ДЕЙСТВИЕ И ПРОРОЧЕСТВО

К вопросу «любите ли вы театр»?

«Икона» современного театра

Любопытно всё-таки, как в XX веке, на разных витках его эволюции, в России раскручивался один и тот же "театральный роман". Выделим его кульминационные сюжетные линии.

ИНАЧНЁМ с первого десятилетия XX века. Театр, в зависимости от различных организационно-правовых форм его существования, был как государственным (императорский, казённый), так и частным.

Императорских театров было всего пять: Мариинский, Александринский, Михайловский (Петербург), Большой и Малый (Москва). По сути, они находились в собственности императорской семьи, созданный ею специальный комитет устанавливал свод правил, осуществлял цензуру, регламентировал их деятельность. При этом театры занимали фешенебельные здания, их артистам и служащим гарантировалось пенсионное обеспечение, ведущим — устанавливались завидно высокие оклады. Значение Императорских театров было исключительным. Сверкающие россыпью драгоценных камней спектакли являли эмблему щедрости императорского Двора, могущества и красоты Российской империи.

Казённые театры (дотации покрывали разницу между доходами и расходами) открывались по инициативе власти на рубежах империи: Кавказ, Тифлисская, Ковненская, Гродненская, Гельсингфорская, Варшавская губернии… Они осуществляли свою деятельность тоже в интересах государства, формирования общности населения Российской империи и его единого культурного кода. "Начальник Терской области заявлял, что театр во Владикавказе — главное орудие утверждения русской власти и русской культуры в крае… И начальник Бессарабской области называл русский театр самым живым средством борьбы с влиянием румынского национализма" (из книги "Театр и зритель провинциальной России").

Частные театры… Устойчивых, с постоянной труппой, было совсем немного, соединить коммерцию и искусство редко кому удавалось. Среди известных: русский драматический театр Корша, оперный театр Сергея Зимина, частная опера Саввы Мамонтова. Особый случай — Московский Художественный театр (МХТ). Был создан по инициативе Константина Станиславского и Владимира Немировича-Данченко акционерным обществом, позднее промышленник и меценат Сергей Морозов финансирование театра взял на себя, скупив паи у членов акционерного общества. МХТ, первый профессиональный общедоступный театр, ориентировался на демократическую публику и был единственным, кто в своей популярности соперничал с Императорскими.

Самой массовой формой частного театра оставалась антреприза. По законам Российской империи, театральная деятельность характеризовалась как "некоммерческая", так что в случае провала антрепренёр мало чем рисковал — во всяком случае, долговая тюрьма ему не грозила. Антреприза завлекала публику развлекательными, увеселительными жанрами, кредо антрепренёра — кассовый успех любой ценой. Участие в антрепризе иностранных артистов обещало немалый барыш. В историю искусств вошла одна антреприза, которая приобрела характер мифа… "Русские сезоны" Сергея Дягилева.

"Мы все были революционерами, когда сражались за русское искусство", — произнёс Дягилев, когда "Русские сезоны" практически перестали быть русскими.

И ВОТ — ФЕВРАЛЬ. Февраль 1917-го. Он как будто вобрал в себя все энергии ненависти к царской России, к династии Романовых, потребности в переменах, в либерализации власти. "Все мои мысли с тобой в эти незабываемые дни счастья, которые переживает наша дорогая, освобождённая Россия", — из письма Игоря Стравинского, пребывавшего тогда в Швейцарии или во Франции, своей матери.

А через несколько дней после свержения монархии в Петрограде собралась группа творческой интеллигенции, обсуждали кандидатов на пост министра искусств. Остановились на Сергее Дягилеве, он слыл общепризнанным лидером европейского авангарда. Среди собравшихся был Александр Бенуа — художник, энциклопедист, идеолог "Мира искусств", в то время главный хранитель Эрмитажа. Кандидатуру своего соратника и друга он должен был обсудить с главой Временного правительства, после чего дать телеграмму в Париж.

Что-то остановило…

"Боязно Сережу отрывать от его европейской деятельности, — посетовал за разговором, — для того, чтобы снова ему поднести горькую чашу нашей российской бестолочи".

