation" act.

Frequently, **the ultimate boon** stage is on par with a moment of epiphany. In the corresponding scene, Detochkin sits on a ledge and rejoices like a child. He realizes he's the hero of an eternal myth who has rid himself of the Aristotelian "fatal flaw" [Aristotle, 1907: §XIII]. The *fatal flaw* is what made the hero unique. After all, would Don Quixote be Don Quixote if he didn't fight the windmills? At the end of the second segment, or the third episode of the film, an alternative choice appears on the horizon for the hero. Typically, this is a false alternative, but it creates an illusion of the opportunity to make the right choice. In the case of Detochkin, the false choice is to either become a law-abiding citizen who has to turn a blind eye to lawlessness, or to continue the uncompromising fight against theft, but in violation of the law. Detochkin, while sitting on the ledge, decides to abandon the illegal methods, but this choice does not eliminate the main

contradiction, because it does not match the nature of the hero. This concludes the second segment and the “initiation” act. The “return” act begins.

If at the start of the story the hero unenthusiastically leaves the ordinary world to go on dubious adventures, then later, having found himself in the magical forest of his destiny, he does not want to leave it. That is why Detochkin notices a suspicious license plate that belongs to a thief. No, Yuri is not going to return to ordinary life. It’s not at all easy for the hero to break up with his *modus operandi*. Yuri steals the Volga, which is tantamount to **a refusal of the return** to the ordinary world. Lyuba boards the trolleybus to pursue Detochkin.

However, Yuri realizes that time has come to change everything in his life, and that his newly found friend will help him do so. Yuri calls Podberezovikov and reports his new feat. This is the appearance of **the magic flight** stage. The forces of the deep cannot be frivolously challenged, for they will follow you when you decide to go ashore. The call to Podberezovikov is, of course, an attempt to return home to the ordinary world. Detochkin can’t handle his all-devouring passion alone.

As Campbell notes, the return of the hero from his supernatural adventure may require **a rescue from without**. That is why Maxim Podberezovikov is forced to arrest Detochkin for his own good. At the premiere, Maxim supports his friend. In court, the investigator testified that Detochkin is not guilty.

At this point in the film, we are approaching the stage of **“the crossing of the return threshold”** and thus the climax of the story. In *The Hero with a Thousand Faces*, Campbell reminds us that the *two* worlds – “the divine and the human” [Campbell, 2004: p. 201], are in fact *one*, a singular indivisible world. “The realm of the gods is a forgotten dimension of the world we know. And the exploration of that dimension, either willingly or unwillingly, is the whole sense of the deed of the hero.” (ibid.) At the trial, Detochkin is allowed the last word. What will the hero do, what will he say? This is the climax of the entire story. “Your honors!”, speaks Detochkin, “I may have done wrong, but from a pure heart! I couldn’t stand it! They steal! And they steal a lot! I wanted to help you, your honors, and that’s why this happened... Let me go, please! I... I won’t do it again... On my word, I won’t...”

Detochkin regrets what he has done, but he stays true to himself. Just as there is no possibility of self-betrayal for a holy fool, who may otherwise possess any quality: naivete and sarcasm, courage and timidity, just not pretense. There is no pretense in Don Quixote, and there is no pretense in Hamlet, even though the Prince of Denmark has to play by the rules of the world. Isn’t that why Detochkin balances between two forms, the common foundation of which is longing for the highest truth? If the Knight of the Rueful Countenance dreams of a Golden Age, the Prince sees his calling in repairing his own age [Robertson, et al. 2015: p.264-277, Pinto, 2019: p.35-45]. Detochkin returns from prison a different person,

but his is still a clean, child-like soul. “Hello, Lyuba! I’m back.” And thus the hero becomes **the master of two worlds**. Having died in relation to his small or false self, the hero is born again, affirmed in his Essence and having gained **the freedom to live**.

