

Марк Захаров снял 18 телевизионных фильмов и только одну кинокартину («Убить дракона»). В детстве – счастливый советский ребёнок. («Моя жизнь была похожа на рай... множество игрушек, узкоплёночный кинопроектор, велосипед, витаминизированное питание, книги с яркими картинками»). В юности серьёзно увлёкся театром, играл на любительской сцене, хотя больших актёрских способностей в себе не обнаружил. После окончания ГИТИСа (актёрский факультет), играл скромные роли в провинциальном пермском театре и, наконец, переквалифицировался в театрального режиссёра. После непродолжительного периода работы в провинциальных и не самых известных столичных театрах, Захаров становится режиссёром Московского театра сатиры, (1965) а затем Театра имени Ленинского комсомола (1973).

Золотой период творчества – работа с блестящими актёрами «Ленкома», сотрудничество со сценаристом Григорием Гориним. Театр Захарова органично перерос в кинематограф. При этом формат телевизионного фильма оказался подходящим вариантом для очень театральной и камерной стилистики Захарова. Лучшие фильмы: «Обыкновенное чудо» (1978), «Тот самый Мюнхгаузен» (1979), «Дом, который построил Свифт» (1982), «Формула любви» (1984), «Убить дракона» (1988).

«Перестройка» проявила в Захарове убеждённого либерала и антисоветчика. Публичное сожжение партбилета, подписание коллективных обращений сомнительного морального свойства и другая «общественная деятельность» на пользу режиссуре не пошли. Телевизионные фильмы «позднего Захарова» малоинтересны. Поныне снимающий, ставящий спектакли, пишущий и преподающий (в РАТИ – бывший ГИТИС) Марк Захаров остался, несмотря на все свои старания, классическим советским режиссёром – лауреатом государственных премий, любимцем зрителей, милым фантазёром, ироническим юмористом. Вместе с другими бывшими советскими режиссёрами Захаров не смог преодолеть

искушений бесцензурного перестроечного кино. Когда из-за пазухи потребовалось извлечь нечто большее, чем аккуратно сложенную фигу, режиссёр-шестидесятник, либерал и конформист на это большее оказался неспособен. Повторяя судьбу своего персонажа, сегодня Захаров стал обыкновенным Мюллером, эксплуатирующим свой прижизненный памятник, читающим лекции о том, как поднять себя за волосы из болота тошнотворной повседневности. Но сделать это так, чтобы не потерять ни один волосок и камзол не запачкать.

Для меня казус лучших фильмов Захарова – в том, что они явно больше и лучше личности автора. Элементы кинематографа Захарова – превосходные тексты Шварца и Горина, музыка Алексея Рыбникова и Геннадия Гладкова, выдающиеся актёрские работы Янковского, Леонова, Чуриковой и других – всё это магическим образом преобразует интеллигентское недовольство властью в философскую притчу, вечный сюжет, захватывающую сказку для взрослых. Но замените Олега Янковского каким-нибудь нынешним любимцем дам из дешёвых телесериалов – и миф полностью оскудеет, фантазия окажется плоской, шутка – пошлостью. Волшебство лучших захаровских фильмов обеспечивается драгоценностью их материала. Теперь же магическая формула утеряна, актрис столь чистой красоты (как например, Евгения Симонова и Ирина Купченко в «Обыкновенном чуде») уже не выпускают. Мюнхгаузен, Волшебник, Свифт – после ухода Янковского незаменимы, невозможны, немислимы. Делать же героями, как в обычном перестроечном и новорусском кино, циников и пройдох, самому Захарову непереносимо. Так ещё при жизни творцов уходят в другое измерение их герои и мифы. Но именно в этой иной реальности они приобретают то вечное сияние и чувство фундаментальной ностальгии, что делает кино (даже телевизионное) искусством.

Ключ к творчеству Захарова, это как ни странно, – Феллини. Посмотрев сначала фильмы Феллини, а потом Захарова, ловишь

себя на ощущении дежа-вю. Нарочитые и нерастворимые в киноязыке театральные элементы (буафория, декорации, костюмы и т.п.) – например, целлофановое море в «Казанове» или огромный подстаканник в «Доме, который построил Свифт». Драматургическая, явно незакадровая музыка, самостоятельно подталкивающая и разворачивающая сюжет. Камерные, очень литературные истории, заставляющие видеть в героях именно персонажей, в режиссёре – рассказчика, в зрителях – соучастников. Набор любимых, незаменимых актёров вокруг одного главного исполнителя, представляющего своего рода автора (альтер эго режиссёра) внутри текста – Матростяни у знаменитого итальянца, Янковский у Захарова. Сказочная, волшебная атмосфера всей картины, уравнивающей реальность и фантазию, погружающей зрителя (с помощью магического пасса или заклинания, как «Аза-Низи-Маза») в гипнотический транс. В одном из интервью Захаров рассказывал, что для вдохновения актёров ставил им на репетициях музыку Нино Ротта. Но и без этого признания вопрос преемственности идей и стилистического влияния Феллини на Захарова очевиден.

