

УДК 821.161.1-2 + 82-7 + 159.942.32

В. В. Химич

**КОМИЧЕСКОЕ КАК МОДУС ХУДОЖЕСТВЕННОСТИ:  
СЦЕНАРИЙ ГР. ГОРИНА «ТОТ САМЫЙ МЮНХГАУЗЕН»**

Комическое в сценарии Горина рассматривается как мирообразующее начало, как способ завершения художественности и как свойство стиля писателя. Описываются жанровые параметры «комической фантазии» и роль форм народно-смеховой культуры в их структурировании.

Ключевые слова: Гр. Горин; Мюнхгаузен; модус художественности; смех; комическое; карнавальность; гротеск.

Эпиграфом к нашей статье, который напрашивается и, кажется, исчерпывает и саму тему, и суть авторского миростояния, мог бы стать следующий: «Я понял, в чем ваша беда. Вы слишком серьезны, Серьезное лицо — еще не признак ума, господа. Все глупости на земле делаются именно с этим выражением. Вы улыбайтесь, господа, улыбайтесь! — Он подмигнул своему музыкальному трио, раздались звуки его вечной темы» [Горин, с. 92]<sup>1</sup>. Это не просто удачно найденные слова: они выражают самое существенное в мировоззренческом и художественном составе таланта Горина. Смех предстает как мирообразующее свойство, как некий энергетический замес его способа письма. Не случайно вспоминая его современники в один голос говорят об этой абсолютной мете, называя писателя «динозавром умного юмора». Марк Розовский писал, что Горин взывал «к свободе и юмору как спасительной позиции» и юмор интересовал его не как самоцель или средство игры, а именно «как позиция, с которой можно было рассматривать человека, мир, историю» [Розовский, с. 228].

Люди, близко знавшие и чувствующие его, обращали внимание на особицу («отличку», как скажет Ст. Рассадин) его юмора от юмористики вообще, подчеркивая, что «у писателя Горина есть лицо, что, как известно, в литературе не непреложность, а достоинство, притом не столь уж и частое... Горин не вылавливает смешное, как хищный профессионал, — оно словно само идет ему в руки, само открывается, привлеченное доброжелательным и любопытным вниманием к миру и к людям. И юмор его лиричен, потому что рожден не наблюдателем, кончившим наблюдать и теперь заносающим в тетрадь свои едкие выводы, а простодушным участником жизни, где все — интересно и многое — смешно». Его юмор не «жжет, жалит, бичует, клеймит», не «срывает с наших глаз пелену», он отмечен «присутствием духа» и «доброжелательным и любопытным вниманием к миру и к людям» [Рассадин, с. 219].

Эти свойства, бесспорно, являются проявлением особого типа личности, не просто творчески одаренной, но скроенной от рождения по особым нравственным лекалам. Именно поэтому Горин «острил, сохраняя при этом... Что?

<sup>1</sup> Далее цитируется по этому изданию с указанием страниц.

Достоинство? Это — само собой. Но и штучность. Отдельность. Что, вероятно, совсем непросто...» Должно быть, поэтому он притягивал к себе множество ярких современников, в среде которых он оказывался личностью безусловно особой. Марк Захаров и Александр Ширвиндт, Марк Розовский и Эльдар Рязанов, Аркадий Арканов и Аркадий Инин, Игорь Кваша и Олег Янковский, Александр Абдулов и Инна Чурикова, Николай Караченцев и Геннадий Хазанов — всех невозможно перечислить. Все отмечены особой печатью «штучности». И в этой удивительно родственной ему среде Горин торил свою тропу. Он был врачом и в этой своей ипостаси смотрелся своим в ряду таких писателей, как Вересаев, Чехов, Булгаков, Аксенов, Арканов. И вместе с тем его натура и здесь проступила особым настроением: «Среди докторов есть ведь тоже свои разновидности: костоправы, кровепускатели, хирурги. Гриша был терапевтом. Он мог все объяснить. Он видел жизнь как смешную и грустную комедию, полагал, что это свойство жизни как таковой» [Смолянский, с. 267]. Он по определению был ближе всех к чеховской линии: как-то так совпали корневые свойства их личностных структур. По сути, на это обратил внимание С. Рассадин: «Гриша Горин был и такой, и сякой: талантливый, умный, добрый. Но он был еще и прелестно нормален, что как отличало, так и отличает его от многих и многих, даже вполне достойных сравнения — и то, что нормальность, норма суть вещи редкостные, — это уже парадоксальность не его естественного существования, а нашей противоестественной реальности» [Рассадин, с. 223] (здесь и далее в цитатах разрядка наша. — В. Х.). Здесь лежит и корень своеобразия комического в горинском творчестве. Может, поэтому и «природа его юмора была на редкость уютна, в рост и размер нашего человека. У него все было в человеческий размер — добродушие, ясность взгляда».