REFERENCES

Articles from Scientific Journals

1. Norden B. 2007. “How to Write a Play or Can Writing be Taught?”, *Third Text*, vol. 21, no.5, pp. 643-648. DOI: 10.1080/09528820701600137 (in English)
2. Miller D.L. 2014. “Mything the Study of Myth”, *Jung Journal. Culture & Psyche*, vol. 8, no. 4, pp. 14-25. DOI 10.1080/19342039.2014.956379 (in English)
3. Pinto M. 2019, “Confucius’s Hero’s Journey”, *Jung Journal. Culture & Psyche*, vol. 13, no. 2, pp. 35-45. (in English) DOI: 10.1080/19342039.2019.1600480
4. Robertson D.L., Lawrence C. 2015, “Heroes and Mentors: A Consideration of Relational-Cultural Theory and «The Hero’s Journey»”, *Journal of Creativity in Mental Health*, vol. 10, no. 3, pp. 264-277. DOI: 10.1080/15401383.2014.968700 (in English)

Articles from Proceedings and Collections of Research Papers

5. Braginsky E., Ryazanov E. 2009. “Beregis’ avtomobilya” [“Watch Out For the Automobile”], *Zerkalo [Mirror]*, Literary scripts of Mosfilm, Moscow. (in Russian)

Monographs

6. Bergan R. 2011. *The Film Book: A Complete Guide to the World of Film*. Dorling Kindersley Publishing, London. (in English)
7. Campbell, J. 2004. *The Hero with a Thousand Faces, Commemorative Edition*. Princeton University Press, Princeton, NJ. (in English)
8. King V. 1993. *How to Write a Movie in 21 Days*. HarperCollins Publishers, New York. (in English)
9. Murdock M. 1990. *The Heroine’s Journey*. Shambhala Publications, Boulder. (in English)
10. Losev, A. F. 1993. *Ocherki antichnogo simvolizma i mifologii [Essays on ancient symbolism and mythology]*, Moscow (in Russian)
11. Snyder B. 2005, *Save The Cat! The Last Book on Screenwriting You’ll Ever Need*. Michael Wiese Productions, San Francisco. (in English)
12. Truby J. 2008, *The Anatomy of Story: 22 Steps to Becoming a Master Storyteller*. Farrar, Straus and Giroux, New York. (in English)
13. Vogler, C. 1998, *The Writer’s Journey: Mythic Structures for Writers*. M. Wiese Productions, Studio City, CA. (in English)

Thesis and Thesis Abstracts

14. Perelshtein, R.M. 2014. *Real'nost' i igra v kinoiskusstve XX veka [Reality and play in 20th century cinema]*. Doctoral Thesis Abstract. Moscow. (In Russian).

Source

15. Aristotle, Butcher, S. H. (Ed.) 1907. *The Poetics of Aristotle*. Macmillan, London. (in English)

Роман Максович Перельштейн

доктор наук

доцент

*Всероссийский государственный
институт кинематографии им. С.Г. Герасимова*

e-mail: taigga@yandex.ru

Москва, Россия

ORCID 0000-0001-9968-0592

DOI: 10.36340/2071-6818-2019-15-3-169-181

Фильм Эльдара Рязанова «Берегись автомобиля» сквозь призму «героической авантюры» Джозефа Кэмпбелла

Аннотация: Методика анализа игровых картин, опирающаяся на структуру героического сказания Джозефа Кэмпбелла, универсальна. Она помогает выявлению новых смыслов драматического произведения вне зависимости от жанровой направленности фильма. Трагикомедия Эльдара Рязанова «Берегись автомобиля» классический пример кэмпбелловского мономифа.