Вторичен ли в таком случае кинематограф Захарова? Можно ли вообще говорить о его собственном стиле, если стилистическое отличие – это и есть мера оригинальности? Наверное, для европейской балованной публики (для которой и Пушкин – малооригинальный автор адаптаций и переводов на русский язык) Марк Захаров, с одним-единственным настоящим кинофильмом, вообще не интересен. Нет такой страницы в истории мирового кино... Однако здесь как раз тот случай, когда всякому читающему по-русски должно быть глубоко безразлично мнение иностранца. Для меня лично «Обыкновенное чудо» или «Тот самый Мюнхгаузен» – подлинные шедевры авторского кино.

Одна из главных задач искусства – становление и преобразование личности. Катарсис как «мистериальная дезинфекция души» (определение А.Ф. Лосева) – это самое ценное и в кино. Сублимированный катарсис голливудских хэппи-энд, идеологически правильный катарсис советских «оптимистических трагедий», ужас реальности, преодолеваемый мудрой иронией героя захаровских фильмов – это варианты решения центральной проблемы искусства. Но именно в финале «Мюнхгаузена», вместе с героем, которому «так умирать надоело», в последнее мгновение перед вечностью, на «Stairway to Heaven», ты действительно перерождаешься, становишься лучше и мудрее.

Я впервые посмотрел «Обыкновенное чудо» в 10 лет, «Мюнхгаузена» в 11. До того пьесы Евгения Шварца и рассказы Эриха Распэ были мне прекрасно знакомы, даже любимы. Но Волшебник и Мюнхгаузен Янковского (как и потом, ещё более пронзительный и трагический Свифт) навсегда изменили меня, переформатировали саму структуру личности. Но ещё интереснее то, что впоследствии мне нередко доводилось встречать людей, считавших, что «Мюнхгаузен – это не ты, а я». Любой человек состоит из книг, которые он читал, из просмотренных фильмов (ну, с поправкой на современность, ещё из любимых компьютерных игр и страниц в социальных сетях). Как и многие другие, перепаканные в детстве этой волшебной трилогией («Чудо», «Мюнхгаузен», «Свифт»), я состою из фантазий Карла Фридриха Иеронима, творческих шалостей влюблённого Волшебника, мрачного сарказма Джонатана Свифта и других элементов совершенно оригинального захаровского кинематографа. Того кинематографа, где «кипит гранит, пылает лёд, и лёгкий пух сбивает с ног», где самым ненормальным кажется ежедневный поход на работу, а единственно правильное отношение к жизни – верность своей любви и фантазии.

Кстати, именно в особой окраске и направленности фантазии проявляется коренное отличие фильмов Марка Захарова от картин любого другого режиссёра. Сравните только феллиниевский гарем из «Восьми с половиной» или гротескный «Город женщин» с воображаемым захаровским сценарием любовного многоугольника (в «Том самом Мюнхгаузене», «Формуле любви» или «Доме, который построил Свифт») – и дальнейшее размежевание действительно эстетически близких режиссёров покажется излишним. При всех общих для человечества физических характеристиках (руки-ноги-голова...), мы оригинальны именно в сокровенных и выстраданных фантазиях. Мирно воркующие жена и любовница в мечте Гвидо («8 ½») – это понятный и даже приятный для европейца фантазм. Но какой пошлостью показались бы мечты Мюнхгаузена о таком толерантном диалоге Марты и Якобины. Каким глупым решением проблемы стал бы для Свифта гаремный альянс Стеллы и Ванессы.

Форма, стиль, содержание кинофантазий Марка Захарова, направленность его творческого мышления (отразившего попутно ценности и иллюзии классического советского интеллигента, мечтающего и дракона убить, и чаю выпить) – вот что неповторимо в этих фильмах. И это, к сожалению, непереводимо на иностранный язык, недоступно для адаптаций космополитически мыслящих современных

сценаристов. Так же как сугубо русский Зилов из «Утиной охоты» Вампилова, «немецкий барон» фон Мюнхгаузен у евреев Горина и Захарова удивительно точно выразил настроение своего поколения, его чаяния и влечения. Но в отличие, на сей раз от прозаических мечтаний Зилова, обобщённый герой Захарова (Мюнхгаузен-Волшебник-Свифт-Ланцелот) мечтает истинно поэтически. А ещё он знает истинную цену вопроса – отречься от себя, но остаться живым, здоровым, даже успешным, как Галилей, или умереть за мечту, как Джордано Бруно.