Комическое было естественной эстетической средой, в которой личностная оригинальность Горина, его талант и ценностные установки получили яркое саморазвитие. В его произведениях комическое предстало как способ, строй художественной завершенности, оптимально родственной уникальности его креативной энергии. Именно этим созвучием и объяснялось то желанное для любого писателя легкое психоэмоциональное «самовозгорание», которое, применительно к Горину, М. Захаров обозначил как способность «впадать в творческое ликование» [Захаров, с. 9].

Горин называл свои произведения то шутовской комедией, то комической фантазией, то трагикомедией, неизменно выдерживая выбранные им жанровые параметры комического и его интонацию. Характерным образом миромоделирующие принципы и приемы его как комедиографа представлены в киносценариях. На описание одного из них в аспекте смехового начала и направлена данная статья.

Выбирая центральной фигурой, вокруг которой Горин выстраивает комическую реальность и формирует важный для него круг проблем, он обращается к культурному и познавательному опыту читателя, выбирая из кладовой памяти героев, за которыми тянется шлейф известности — «тот самый»: Мюнхгаузен, Свифт с Гулливером и лилипутами, авантюрист Калиостро. Автор таким образом выбрасывает приманку читателю, выставляет антенну, на которую тот

идет не просто с охотой, но с желанием посмеяться. Мюнхгаузен — чудак, враль, сочинитель небылиц — особенный, странный, не как все, «сумасшедший барон». И при этом страшно симпатичный, безобидный выдумщик с неистощимой фантазией, способный удивлять и радовать. Горин выбирает такую маску, чтобы быть свободным в смехе. И на первых же страницах, играя оппозицией правда — ложь, сам автор виртуозно подхватывает правила игры, принятые героем, устанавливая принцип вольного обращения с миром. Чередой затейливых небылиц, рассказываемых «человеком с веселыми глазами», открывается произведение. Причем, сочинитель охотничьих приключений настаивает на подлинности бывшего с ним. Когда охотники со смешком и довольным хохотом изумляются: «Дерево?! На голове у оленя?! Да сказали бы лучше — вишневый сад!», — барон спокойно объясняет недоверчивым: «Если бы вырос сад, я бы сказал — сад. Но поскольку выросло дерево, зачем мне врать? Я всегда говорю только правду». При этих словах слушатели снова «закатываются от смеха». И в это время Автор, в тоне и духе Мюнхгаузена, с удовольствием выписывает, кажется, невозможное: хохочущие охотники вдруг каменеют: «Из-за дальних зарослей орешника под плавные звуки торжественной увертюры гордо и величественно ступал царственной походкой красавец олень с белоснежным вишневым деревом на голове». И только тогда «плывут титры по белым цветам распутившегося дерева и дальним зарослям орешника. Весело, торжественно и немного загадочно» [с. 17].

Эта ключевая патетически поданная фигура предстает знаком того, что в художественном мире сценария веселая логика нарушения привычных норм принята автором как естественная, утверждающая право фантазии на преобразование реальности. Знакомое по произведениям Чехова и Булгакова «Этого не может быть» наталкивается на естественный вопрос: «Но почему?» и топчется на месте, видя в зеркале самое себя: «Потому что этого не может быть!».

Веселые глаза и неизменная улыбка становятся лейтмотивными знаковыми штрихами в портрете Мюнхгаузена. Герой такого типа вписывается автором в соответствующий хронотоп. «Вы попали в хороший дом, пастор. Здесь весело», — подмигивает Мюнхгаузен. Самим хозяином устанавливается свой способ исчисления времени: «Часы пробили три. Барон сделал два выстрела. Стало быть, всего пять». А если пистолет дает осечку, то получается полшестого. Здесь все устремлено к тому, чтобы украсить жизнь фантазией. У барона нет другого намерения. Своим чудачеством он пугает Пастора, живущего вне такого вольного пространственного измерения. Показываемая ему дарственная надпись Софокла на книге «Царь Эдип» заставляет того воскликнуть: «Этого не может быть!», на что следует обстоятельное и терпеливое разъяснение: «Да почему, черт подери?! Вы путаете его с Гомером. Гомер действительно был незрячим, а Софокл прекрасно видел и писал». «Он не мог вам написать, потому что жил в Древней Греции», — упорствует Пастор. На что слышится обескураживающее: «Я тоже жил в Древней Греции. Во всяком случае, бывал там неоднократно» [с. 22]. Читатель сразу улавливает шутовское перемигивание самого автора с Булгаковым, который подобный пассаж включает в описание другого мистификатора. Помнится, Воланд тоже