Согласно Кэмпбеллу путешествие героя состоит из трех этапов: «Исход», «Инициация» и «Возвращение». Каждый этап включает в себя шесть стадий, если мы добавим к этапу «Исход» стадию «Мир повседневности», о которой писал К. Воглер в книге «Путешествие писателя». Между стадиями путешествия героя и композиционной структурой драмы имеется соответствие, на которое указывали целый ряд исследователей - в основном американские авторы, такие как Сид Филд, Линда Сегер, Кристофер Воглер и т. д., мы же попытаемся доказать, что комедийные ленты так же могут быть проанализированы с позиций «героической авантюры». В фильме Э. Рязанова «Берегись автомобиля» (1966) имеется сквозной герой – Юрий Деточкин. Кульминации всех эпизодов проходят через него, как и кульминации всех этапов героического сказания связаны с главным действующим лицом мифа. Но главное сходство состоит не в этом. Персонаж Иннокентия Смоктуновского, пройдя путем испытаний, обретает целостность, преобразуется. Как и в мономифе мы имеем дело с «аркой героя», завершившего свое путешествие, а значит, выполнившего свою миссию. Кэмпбелловский аллегоризм помогает интерпретировать в духе «героической авантюры» самые разные драматические ситуации. Это происходит потому, что по своей сути, все они являются архетипическими. Но очень важно определить их место в структуре истории. Чаще всего это происходит спонтанно, благодаря интуиции художника, но структура, предложенная Кэмпбеллом, помогает

подойти к творческому процессу более осознанно. Цель исследования состояла в том, чтобы доказать конгениальность двух методов – интуитивного, который использовали авторы картины «Берегись автомобиля», и рационального, который применил автор книги «Тысячеликий герой», исследуя огромный пласт легенд и мифов. И наша гипотеза полностью подтвердилась. Э. Рязанов и Э. Брагинский руководствовались той же художественной логикой, что и их предшественник Кэмпбелл.

Ключевые слова: герой; героическая авантюра; трагикомедия; мономиф; вечное «Я»; ложное «Я»; кульминация; сюжет; сценарий; кинодраматургия

В снискавшей мировую известность книге «Тысячеликий герой» [Кэмпбелл, 1997] Д. Кэмпбелла воспроизведена структура героического сказания или «героическая авантюра». Кэмпбелл описывает вехи вечного сюжета именуемого мономифом [Мёрдок, 2018; Miller, 2014: p.14-25; Norden, 2007: p.643-648]. «Исход», «Инициация» и «Возвращение» – таковы этапы формирования глубинной личности героя в сюжете успешно пройденной инициации. Перечислим *ступени-стадии*, по которым герой восходит к истоку своей личности, двигаясь от малого или ложного «я» к своему вечному, истинному «Я» [Кинг, 2018; Снайдер 2018; Труби, 2016].

Этап «Исход» составляют драматические ситуации, о которых правомерно говорить как о кризисах роста. Вот они: «Мир повседневности»; «Зов к странствиям»; «Отвержение зова»; «Сверхъестественное покровительство»; «Преодоление первого порога»; «Во чреве кита». Стадия «Мир повседневности» взята нами у последователя Кэмпбелла, автора руководства для сценаристов, голливудского продюсера Кристофера Воглера [Воглер, 2015]. Привычный распорядок жизни героя как начальная точка путешествия представляется очевидной, хотя отдельной главы Кэмпбелл ей не посвящает.

В этап «Инициация» входят: «Путь испытаний»; «Встреча с Богиней»; «Женщина как искусительница»; «Примирение с отцом»; «Апофеоз»; «Вознаграждение в конце пути». Кэмпбелловской аллегоризм достаточно прозрачен, хотя, конечно же, структура героического сказания нуждается в более обстоятельном освещении. Объем данной работы не позволяет нам этого сделать. Мы лишь номинально обозначим характер испытаний, которым подвергается герой мономифа.

Героическая авантюра завершается этапом «Возвращение», который состоит из следующих стадий: «Отказ от возвращения»; «Волшебное бегство»; «Спасение извне»; «Пересечение порога, ведущего в мир повседневности»; «Властелин двух миров»; «Свобода жить».

Возможно ли спроецировать структуру героического сказания на комедийный жанр [Берган, 2008]? Безусловно. Из аристотелевского учения о трагическом мифе [Лосев, 1993] вышла не только драма, но и комедия.