Тем временем, революция и искусство всё больше ускоряли темп, уже напоминая хаос. "Всё, что мы имели святого и священного, всё, имеющее смысл жизни исчезло". Александр Бенуа выехал в Париж.

ТЕАТР ОБЛАДАЕТ тем неизведанным даром, той магией, что открывает публике иную реальность. Грань между сценой и зрительным залом оказывается невидимой. Смещение её в ту или иную сторону способно в щепки разнести ящик Пандоры.

7 ноября 1918 года, в первую годовщину Октября, Петроградский коммунальный театр музыкальной драмы представил спектакль "Мистерия-Буфф" по пьесе Владимира Маяковского. Крест на афише к спектаклю перечеркнул полушарие "Старый свет". Режиссёр спектакля — Всеволод Мейерхольд.

Одним из первых среди своих коллег по цеху Мейерхольд принял революцию. Вступил в ВКП(б), приветствовал свободу искусства во всём мире — безоговорочно и сразу. С программой "Культура актёрского тела" он выразил новую динамику нового времени. "Ставь прожектора, чтоб рампа не померкла. Крути, чтобы действие мчало, а не текло". Артисты восприняли эту программу как своего рода религию. Очерня голову, под секундомер, упражнялись они в беге по конструктивистским сооружениям на сцене, станкам, взбирались по лестницам под колосники и юзом, с риском свернуть шею, сбегали вниз. В 1920 году Мейерхольд выдвинул проект "Театральный Октябрь" — проект реформирования театрального дела в послереволюционной России, политизации театра на основе завоеваний революции. Прошло четыре года…

Театр оперы и балета Одессы дал премьеру спектакля "За серп и молот!" на музыку Михаила Глинки, образчик "экспроприации под нужды революции" оперы "Жизнь за царя", официоза русского самодержавия. Действие было перенесено в годы Гражданской войны, интервенции польских войск; Иван Сусанин — председатель сельсовета, его приёмный сын Ваня — комсомолец. Спектакль ещё раз прошёл в театре Екатеринбурга, с прицелом на Москву, на Большой театр. Рассматривали, как вариант, и такие редакции оперы: "За предревоенсовета!", "За Троцкого!".

ТЕАТР–ТРИБУН, театр–плакат — вот что такое театр революции. С подмостков эстрады взревели политические ревю: "Живая газета", "Окна РОСТА", "Синяя блуза" — по живому рвали вековые связи, возбуждали ненависть к "проклятому прошлому". Как грибы после дождя, в Петрограде стали появляться частные драматические кружки, танцевальные школы. Эксцентрика, эпатаж, сексуальность напоказ — символизировали индивидуальность, отказ от "прокисших устоев". Хореограф Касьян Голейзовский был увлечён эффектом скульптуры в танце, ради достижения которого раздевал танцовщиц донага. Театральные студии открывались и при учебных заведениях, и в рабочих клубах, и в рядах Красной Армии. Было ощущение — все захотели на сцену. "Вестник Петроградского театра" зафиксировал: "Поражает количественная сторона. Будущий историк отметит, что во время самой жёсткой и кровавой революции играла вся Россия".

Жизнь "на театре" кипела, бурлила и в обществе — ещё глубоко патриархальном — вызывала пограничные состояния. В какой-то момент на улицы хлынули голые, с лентой через плечо, люди (движение "Долой стыд!"). Они ретранслировали догматы и ценности подмостков: "Мы, коммунары, не нуждаемся в одежде, прикрывающей красоту тела! Мы дети солнца и воздуха!".

ЦЕПНАЯ РЕАКЦИЯ распада русских представлений о добре и зле, основ нравственности и приличий, грозила социальным взрывом, требовала унификации деятельности театров.

Ещё в первые годы советской власти организация театрального дела претерпела изменения. Театральные здания РСФСР были объявлены национальным достоянием, "признаваемые полезными и художественными" театры получали от государства помощь, бывшим Императорским театрам, а равно Московскому Художественному театру было присвоено новое почётное звание — "академических".