Впрочем, так ли непередадим и герметичен (для зарубежного зрителя) кинематограф Захарова? Конечно, он вряд ли поймёт сегодня сатирические черты образа Короля в «Обыкновенном чуде» (когда, например, он жестом Брежнева приветствует рядовых зрителей, находясь в окне, как будто на правительственной трибуне) или Бургомистра в «Убить дракона» (тот же Брежнев, но ещё более пародийный). И трудности морального выживания отечественной интеллигенции 70-х, и её обиды на номенклатуру или на молчаливое презрение социального большинства – всё это теперь малопонятно, да и малоинтересно. Однако что такое – ложь реальности (которой у Захарова всегда противопоставляется свобода мысли и воображения)? Стоило затонуть советской Атлантиде, и уже при втором пришествии капитализма те же самые кухонные оппозиционеры убедились, что любая социальная матрица конструируется с помощью обманов, манипуляций, иллюзий. Горькая шварцевская мудрость «единственный способ избавиться от драконов – это иметь своего собственного» – это, конечно, старая истина идеологии, одновременно нас защищающей и кастрирующей, питающей страхами внешней угрозы только для того, чтобы не так остро (как вилку дракона в паху Фридрихсена) воспринимать угрозы внутренние. После поражения дракона советской идеологии грызть порядочных граждан, и куда более энергично, принялся дракон капитализма, социал-дарвинистский ящер. Фильм энтузиаста перестройки и ельцинского лауреата Захарова оказался и умнее, и честнее автора. Трагическая мудрость финала: «Зима будет долгой, надо подготовиться», да и весь сюжет целиком проявляют не случайную и топологическую (как в случае с тремя конкретными фашистскими ипостасями дракона: немецкой, японской, итальянской), а вневременную ложь общества, построенного на идеологии. Учитывая то, что других, неидеологических социумов не бывает (ведь «политика», как производное от «полиса» – общества-государства есть нечто вполне естественное – мы все политические животные,

мы не можем жить без политики, как без пищи или воздуха) – это истина последняя и роковая. Остаётся лишь принять её, как, это делает затравленный, но несгибаемый Свифт и попробовать построить лучший мир хотя бы в своём доме. Кстати, все главные герои «волшебной трилогии» – Волшебник, Свифт и Мюнхгаузен – как раз и возводят в пустыне социальной реальности свой, защищённый экраном фантазии, дом, идеальный микромир, где царствуют любовь и ум, куда приходят лишь друзья, где время идёт в нужную сторону. Наряду с личностью автора, дом – один из главных героев сюжета. Дом с причудами и чудесами Волшебника, литературно-музыкальный замок Мюнхгаузена, осаждённая крепость Джонатана Свифта – это варианты реализованной утопии (от греческого «топос» – т.е. места, где возможно более мудрое и доброе общественное устройство, хотя бы в масштабах маленькой творческой коммуны).

Но выход здесь не в заурядном эскапизме, проектировании башни из слоновой кости. Мюнхгаузен меняет жизнь родного Ганновера лишним днём мая, и, как «современник и собеседник» Сократа (сравнивавшего себя со злым и назойливым оводом), постоянно покусывает сограждан. Политический сатирик Джонатан Свифт поднимает бурю возмущения во всей Ирландии и Великобритании. Даже домосед Волшебник, если подумать, участвует в государственных делах целого королевства, снимает и назначает министров, казнит и милует. Принцип «свободу воображению!» – это ведь и один из лозунгов революции 1968-го.

Таким образом, вместо обычного интеллигентского подразнивания действующей власти, политических иносказаний и безобидного эскапизма (что справедливо в случае с самим Марком Захаровым), мы имеем вновь нечто большее, чем кино. Текст опять перерастает творца. Кстати, для Захарова всегда было очень выигрышно сотрудничество с Гориним, в лице которого он нашёл не просто сценариста, но и полноценного соавтора. По свидетельству режиссёра, сценарист его театральных и телевизионных работ всегда одёргивал партнёра в момент, когда юмор мог превратиться в плоскую шутку: «нет, так делать мы не будем, это будет пошло!». Потому тексты «Мюнхгаузена» или «Свифта» и сегодня нисколько не устарели. Ведь «злобы дня» и откровенной конъюнктуры там очень немного – сюжет всегда говорит о чём-то большем и вневременном. Да и сами Волшебник, Ланцелот, Свифт, Калиостро, Мюнхгаузен – герои иного времени, принципиально не вписывающиеся ни в свою, ни в нашу эпоху. А в таком аспекте политическая травля Джонатана Свифта или попытка сделать из барона «такого,

как все» обывателя – скорее вечный сюжет о лишнем человеке, чем мелочные сетования на власть диссидента 70-х. Прочсть историю упрощённо-идеологически может только филистер, садовник Мюллер.