Трудно предположить, что авторы повести «Берегись автомобиля» Эмиль Брагинский и Эльдар Рязанов, опубликованной в 1964 году в журнале «Молодая гвардия» и переработанной ими же в сценарий [Брагинский, Рязанов, 2009], были знакомы с трудами американского специалиста по сравнительной мифологии Д. Кэмпбелла. Его книга «Тысячеликий герой» была переведена на русский язык лишь в 1997 году. И, тем не менее, интуитивно Брагинский и Рязанов воспроизвели в своей прошедшей испытание временем, всенародно любимой картине структуру мономифа [Rubin, 2009: p.262-271].

Начинается лирическая трагикомедия «Берегись автомобиля» (1966) с представления главного героя - страхового агента Юрия Деточкина, который оказывается угонщиком автомобилей. Таков **обыденный мир** протагониста.

Во время визита к одному из своих клиентов, спекулянту Диме Семицветову, персонаж Иннокентия Смоктуновского, смотрит в окно и видит новую «Волгу». Авто принадлежит Семицветову. Деточкин не может устоять перед **«Зовом к странствию»**, но сначала нужно разработать план угона.

Герой медлит, что равносильно **«Отвержению зова»**.

Сверхъестественным покровителем или иницирующим жрецом выступает следователь Максим Подберезовиков, к которому Деточкин подсаживается в клубе во время репетиции. Юрий с Максимом переглядываются и понимают, что отныне они друзья, ведь их объединяет бескорыстная любовь к искусству.

Но восстановление справедливости не терпит промедления, и Деточкин пытается угнать «Волгу» спекулянта. Стража порога, а мы здесь имеем дело со стадией **«Пересечение первого порога»** нужно задобрить, перехитрить или одолеть. Однако герою пока не удается его авантюра: срабатывает сигнализация, и персонажу Смоктуновского приходится ретироваться.

Теперь, когда герой окончательно переместился в мир приключений, он попадает в «сферу возрождения», которую символизирует принятое во всем мире изображение чрева кита. Для Деточкина **чревом кита** становится салон «Волги» Димы Семицветова, которая не только проглатывает его, а еще и кусает, впившись волчьим капканом в ногу. На этом заканчивается первый эпизод или акт фильма и этап «Исход».

Этап «Инициация» открывается **«Путем испытаний»**: Деточкин угоняет злополучную «Волгу», подняв гараж при помощи подъемного крана.

Переломной точкой в зените или **встречей с Богиней** или мистическим браком героя с Богиней мира становится ночной разговор с Любой. От возлюбленной Юрия не ускользает то обстоятельство, что ее непутевый приехал к ней на «Волге», причем сидел за рулем. Этой информацией она впоследствии поделится с Юриной мамой. Старшина, которого играет Георгий Жжёнов, преследует Деточкина, но тот уходит от погони. Фабульно функцию Богини выполняет и автоинспектор. Богиня в мотоциклетных крагах

подобно зеркалу отражает всего героя, оба его лица – и дневное, и ночное, и обезоруживающе-законопослушное и искусленно-криминальное. Вот почему пять минут назад Богиня была другом, а теперь она враг.

Деточкин с Подберезовиковым репетируют в костюмах и выясняют отношения прямо на сцене. Теперь Подберезовиков знает, с кем он имеет дело. «Как здоровье любимого племянника?» «Какого племянника?» - запирается Юрий Иванович. «А волчий капкан? А больная нога? А сигареты «Друг»?» Следователь искушает Деточкина и заставляет его действовать: Юра бьет Максима шпагой по голове. Такой вид принимает стадия **«Женщина как искушительница»**.