30-е годы внесли свои коррективы. Антрепризы, шефские театры были упразднены, Ассоциации пролетарских писателей, пролетарских музыкантов, состоящие из заидеологизированных дилетантов, — ликвидированы. Государство объявлено единственным источником финансирования театров, государственные структуры должны осуществлять контроль репертуара. В целях улучшения материального обеспечения контрактная система была отменена, все театры имели право теперь приглашать работников на постоянную, не ограниченную сроком работу. За основу театрального творчества был принят метод "социалистического реализма".

Советский театр вступил в пору ренессанса. Овеян легендой МХАТ, ставший событием спектакль "Дни Турбиных" по роману Михаила Булгакова… До сих пор не утихают споры: пятнадцать или семнадцать раз Сталин побывал на "Днях Турбиных"? Сталин действительно любил этот спектакль, вернул его в репертуар театра в 1932 году. Тогда как маститые деятели культуры продолжали источать сироп скепсиса, негодования. Из статьи драматурга Всеволода Вишневского, автора "Оптимистической трагедии" и дворянина по происхождению: "Ну вот, посмотрели "Дни Турбиных"… Махонькие, из офицерских собраний, с запахом выпивона и закусочных страстишки, любвишки, делишки. Мелодраматические узоры, немножко российских чувств, немножко музычки. Я слышу: Какого чёрта!".

Небывалый расцвет переживал Большой театр. Помпезность и имперский лоск его спектаклей апеллировали к прошлому Мариинского театра. Как в прошлом царская семья, вельможные сановники посещали "Мариинку", так теперь Сталин, его политическое окружение, дипломатический корпус приходили в Большой. В дни визита в СССР главы иностранного государства театр давал парадный спектакль… Триада шедевров русской оперы в постановке Голованова—Федоровского—Баратова: "Садко", "Борис Годунов", "Хованщина", — поражала воображение публики грандиозностью, блистала во всём своём слепящем блеске… Прощальном блеске. Триада ознаменовала собой закат уникальной в истории искусств эпохи "сталинского ампира", советского неоклассицизма. И — воспоминанье: "Мы создаём спектакли-гиганты, — говорил Федор Федоровский, главный художник Большого театра, ученик Константина Коровина, — для народа-гиганта".

ПАРАДОКСАЛЬНО, но именно тогда в "золотой век" советского искусства была заложена "мина замедленного действия". Был кардинально изменён статус артиста театра.

Нет, и раньше знаменитый артист был обласкан публикой, царский Двор не скупился на подарки и поощрения, студенты от переизбытка эмоций впрягались вместо лошадей в повозки, чтобы с ветерком прокатить своего кумира. Вместе с тем, профессия артиста воспринималась в общественном сознании… Скажем так — неоднозначно. Герой чеховского рассказа "Панихида", отец умершей актрисы, подал в церкви записку "за упокой рабы божией блудницы Марии". "Но ведь она тово… извините, актёрка была!"

Сталинская пропаганда возвела артиста на пьедестал. Артист становился выразителем высочайших идеалов, казался небожителем. Сам образ его жизни был окутан тайной, стеной неприступной. Избранникам власть предоставляла комфортабельные, в том числе двухуровневые, квартиры в историческом центре Москвы, дачи во Внуково, на Николиной Горе… Близость к сильным мира создавала вокруг артиста ореол сияния едва ли не Божественной славы.

"ОТТЕПЕЛЬ" как очередной этап либерализации власти обострила подковёрную, закулисную борьбу "прогрессистов" и "консерваторов". При этом внешняя сторона театральной жизни оставалась неизменной: театры продолжали находиться в ведении государства, а служение на благо государству трактовалась как главная цель их деятельности. Широкое распространение получали театральные студии, студенческие, студии молодых артистов.

Два театра стали определять "среднюю температуру по стране".

Театр "Современник" во главе с Олегом Ефремовым исповедовал "антитеатральность", видел свою задачу в обновлении школы Станиславского, в очищении МХАТа от мумифицированного наследия прошлого.