Прибавим сюда ещё эффект глубины и загадочности лучших ролей Янковского (это не актёр-инструмент, а актёр-автор, всегда дающий образу больше, чем указано в сценарии), магию музыки Рыбникова и Гладкова, отшлифованность и метафоричность текста – как результат его прогона через цензурный пресс. Уберём окончательно мелкотравчатый исторический контекст и незначительные мишени для социальной сатиры эпохи «застоя». Хотя можно для эксперимента мысленно обновить социальный контекст. Тот же «Дракон», например, сегодняшним либералам навеет ассоциации с Путиным. А Евгений Леонов в роли Бургомистра, так старательно имитировавший брежневские жесты, манеры и дикцию, лично мне сегодня кажется чертовски похожим на бывшего московского мэра Лужкова. Исторические декорации изменились или их вообще можно удалить со сцены, зато неизменен драматургически безупречный сюжет. Все роли Янковского в фильмах Захарова – это вариации на одну и ту же, профильную для кинематографа мозга тему: как фантазия помогает выжить в реальности и можно ли в условиях предельной гравитации социального бытия (усиливающейся, например, с возрастом, по мере отказа от «детских мечтаний» и мимикрии под взрослые стандарты прагматизма, цинизма, ответственности, серьёзности и проч.) сохранить верность своему воображению?

Как обстоит с этим дело в «Волшебной трилогии»?

### **«Обыкновенное чудо» (1978)**

В одноимённой пьесе Евгения Шварца смысл названия открывается уже в прологе:

*«"Обыкновенное чудо" – какое странное название! Если чудо – значит, необыкновенное! А если обыкновенное – следовательно, не чудо. Разгадка в том, что у нас речь пойдёт о любви».*

В литературной основе фильма можно вычитать поучительную историю Волшебника (Хозяина), который женился, остепенился, социализовался, но, к счастью, не стал «нормальным». Даже привычную в хорошей семье любовь он выражает жене с помощью милых чудачеств и волшебных шалостей. История с превращением медведя в юношу, тернистой влюблённостью принцессы и разных

сопутствующих приключений сочиняется для единственного адресата – Хозяйки, жены Волшебника:

*«Мне захотелось поговорить с тобой о любви. Но я волшебник. И я взял и собрал людей, и перетасовал их, и все они стали жить так, чтобы ты смеялась и плакала».*

Финал пьесы (где, в отличие от фильма, всё несколько суровее: например, Администратора превращают в крысу, а Короля развеивают по ветру) – моралите Волшебника своим персонажам и зрителям, где основная идея пьесы вновь подчёркивается учительским красным цветом:

*«Любите, любите друг друга, да и всех нас заодно, не остывайте, не отступайте – и вы будете так счастливы, что это просто чудо!»*

Да, пьеса Шварца хороша, и в иных моментах сильнее сценария, но яркий киноязык (подчёркнуто «феллиниевский» в этом фильме) придаёт тексту несколько другой и, по-моему, лучший смысл. Прекрасно уже то, что в фильме меньше слов, чем в пьесе. Но взгляд Янковского прямо в камеру, его лукавые морщинки у глаз, неуловимая сдержанная мимика одухотворяют каждый кадр и обогащают смысл каждой фразы. Сугубо кинематографический эффект оживления персонажа так же разительно отличаются от литературных описаний, как строчка сценария «Волшебник смотрит прямо в камеру. Наезд. Крупный план» отличается от того, что мы видим в самой картине. Кстати, пьеса «Обыкновенное чудо» ведь в 1964-м году уже экранизировалась Эрастом Гариным. Но в этой добротной, вполне толковой экранизации кинематографического чуда не случилось. А вот телевизионная постановка Захарова оказалась идеальным воплощением литературной фантазии в киноформе и вдохновила режиссёра и актёра на дальнейшие профессиональные подвиги. Но в чём секрет удачи?

Зайду чуть издалека. Одна из главных психологических проблем современности – совмещение «внутреннего ребёнка», живущего даже в старике со всей прагматикой и рациональностью взрослой жизни. В решении проблемы не помогают ни игровые элементы в учёбе и на работе, ни возрастающий коэффициент общей социальной инфантилизации (например, фактическая отсрочка гражданской дееспособности с 18 на 23-25 лет, после получения высшего образования, а то и окончания магистратуры-аспирантуры). Детско-юношеская фантазия с её

книжными идеалами любви-творчества-дружбы и жёсткие рамки капиталистических отношений (расчёта, карьеры, престижа и т.п.) несовместимы. Компромиссные социальные формы – как санкционированное господствующей идеологией превращение свободного творчества в безобидное и купированное хобби – лишь усиливают психологическое напряжение, порождают фрустрацию, неудовлетворенность, депрессию.