Богиня внутренне противоречива, а отец – нет. **Примирение с отцом** равнозначно примирению с самим собой. Примириться с отцом - это все равно что на какое-то время разрубить узел внутренних противоречий. Отец – высший иницирующий жрец. Именно в него и превращается следователь, который на этапе «Исход» выступил в роли сверхъестественного покровителя или иницирующего жреца. В лучах любви отца происходит благоговейное чудо второго рождения героя. В пивной Подберезовиков прощает Деточкина, и признается ему в любви. Ведь перед ним Дон Кихот наших дней. Уже на улице символически и усыновленный Юрий обращается к своему новоиспеченному отцу: «Слушай, друг, не сажай меня до премьеры, прошу тебя». «Я тебя вообще сажать не буду, живи свободно», - отвечает персонаж Олега Ефремова.

Прежний Деточкин должен умереть, с угодниками покончено. На набережной Юрий решает избавиться от картотеки со списком воров и спекулянтов и начать новую жизнь. В «Москву-реку» летят перчатки, отмычки и сама картотека. Так представлен **«Апофеоз»** в рамках комедийного жанра.

Часто **«Вознаграждение в конце пути»** сопоставимо с моментом прозрения. Деточкин сидит на парапете и радуется, как ребенок. Он осознает себя героем вечного мифа, который избавился от «смертельного недостатка» или трагического изъяна, который Аристотель в «Поэтике» называет гамматией [Аристотель, 1984]. *Смертельный недостаток* и делал героя уникальным. Какой Дон Кихот не борется с ветряными мельницами? В конце второго акта или третьего эпизода фильма на горизонте героя возникает альтернатива. Как правило, это ложная альтернатива, но она создает иллюзию возможности правильного выбора. В случае с персонажем Смоктуновского ложная альтернатива заключается в следующем: стать законопослушным гражданином, который вынужден закрывать глаза на беззаконие, или продолжить бескомпромиссную борьбу с воровством, но нарушая закон? Деточкин, сидя на парапете, решает отказаться от противозаконных методов, но этот выбор не устраняет основного противоречия, потому что он не со-

ответствует природе героя. На этом заканчивается второй акт и этап «Инициация». Начинается этап «Возвращение».

Если в начале истории герой без энтузиазма покидает мир повседневности ради сомнительных приключений, то, оказавшись в волшебном лесу своей судьбы, он не хочет покидать его. Вот почему Деточкин замечает подозрительный автономер, который принадлежит жулику. Нет, Юрий Иванович не собирается возвращаться к обычной жизни. Герою не так-то просто расстаться со своим амплуа. Юра угоняет «Волгу», что равносильно **отказу от возвращения** в обычный мир. Люба на троллейбусе преследует Деточкина.

Однако персонаж Смоктуновского понимает, что пора все менять в своей жизни, и поможет ему в этом его новый друг. Юрий звонит Подберезовикову. Деточкин сообщает о своем новом подвиге. Так выглядит стадия **«Волшебное бегство»**. Силам пучины нельзя легкомысленно бросать вызов, они будут тебя преследовать, когда ты решишь выйти на берег. Звонок Подберезовикову – это, конечно же, попытка возвращения домой, в обычный мир. В одиночку Деточкину не справиться с его всепожирающей страстью.

Как замечает Кэмпбелл, возвращение героя из его сверхъестественного приключения может потребовать **помощи извне**. Вот почему Максим Подберезовиков вынужден арестовать Деточкина для его же блага. На премьере Максим поддерживает своего друга. На суде следователь заявляет, что Деточкин не виноват.

Мы приближаемся к стадии **«Пересечение порога, ведущего в мир повседневности»**, а, значит, и к кульминации всей истории. Автор «Тысячеликого героя» напоминает нам, что *два* мира – волшебный и обыденный, в действительности есть *одно*, один неделимый мир. «Царство богов является забытым измерением знакомого нам мира. И в открытии этого измерения, вольном или невольном, заключается вся суть свершения героя» [Кэмпбелл, 1997]. На суде Деточкину предоставляется последнее слово. Как поступит герой, что он скажет? Вот кульминация всей истории. «Граждане судьи! – начинает Юрий Иванович. – Может быть, я и неправильно действовал, но от чистого сердца! Не мог я этого терпеть! Ведь воруют! И много воруют! Я ведь вам помочь хотел, граждане судьи, и потому все это вот так и получилось... Отпустите меня, пожалуйста! Я... я больше не буду... честное слово, не буду...»