И театр на Таганке с художественным руководителем Юрием Любимовым. Здесь правила бал эстетика театра Мейерхольда, да и сам режиссёр боготворил три имени: Брехт, Вахтангов, Мейерхольд.

Аскетизм постановок, отказ от декораций были внове, публике — нравилось, но всё же главной "изюминкой", чем-то совсем необыкновенным оказывалась — интонация. Да, изменилась интонация. Возвышенность, быть может, выспренность даже, манерность слога академического театра сменила камерность, почти что интимность. Артист и зритель — они теперь были на равных, друзья-товарищи, собеседники. И это подкупало. Зритель внимал каждой фразе, ловил каждое слово спектакля — на вес золота важное ещё и потому, что между словами скрывался тот самый "запретный" смысл, доступный в полной мере лишь посвящённым. Снобистские диссидентствующие персонажи из числа творческой интеллигенции заполняли залы театров в вечер премьеры.

90-Е ЗАСТИГЛИ деятелей культуры врасплох, спутали все карты.

Во-первых, пролившийся поток свобод смыл культ артиста. Театры опустели разом. В свете многочисленных интервью, откровений, выворачивания себя наизнанку зачем-то выяснилось: артист — совсем не тот герой, которым казался, а "вообще-то человек ведомый", разменная карта в чужой игре.

Во-вторых, романтический пафос развода театра с государством и адюльтера со спонсором, меценатом привёл к фиаско. Урок на будущее преподал Константин Райкин, когда замахнулся на постановку "Трёхгрошовой оперы" в "Сатириконе" с бюджетом в 500 000 долларов. "На Райкина денег не жалко. Если они есть", — сказал, как отрезал, подвёл черту инициативе один из вице-президентов Альфа-банка.

В-третьих, изменился сам мир. К руководству Зальцбургского фестиваля, оплота из оплотов аристократического вкуса и европейского консерватизма, пришёл Жерар Мортье. "Левак", крушитель устоев и традиций. На площадке фестиваля появились разбросанные трупы лошадей с задранными в воздух ногами, имитации кокаиновых оргий и гомосексуальных утех с непременным участием в них духовенства. Мировая элита встретила новый облик театра, театра XXI века, бурей оваций.

В России с опозданием лет в десять начался спорадический поиск фигур сомасштабных и конгениальных Жерару Мортье. Выбор пал на небезызвестных Чернякова—Бархатова, Серебренникова—Богомолова. Последовал ряд резонансных премьер под лозунгом: "Долой счастье подчиненья! Да здравствует ненависть, презренье, восстанье, смерть!" Нашумевшее, но уже слегка подзабытое шоу "Пока смерть не разлучит нас" в постановке Богомолова — из того же ряда. Не хуже, но и не лучше. Просто с ним наружу выгрузили весь интерфейс престижнейших столичных театров. То, что ещё вчера предназначалось для crème de la crème российской элиты, публики Гоголь-центра или Большого театра, — сегодня оказалось достоянием всей страны, её многомиллионной аудитории. "То" — это ритуал. Экстатическая пляска на гробах русских святынь. "Причастие буйвола" — тренд театра XXI века.

Повернём время вспять.
Был октябрь 1917 года.
Была проповедь владыки Андроника, архиепископа Пермского и Кунгурского: "Замутилась русская земля. Не становится сносного житья в родной нашей России. <…> Забывшие божеский и человеческий страх, люди кричат, что надо и церкви обратить в театры".

Марина АЛЕКСИНСКАЯ

Литературно-музыкальная студия Александра ВАСИНА-МАКАРОВА приглашает 6 октября 2019 г. (воскресенье)

К 205-летию со дня рождения МИХАИЛА ЮРЬЕВИЧА ЛЕРМОНТОВА

«НИКТО НЕ ДОРОЖИТЪ МНОЙ НА ЗЕМЛѢ...»
Стихи М. Ю. Лермонтова и песни на его стихи

«...и если Лермонтов — человек,
тогда — кто ты?
А коли человек — ты,
тогда — кто Лермонтов?»
Из книги А. ВАСИНА-МАКАРОВА «Читаю Лермонтова»

Начало вечера в 19 часов
Москонцерт (Пушечная, 4), ст. м. «Кузнецкий мост»
Билеты по тел.: +7 (906) 044-50-55; 8 (495) 368-34-16.