Сейчас, изнутри временно доминирующего капитализма кажется, что в советском обществе (с его творческими кружками и союзами, художественной самодеятельностью и необременительной почасовой работой в каком-нибудь бюро) такой проблемы не существовало. Это ведь не капиталистическая погоня как садомазохистская диалектика стимула и контроля, производства и потребления. Это не тотальный денежный ценз на работе и дома, а также в творческой деятельности – следствием чего является принудительная профессионализация и фрустрирующая серьёзность даже в играх, отдыхе, творчестве. Да, всё познается в сравнении, и для общества продавцов и покупателей мир советского человека может показаться (да, пожалуй, и является) миром победившего литературоцентризма, социального просвещения, золотым веком кино... Но пока в любой конкретной стране не построено идеальное государство, проблема полноценной реализации способностей человека остаётся столь же жгучей. Более того, в обществе с высоким уровнем гражданского образования этот зазор между воображением и реальностью воспринимается намного острее (чем в нынешнем социальном кооперативе с его циничным набором телевизионных развлечений, жёлтой прессы, убогой эстрады и т.п.). Поэтому в сознании типичного советского интеллигента, запоем читавшего «Утиную охоту» и со слезами смотревшего «Полёты во сне и наяву», мера личной нереализованности, коэффициент бесполезного социального действия и потеря смысло-жизненных ориентиров были просто запредельными.

Возвращаясь к двум экранизациям «Обыкновенного чуда», скажу, что описанное противоречие отчасти отражало и смысловое различие гаринского и захаровского фильмов. В первом случае вышел просто детский фильм о взрослых, но только не о трагизме взрослой жизни. Во втором – интеллектуальная драма о людях верных, сомневающих и предающих «внутреннего ребёнка». Образ Волшебника в исполнении Олега Янковского стал идеальным экраном для мыслей и проекций культурно подкованного советского обывателя, отражая

его самые сокровенные мечты и чаяния. Кого-то захватила тема творческого эскапизма – из типовой советской повседневности в персональную Воображляндию. Кто-то разглядел в фильме настоящий жизненный манифест:

*«Слава храбрецам, которые осмеливаются любить, зная, что всему этому придёт конец. Слава безумцам, которые живут так, как будто они бессмертны... Кто смеет рассуждать или предсказывать, когда высокие чувства овладевают человеком?! Нищие и безоружные люди сбрасывают королей с престола из-за любви к ближнему. Из-за любви к Родине солдаты попирают смерть ногами, и та бежит без оглядки. Мудрецы поднимаются в небо и бросаются в самый ад из-за любви к истине».*

Помимо прочего, различие двух изданий «Обыкновенного чуда» проявилось ещё и эстетически. Чёрно-белый реалистический нарратив Гарина и полноцветное фантазматическое, с эффектами дымки, замедления, полёта, изображение у Захарова превратили различие стилистическое в различие содержательное. В первом тексте важен сюжет, мораль, предельно рационализируемый смысл. Во втором, в нашем случае, главным средством и даже предметом повествования становится пленительная сила фантазии. Сравните будничное появление Принцессы у Горина с захватывающим пигмалионовским оживлением видения у Захарова – там «обыкновенное», а здесь именно «чудо».

Но какова истинная цена воплощения фантазии? Эта тема не раз будет подниматься Захаровым в следующих картинах, с прогрессирующим скепсисом и пессимизмом. В «Обыкновенном чуде» в финале нас ждёт вроде бы хэппи-энд – любовь проходит испытания и вообще стоит того, чтобы жить. Но я хочу обратить внимание на маленький эпизод в самом начале фильма: Король рассказывает о конфликте с дочерью, начавшемся с её искреннего удивления «Папа сказал неправду». Маленькая ложь Короля (абсолютно нормальная для нормального взрослого человека) разрушила в глазах принцессы всю многолетнюю идиллию, поставила под удар авторитет отца, легитимность власти, порядок в государстве. Радикализм Принцессы, её полное отрицание социальной лжи и верность чистым, пускай и книжным идеалам – это та высочайшая цена, благодаря которой

торжеству любовь, но гибнет государство (в пьесе, напомним, буквально – вместе с Королём).