Деточкин рассказывает в содеянном, но однако не изменяет самому себе. Как не может самому себе изменить юродивый, в котором можно обнаружить всё что угодно – простодушие и сарказм, отвагу и робость, только не притворство. Не притворяется Дон Кихот, не притворяется и Гамлет. Хотя принц Датский вынужден играть по правилам света. Не потому ли персонаж Смоктуновского балансирует между двумя образами, общим основанием которых является томление по высшей правде. Если рыцарь печаль-

ного образа грезит о золотом веке, то принц видит свое призвание в том, чтобы соединить цепь времен [Robertson, Lawrence, 2015: p.264-277, Pinto, 2019: p.35-45]. Деточкин возвращается из тюрьмы другим человеком, однако это все та же чистая, детская душа. «Здравствуй, Люба! Я вернулся». Так герой становится **властелином двух миров**. Умерев по отношению к своему малому или ложному «я», герой снова рождается упрочившимся в своей Сущности и обретает **свободу жить**.

БИБЛИОГРАФИЯ

1. Аристотель. Сочинения: В 4-х т. Т.4 М.: Мысль, 1984.
2. Брагинский Э., Рязанов Э. Берегись автомобиля / Зеркало. Литературные сценарии «Мосфильма». М.: Худож. лит., 2009.
3. Берган Р. Полная энциклопедия кино. М.: Издательство Астрель, 2008.
4. Воглер К. Путешествие писателя. Мифологические структуры в литературе и кино. М.: Альпина нон-фикшн, 2015.
5. Кинг В. Как написать кино за 21 день. М.: МИФ, 2018.
6. Кэмпбелл Д. Тысячеликий герой. М.: Ваклер, Рефл-бук, АСТ, 1997.
7. Лосев А.Ф. Очерки античного символизма и мифологии / Сост. А.А. Тахо-Годи; Об. Ред. А.А. Тахо-Годи и И.И. Маханькова. М.: Мысль, 1993.
8. Мёрдок М. Путешествие Героини. М.: Клуб Касталия, 2018.
9. Перельштейн Роман Максович. Реальность и игра в киноискусстве XX века: диссертация ... доктора искусствоведения: 17.00.03. - Москва, 2014. - 296 с; [Место защиты: Всероссийский государственный университет кинематографии имени С.А. Герасимова]
10. Снайдер Б. Спасите котика! И другие секреты сценарного мастерства. М.: Манн, Иванов и Фербер, 2018.
11. Труби Д. Анатомия истории. 22 шага к созданию успешного сценария. М.: Альпина нон-фикшн, 2016.
12. Miller D.L. 2014. "Mything the Study of Myth", *Jung Journal. Culture&Psyche*, vol. 8, no. 4, pp.14-25. DOI 10.1080/19342039.2014.956379
13. Norden B. 2007. "How to Write a Play or Can Writing be Taught?", *Third Text*, vol. 21, no.5, pp. 643-648. DOI: 10.1080/09528820701600137
14. Pinto M. 2019. "Confucius's Hero's Journey", *Jung Journal. Culture&Psyche*, vol. 13, no. 2, pp. 35-45. DOI:10.1080/19342039.2019.1600980
15. Robertson D.L., Lawrence C. 2015, "Heroes and Mentors: A Consideration of Relational-Cultural Theory and «The Hero's Journey»", *Journal of Creativity in Mental Health*, vol. 10, no. 3, pp. 264-277. DOI: 10.1080/15401383.2014.968700
16. Rubin L.C. 2009, "Our Heroic Adventure: Creating a Personal Mythology", *Journal of Creativity in Mental Health*, vol. 4, no. 3, pp.262-271. DOI: 10.1080/15401380903099595