12 октября **17.00**
Дом композиторов (Брюсов переулок, дом 8/10, стр. 2)

КОНЦЕРТ памяти ИВАНА ВИШНЕВСКОГО

Композитор, музыковед, неутомимый пропагандист высокого искусства, неистовый воин за души людей, за правду и красоту, энциклопедист и мастер слова, мягкий и совсем неприхотливый в быту человек — Иван Сергеевич Вишневский прожил очень не долгую свою жизнь так, как пелось в одной из его песен: "И пусть я не гром, не пламя, я просто мелодия ветра, себя я отдам до грамма русским моим километрам…"

Лучшие уходят. Мы остаёмся — чтобы сохранить память о них, продолжить дело их и передать его тем, кто идёт в будущее.

Вход бесплатный

Материальная поддержка мероприятия:
• Номер карты Сбербанка: 4276 3801 5875 8230
• Яндекс.Деньги: 410012695356638
• PayPal: fef-andrey@yandex.ru
• Ссылка для мгновенного перевода на Яндекс.Деньги с любой банковской карты: https://money.yandex.ru/to/410012695356638

Вера Галактионова. Собрание сочинений. I том "Восстание праха" (изд. "Русский мир"), II том "От четырёх ветров приди" (изд. "Русский мир") — справки по телефону 8 (909) 629-26-81, III том "Чаша врагу" (выпущено Товариществом научных изданий КМК): справки по адресу info@avtor-kmk.ru.

Н.И. ЛИБАН. "Русская литература. Лекции-очерки" в 3-х томах. — М.: "Прогресс-Плеяда", 2014-2015. Справки по телефону: 8 (985) 256-91-24.

ОБЫКНОВЕННЫЙ ЗАХАРОВ

Он умел пробежать по лезвию бритвы, не расплескав чашу смыслов

"Но я всё-таки волшебник. Захотелось пошалить".
Евгений ШВАРЦ. "Обыкновенное чудо"

У ВИКТОРА ПЕЛЕВИНА есть примечательная фраза о "вселенной — не советской, а какой-то другой, существовавшей параллельно советскому миру и даже вопреки ему, но пропавшей вместе с ним". Одним из создателей и одновременно жителей этой вселенной был Марк Анатольевич Захаров: элитарный и — сугубо народный режиссёр, фильмы которого до сих пор демонстрируют по всем каналам ТВ. Фразы из "Формулы любви" и "Того самого Мюнхгаузена" разошлись на цитаты, а сиюминутный, как тогда виделось, "Убить дракона" — и тот оказался печальной притчей об опасностях бескомпромиссной борьбы со злом. И вот Марк Захаров ушёл в мир иной и, что самое страшное — многие задали вопрос: "Как? Разве он был жив?" Ровно такая же реакция воспоследовала после сообщения о кончине Георгия Данелии в апреле этого года. Всё то лучшее, что они выразили, осталось в прошлом веке и — в нашей позавчерашней советской жизни. Золотой век интеллектуализма — осень Красной Империи, названная ложным и грубым словом "застой".

Тот, захаровский Ленком — был центром притяжения столичных умников, снобов и прочих, как пел Высоцкий, "доцентов с кандидатами" и "кандидатов в доктора". Туда стремились не только за откровениями, но и за возможностью принадлежать к некоему кругу. Интеллигенция позднего СССР занимала примерно ту же социокультурную нишу, что аристократы и разночинцы при царе-батюшке. Служили, но поругивали власть. Вышучивали начальство. Шептали опасные анекдоты в курилках. Да, за побасенки при Леониде Ильиче никого не сажали, а сам он, как впоследствии выяснилось, нормально относился к тем пассажам: если о тебе ходят байки — ты популярен. Очкастых МНС-ов и бородатых поэтов-деревенщиков, конечно, полупрезрительно звали "образованщиной", да и не кто-то с овощной базы или из партноменклатуры, а свой брат-писатель — Александр Солженицын.