Фигура царствующего отца под шахом, гамбургский счёт к лакановскому Большому Другому – это, если вернуться к историческому контексту, символ вечной проблемы отношений интеллигенции и власти в России. Говорят, что один из первых отечественных интеллигентов, основатель славянофильства Алексей Степанович Хомяков разочаровался в католицизме, обнаружив опечатку в папской булле. Вот тоже забавный, но парадигматичный случай: Папа написал неправду!

В пьесе Шварца и фильме Захарова это радикальное требование привести реальность в соответствие с моим воображением пока одностороннее. Эмансипированный индивид, находясь в поле своей фантазии, диктует реальности условия: всё разумное должно стать действительным! Но ведь и социальная матрица стремится привести индивида к тождеству со своими фундаментальными абстракциями. Волшебник превращает Короля в облачко одним щелчком пальцев, но, как выясняется в следующих захаровских фильмах, всё намного сложнее...

### **Тот самый Мюнхгаузен (1979)**

В чём особенность ситуации барона Карла Фридриха Иеронима фон Мюнхгаузена, укрывшегося от глупого и пошлого мира в замке своих фантазий? – в донкихотовской верности призрачному идеалу. Шокирующий профанов лозунг Мюнхгаузена: «Всегда говорить правду!». Правду о полётах на Луну, путешествии в древние Афины, переписке с Шекспиром? Барон, вы сошли с ума! Это невозможно!

Ключ к теме именно в этом категорическом императиве: говорить правду, какой бы невероятной она не казалась! Конечно, речь идёт о правде как философской категории, а не как эмпирическом факте («Нет, это не факт! Это больше, чем факт – так оно и было на самом деле!»). Короткая методологическая дуэль Якобины фон Мюнхгаузен и Марты на тему «что есть истина?» проясняет и философскую фабулу всего фильма.

– *Какую правду вы имеете в виду?*

– *Правда одна!*

– *Правды вообще не бывает. Да. Правда – это то, что в данный момент считается правдой. Разве этот сытый торговец, этот тихий семьянин – Мюнхгаузен? Что вы, побойтесь бога. Я восхищаюсь вами. За три года вам удалось сделать из моего мужа то, что мне не удавалось и за 20 лет. Bravo!*

Совершенно верно: в логике гегелевского «чистого различия» Мюнхгаузен как Мюллер – уже не Мюнхгаузен как Мюнхгаузен. Человеческая субъективность – это результат отождествления себя с иллюзиями Другого. Отказ от любимой фантазии – отказ от самого себя. Потеряв однажды свой путеводный вымысел, превратившись в нормального бюргера, Мюнхгаузен практически «умер», но вовремя схватился за голову, чтобы спасительно подняться над житейским болотом. Будучи же самим собой (то есть верным своему симптому, желанию, воображению), Мюнхгаузен действительно разговаривает с Сократом. Ведь, как известно, рукописи не горят, их авторы буквально «говорят с нами». Все подлинно великие мыслители – по-прежнему наши современники, ибо помогают и сегодня понять что-то важное в нас, в нынешней эпохе. Сократ «советует» Мюнхгаузену жениться, и этот совет меняет жизнь барона.

Кстати, жаль, что барон не переписывался ещё и с Жаком Лаканом. Одно из краеугольных положений лакановской этики: не сдавайся в своем желании! Человек, умеющий мечтать, должен уметь защищать свои фантазии, должен иметь мужество желать. Мюнхгаузен, как никто другой, понял бы Лакана. Неощутимая в «Обыкновенном чуде» гравитация реальности со всей силой давит на барона даже в тот момент, когда он остаётся наедине с любимой. Но, как говорит Якобина Мюнхгаузен, «дочь аптекаря – она и есть дочь аптекаря». Любовьница барона Марта – «обыкновенная женщина, не годящаяся для 32 мая». Её любовь по-женски несовершенна – это, помимо прочего, любовь простушки к богатому аристократу, к социальному статусу, к фамилии «Мюнхгаузен». Трагедия героя в том, что даже самые близкие люди (Марта, верный слуга Томас, друг Бургомистр) несут в себе то уродство социальной реальности, с которым барон так упорно борется. Предательство друга, слабость любимой женщины и глупое несвоевременное сетование Томаса о пропущенной выплате жалования – это куда более досадно, чем нотации Герцога, арест, заключение... Конечно, Марта – это ещё и парафраз Дульсинеи, одновременно вдохновляющей и фрустрирующей нашего рыцаря фантазии. Лакановский парадокс любви как дарения другому того, что ты не имеешь (то есть дарения субъективности, абсолютно не интересной другому в его увлечённости вымышленным образом, виртуальной проекцией любимого) объясняет все сложности взаимоотношения Мюнхгаузена и Марты. Привлечённая образом умного-красивого-богатого неунывающего выдумщика и весельчака, Марта впоследствии не принимает заурядного Мюнхгаузена-

Мюллера. Самое смешное, что Марта не понимает, что именно она выступает в роли кастрирующей и репрессивной инстанции, начиная с мягкого требования «стань таким, как все» и заканчивая этой маниакальной заикленностью на разводе и новом браке.

Несомненно, что в фильме «Тот самый Мюнхгаузен» коллизия фантазии и реальности носит более сложный, а потому мрачный характер. Оба выхода из драматического положения равно катастрофичны. Буквальная реализация фантазии – например, женитьба на любимой женщине – это убийство фантазии. В лакановско-жижековском психоанализе одним из определений слова «кошмар» является ситуация наличной реализации желания, сопровождающаяся одновременным уничтожением и фантазии, и любимого субъекта (в котором за вычетом этого идеального образа, остаётся одно лишь тело, грубо говоря, мясо). Другой выход из тупика – уступка своей мечты и желания – так же катастрофичен. Ритуальный отказ от свободы воображения, психологическая экзекуция у Герцога («И не надо так трагично, дорогой мой. Смотрите на это с присущим вам юмором... В конце концов, Галилей-то у нас тоже отрекался») приводят Мюнхгаузена к срыву и утрате личности.

«Когда фантазия рушится, – как говорил мне лично об этой проблеме Жижек, – вы не получаете реальность. Вы получаете ужас реального». Урок барона Карла Фридриха Иеронима фон Мюнхгаузена состоит в том, что свой фантом нельзя уступать даже любимой женщине. Потому в совсем не оптимистичном финале Мюнхгаузен остаётся на лестнице один. Наедине со своей, отторгнутой даже любимыми людьми субъективностью. Ну и, конечно, с возвращённой свободой воображения.

### **Дом, который построил Свифт (1982)**

Совсем не биографический фильм о великом ирландском писателе (достаточно того, что историческому Свифту было на момент смерти 78 лет – и то была явно не ситуация трагической и безвременной кончины) драматургически усиливает тему конфликта реальности и фантазии. Кстати, пьеса Григория Горина открывается эпитафией из настоящего Джонатана Свифта. И эта единственная точка пересечения истории и современного сюжета красноречива:

*«Распределяя работу своего мозга, я счёл наиболее правильным сделать господином вымысел, а методу и рассудку поручить обязанности лакеев».*

Итак, вымысел (его судьба, его правда и сила) – вновь в центре повествования. Только теперь как будто бы постаревший и замкнувшийся Мюнхгаузен, в аскетичной игре Янковского, держит последний рубеж обороны. Официально объявленный сумасшедшим, поставленный под надзор соглядатаев и врачей-вредителей, Свифт не разгоняет облака для установления хорошей погоды, а «запускает» в небо смертоносный летающий остров Лапуту. Дом Свифта на осадном положении и сам наносит ответные удары по врагу. Давление власти возросло в разы. Где там глуповатый, но добродушный Герцог или непостоянный, но всё же приятель Бургомистр! Теперь недоброжелатели и противники выступают целым агрессивным фронтом. Конфронтация между героем-одиночкой и машиной социального прессинга приобретает характер крайнего антагонизма. Главный вопрос – не просто как выжить моей фантазии, но как вообще выжить, имея фантазии? Конечно, здесь вновь опознаётся идеологический контекст: атмосфера позднесоветского «застоя», психиатрия как пенитенциарный инструмент власти, «двоемыслие» интеллигенции и т.п. Но любой составной сюжет «Дома, который построил Свифт» опять же важнее этих политических или исторических привязок. Взять хотя бы драму «великана» Глюма:

*«Итак, я стал уменьшаться! Это самое страшное из всех наказаний. Всякий знает, как трудно взбираться вверх, но обратный путь всегда тяжелей... Не спрашивайте, как я это делал. Специальная гимнастика, диета, разнообразные поклоны, приседания... Я спускался вниз, как по тропинке, фут за футом, ежедневно приближаясь к уровню сограждан. С головой было труднее всего, но тут помог алкоголь. Ежедневный трёхкратный приём алкоголя – и ты очищаешь свою башку от ненужных знаний и мыслей».*

Вечные сюжеты о раздражающей неуместности гигантов и об амбициях карликов (история трёх лилипутов), о проклятом абсурдном круге повседневности («Нет смысла вспоминать дальше, Джек... Боюсь, что картина будет одна и та же: время станет меняться, а вы всё будете стоять на посту на рыночной площади») – это больше, чем кино. Это смысложизненные вещи, высказанные языком кино. Свифт в исполнении Янковского, за ¾ фильма не произносящий ни слова, намного круче Мюнхгаузена (погрязшего в сугубо житейских обстоятельствах). Не случайно, что любовная коллизия (Ванесса или Стелла) на