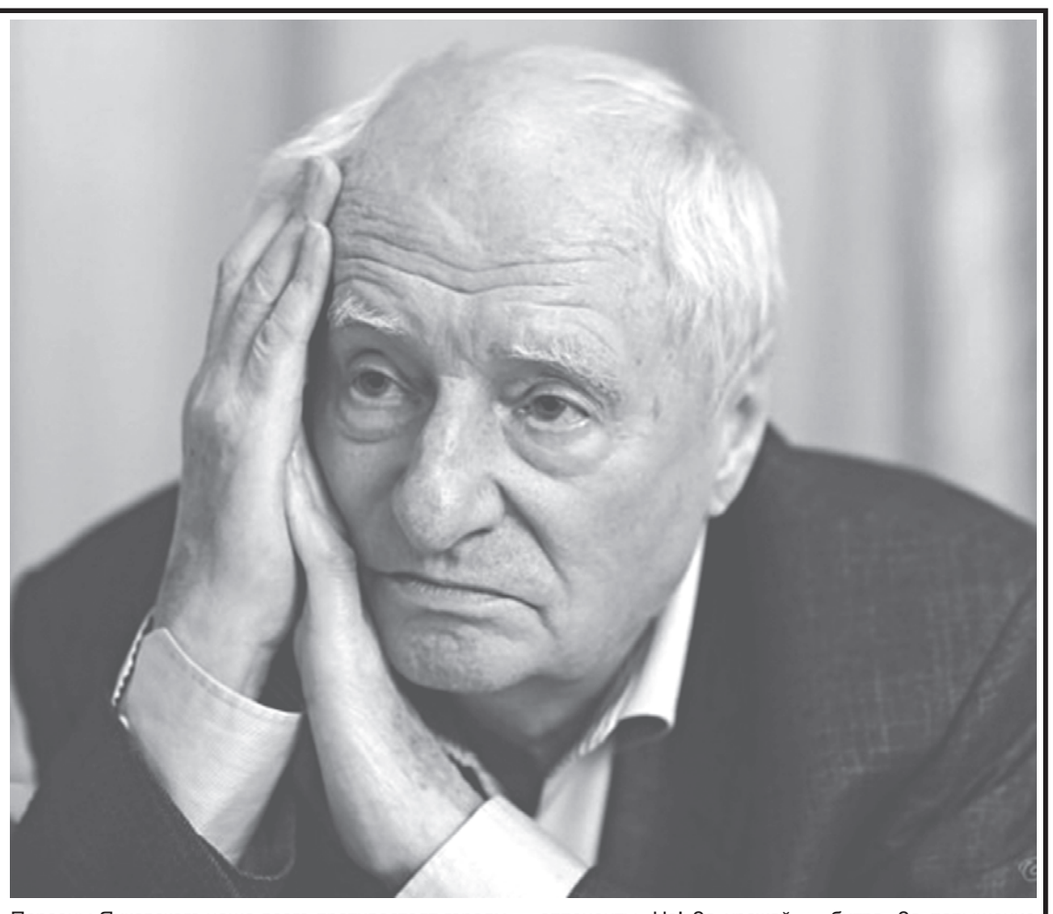
От образованщины эры Брежнева требовалось многое: посещать все громкие выставки, петь или хотя бы мурлыкать бардовские песни, глубокомысленно курить, листая что-нибудь сложно-высокое. В общем, "держать марку" и ходить в театр к Марку. Быть может всё это глупо, но, во всяком случае, не гнусно. Сейчас, кажется, нет модных театров и по-настоящему острых постановок. Не тех убого-эпатажных позорищ с гейизюминкой и скандальцем в прессе, а именно — волнующих спектаклей. С иронической усмешкой и фантастической игрой слов. Чтобы вся Москва бурлила и пересказывала. А вот "Юнона и Авось" сделалась символом любовной романтики и — трагической невозможности. "Оптимистическая трагедия" — лучшим вариантом агитпроповской темы. "Парень из нашего города" — невероятно светлым ретро-действом о войне и расставании. Да. Марк Захаров не входил в число сервильных творцов. Он слыл антисоветчиком, но его театральные и кинематографические работы выстраивали благодатный фон бытия. Нашего советского бытия.