этом этапе теряет привычное значение: финальная лирическая сцена «никак не получается». Старое платоновское определение философии как «приготовления к смерти» объясняет главное в сюжете: почему Свифт так пунктуально уходит из жизни как обычно «ровно в пять, хоть проверяй часы». Ежедневная репетиция собственных похорон помогает Свифту писать сразу, без помарок, чистовик собственной жизни. Декана собора святого Патрика не отвлекают мелкие кухонные вопросы – столь важные для позднесоветской диссидентствующей интеллигенции. Глубина текста Григория Горина, непримиримого к пошлости и мелкотемью, вновь очень ясно проступает в фильме Марка Захарова. Лучшая, на мой вкус, пьеса Горина придаёт фильму мрачную тональность. И, наверное, совсем не случайно следующая совместная работа тандема – «Формула любви» – оказалась по колориту и атмосфере очень светлой, компенсирующей пессимизм и мизантропию «Дома». Однако самое оптимистичное, что может быть в произведении искусства, – это финальная гибель героя. Только она дарит настоящий катарсис как очищение через страдание. Только такой исход содержит в себе наибольший смысловой заряд, художественную ценность и урок для зрителя.

Кстати, в финальной сцене пьесы всё не так однозначно, как в фильме. Доктор Симпсон, превращающийся из агента системы в персонажа и друга писателя, записывает в свой дневник:

*«На крик толпы я выбежал на площадь  
И там увидел Джонатана Свифта –  
Лежал он неподвижно на земле...  
Коснулся я его руки холодной,  
Припав к груди, услышал тишину,  
И лишь собрался объявить о смерти,  
Как вдруг заметил, что он краем глаза  
Мне весело и дерзко подмигнул...  
И понял я, что предо мной актёр,  
Достигший в лицедействе*

*совершенства,  
Который, если требует искусство,  
И сердце, и дыхание остановит,  
А жив он или нет – не нам судить...  
Всё это объяснил я горожанам,  
Актёры унесли труп за кулисы,  
И зрители спокойно разошлись...»*

Итак, какие полезные советы могут нам дать герои всей «Волшебной трилогии» Марка

Захарова? Лозунг и совет Волшебника из «Обыкновенно чуда»: жизнь – это роман, и не бойтесь быть его автором! Девиз Карла Фридриха Иеронима фон Мюнхгаузена: имей мужество мечтать, живи, так чтобы не оказаться в итоге в мечте другого (ведь, как понимает Мюнхгаузен-Мюллер и как объясняет Делёз: «Если ты оказался в мечте другого, значит, тебя отымали»). Наконец, трагический урок Джонатана Свифта: ежедневно готовься к смерти (смерти социального, смерти любви, смерти мечты), ибо только в воображаемом сценарии катастрофы всё равно побеждает воображение! Кстати, финал «Дома, который построил Свифт» в смысле высшем и философском совсем не мрачный. Бессмыслица жизни и приспособления к театру социального абсурда побеждается только радикальным абсурдом раскрепощённой фантазии. Как любимый литературный герой моего детства – Овод из одноименного романа Этель Лилиан Войнич, командовавший собственным расстрелом, – Свифт дирижирует своими похоронами. И это – предел, которого может добиться человеческая фантазия. Вернее, один из пределов, если памятовать другие фантастические достижения: построение нового справедливого общества, победа над разрушительными силами природы, прорыв в далекий космос и т.п.

Напоследок, замечу, что намеренно оставляю за скобками анализа другие, внешне похожие картины Захарова: «Убить дракона», «Формулу любви», «Шут Балакирев». В логику «Волшебной трилогии», как одной и той же фантазийной истории с общим типом героя и сюжета, они не вписываются, хотя некоторые интересные вещи о проблеме соотношения воображения и реальности подмечают. Рассказ об этих фильмах – дело будущего «захарововедения», в данный момент идеологически и практически невозможного. Пока действует инерция взгляда на авторское кино в России как на кинематограф Тарковского-Германа-Сокурова, пока эстетику отечественного артхауса вдохновляют затянутость, занудность, претенциозность, образы грязи и всеобщего скотства, фильмы Марка Захарова будут считать чем-то второстепенным.

*«Я понял, в чём ваша беда: вы слишком серьёзны. Умное лицо – это ещё не признак ума, господа. Все глупости на земле делаются именно с этим выражением лица. Улыбайтесь, господа. Улыбайтесь!»*