Помнится, в 1990-х годах один либеральный деятель запальчиво крикнул в одной из телепрограмм, что всю кинопродукцию, выпущенную в эпоху большевизма, надобно считать "тоталитарным искусством" и — разом воспретить. Его быстренько заткнули вопросом: "Как? И фильмы Захарова, Рязанова, Данелии?" Тот парировал: "Эти авторы, особенно Захаров, ненавидели советчину и держали фигу в кармане!" Держать-то держали, а дело — делали. У Сергея Довлатова есть презанятный момент из жизни диссидентов: "— Не пойду, — говорит, — какой-то он советский. — То есть как это советский? Вы ошибаетесь! — Ну антисоветский. Какая разница". Здесь приблизительно то же самое — отсутствие почтения к Советской Власти не мешало Захарову созидать шедевры для советского народа. Он мог сколь угодно сильно презирать директивы Министерства Культуры и сам лозунг "Слава КПСС!", но достаточно вспомнить, что Марк Захаров — сочинитель писем красноармейца Сухова к "незабвенной Катерине Матвеевне". Всем бы антисоветчикам такое ваять! Не говоря уже о его собственных картинах. Вся ностальгия по СССР базируется на том-самом-кино — содеянном "с фигой в кармане".

Его костюмно-сатирические мелодрамы о принцессах и баронах нравились и взрослым, и детям. Герои находились в двух плоскостях сразу — в исторической реальности, вроде Ганновера 1770-х или екатерининской России и — тут, у нас, на шестиметровой кухне в панельном доме. Король из "Обыкновенного чуда" напоминал директора-самодура из провинциальной конторы. Якобина фон Мюнхгаузен — истерическую разведёнку, не пойми что делающую в НИИ, а её сынок — длинноволосого оболтуса, живущего в соседнем дворе. Граф Калиостро и его свита заранее предвосхищали триумф харизматичных телешарлатанов конца 1980-х. У Захарова — семь кинокартин. Вдумайтесь в эту мизерную цифру! У нынешних теле-кинобездарностей — по тридцать-сорок мусорных проектов, ни один из которых не выдерживает испытания временем. Что там время? Поделки забываются уже наутро. Вот "Формулу любви" — с какого места ни включи, и уже нельзя оторваться. Главное, что не надоедает и каждый раз это — смешно. Или — грустно. Или — обидно.

От простенькой комедии "Стоянка поезда две минуты", где очень мало от привычного Марка Захарова, до метафорического "Убить дракона" — всё соткано из нюансов, аллюзий и ощущений. Он — постмодернист в хорошем смысле. Его вещи — и утончённые, и внятные, что сопрягается крайне редко. Мастер или ударяется в эстетскую заумь, или пытается потрафить обывателю. Захаров (как и Рязанов с Данелией) умел найти баланс. Пробежать по лезвию бритвы, не расплескав чашу смыслов. Большинство сцен снято в павильонах и в нарочито балаганной манере — сплошные декорации, на фоне которых страдают и философствуют волшебники, рыцари и немецкие дворяне галантного века. Условность не мешает — и бутафорские деревья в садах "Обыкновенного чуда" превращаются в благоухающий уголок природы. "Вот и славно! Трам-пам-пам!" — умилительно поют Соломин и Васильева, прижавшись друг к другу щеками, а вокруг — расстилаются искусственные и такие живые цветочки. И нам думается, что лишь они и есть настоящие.

У него были свои приёмы и — постоянные артисты. Постояльцы его отеля, салона, салуна. Есть мнение, что это Захаров разглядел Олега Янковского и Александра Абдулова, которым судьба изначально готовила амплуа кинолюбовников. В захаровских вариациях оба "секс-символа" (да простят меня читатели за этот чудовищный вульгаризм) выступают в многомерных ролях — как в театре, так и на экране.



Персоны Янковского чаще всего противостоят героям Абдулова, как аполлоническое начало в любой культуре является антитезой дионисийству, но только от идеального сплава двух антиподов получается шедевр. Философизм уравновешивается необузданностью, а добро и зло перекликаются друг с другом. Меняются местами. По сути, Мюнхгаузен, Волшебник и Дракон — это один и тот же социальный тип: от дурашливой наивности гения, заговаривающего с Шекспиром — к жёсткому и почти жестокому экспериментаторству "Обыкновенного чуда", а там уже рукой подать до всезнающего и всепожирающего Дракона. "Нелепо, смешно, безрассудно, безумно. Волшебно!" — льётся мотив, и ясноглазая Принцесса (разумеется, с лицом типичной студенточки 1970-х) — готова умереть от восторгов любви.

Марк Захаров открыл для меня ильфо-петровский юмор. Мне было тогда лет семь или восемь и — захотелось прочесть. В отличие от Леонида Гайдая, фонтанировавшего эксцентрикой, Захаров прислушался к авторам "Двенадцати стульев". Четырёхсерийная телеверсия с Мироновым и Папановым — это филигранное встраивание личных театральных методов в ритм Ильфа и Петрова. Съёмка в ограниченном пространстве, посреди гротесковых нагромождений не создаёт "ожидаемой" тесноты кадра. Это мог один Захаров. Его Остап — не просто жулик, но грустный и всё понимающий "лишний человек". Захаровскому Бендеру искренне веришь: ему нужны не бриллианты, а какой-то ускользающий резон бытия.

Кстати, относительно "фиги в кармане" — у Захарова та фига находилась не там, где её искали. Так, в "Мюнхгаузене" проявлен совершенно искренний герой образца хомо советикус и, если вспомнить риторику плакатов, то первое, что приходит в голову — это повседневность и обыденность подвига. Что и ставилось в вину барону. "Это значит, что от 8 до 10 утра у него запланирован подвиг. Ну, что вы скажете, господин бургомистр, о человеке, который ежедневно отправляется на подвиг, точно на службу?" — злятся его оппоненты. Но! За урожай — битва. За повышение качества продукции — снова борьба. К самоотвержению — каждодневному, и сведённому не то чтобы к рутине, но к обычности, призывали советский народ. Для плакатного героя подвиг — и есть служба. Если гражданин ведёт себя так, как написано в брошюрах и на плакатах (совершает подвиги, борется с Англией, хочет на Луну), он выглядит …ненормальным или же — издевается, тогда как всем здоровым людям интересно другое: "в каком мундире нынче воюют". Наш Мюнхгаузен — это скорее разочарованный шестидесятник в окружении филистеров, чем классический герой Эриха Распе.

Конечно, Марк Захаров высказал много дурного, мерзостного о советской власти в эпоху Перестройки и последующих 1990-х. Тогда все деятели культуры кинулись доказывать себе и — новому истеблишменту, что с детства ненавидели "этот совок", но даже и тут Захаров сделал тонкую и стильную вещь — "Убить дракона" по пьесе Евгения Шварца. Пока раззадоренные "гласностью" коллеги выплёскивали прямолинейно-ублюдочный антисталинизм, Марк Анатольевич рассказал аллегорическую историю о многоликости любой диктатуры — его Дракон вовсе не похож на Иосифа Виссарионовича, а маразматичный Бургомистр — не копия Брежнева, хотя в тогдашней прессе и пытались "притянуть за уши" некоторые детали, говорящие о сходстве. В этой кинокартине есть великолепный фрагмент, где после крушения системы на улицах возникает хаос — тот, что накрыл нас в 1990-е. Мудрый автор мыслит на перспективу. Предупреждает. Делает знаки и пасы руками. Часто — безо всякого толку. Наступить на родные грабли — это ли не сладостное занятие для человека?

А фильмы Захарова смотрели и будут смотреть ещё очень долго. Потому что это — безумно-волшебно. И — обыденно. Он был гений, но — для всех. Обыкновенный Захаров.

Галина ИВАНКИНА