говорил что-то «за завтраком... Канту». В «правдивом повествовании» Горина Ньютон, Шекспир обозначены как реальные собеседники барона. И когда Марта говорит: «Но, может быть, ты что-то делаешь не так?! А?... Может, этот разговор с пастором надо было вести как-то иначе? Без Софокла», — барон пытается объяснить: «Ну, думал развлечь... Говорили, пастор — умный человек...» [с. 28].

Важное отличительное свойство смеха Горина состоит в том, что он излетает «из светлой природы человека». Это легкий и светлый смех при виде одаренности как украшения человеческой породы. Подобного рода светлая энергетика ощущалась близкими людьми и в самом Горине: ему счастливо суждено было «быть любимцем, при виде которого все начинали непроизвольно светиться». Он был «Гришастиком», единственным, ибо «Гриш много, а Гришастик один» [Рязанов, с. 239]. Эта уникальная светоносная энергетика, кажется, и создает особое родство автора и героя. Мюнхгаузен образует вокруг себя веселое игровое пространство и тоже как бы распыляется в окружающих и влюбленных в него людях. Неназойливой отраженной копией выглядит слуга Томас, верный соратник в затейливых играх барона, счастливым обретением Мюнхгаузена смотрится Марта, «красивая молодая женщина с приветливой улыбкой», при его появлении «часы радостно затикали, кукушка закуковала...». Сценарист Горин озвучивает свою симпатию к герою музыкальным сопровождением. В игровом сюжете неизменной фигурой становится музыкальное трио — виолончель, скрипка кларнет, без швов встроенное в общий уклад. Когда гостю предлагается: «С дороги... Чуть-чуть, а?... Согреться... До еды, а? Для тонуса. Не возражаете?», то в ответ на его согласие следует: «Вам фугу, сонату или можно что-нибудь покрепче?» [с. 20]. Этому ансамблю автор и поручает вести основные музыкальные темы: «немного грустную, но, видимо, одну из любимых хозяина дома» и «наивно-шутливую».

Действие сценария, который автором определен как комическая фантазия, вырастает из конфликта самобытности незаурядной личности и требования к ней «стать как все». На этом основании в оппозиции к Мюнхгаузену представлен круг людей, покушающихся на его свободу, и мир официальный, законный чинами и званиями, для которого барон — сумасшедший. В изображении его Горин широко использует возможности народно-смеховой культуры. В карнавальный круговорот, в орбиту смехового мира вовлекаются важная тема о правде и лжи и узловая проблема жизнеповедения: «Не летать на ядрах, не охотиться на мамонтов? Не переписываться с Шекспиром? ...Нет! Я еще не сошел с ума, чтобы от всего этого отказываться!» — говорит Мюнхгаузен. А эти — другие — нелепо смешные. Образы карнавальной природы: агрессивный дурачок Феофил, хваткая проныра Якобина, ханжа пастор, приспособленец бургомистр — вовлекаются в игровую процедуру развенчания, подвергаются осмеянию. Внезапно ясность и логичность чудака делает смешным обывательский здравый смысл. «При живой жене вы не можете жениться вторично,— говорит пастор. «Вы говорите “при живой”?— задумался Мюнхгаузен. «При живой», — подтвердил Пастор. «Вы предлагаете ее убить?!» [с. 25]. В насмешку автор заставляет служителя церкви проговаривать вслух лицедейский

абсурд морализаторских наставлений: «Но по людским и церковным законам вашей женой будет по-прежнему считаться та женщина, которая вам уже не жена».

Комизм поступков нередко происходит от бессмысленного стремления буквально повторить фантазии Мюнхгаузена. Карликом рядом с ним смотрится Феофил, ежедневно тянущий себя за косу. Горин не обличает властителей, он весело разыгрывает карнавальную ситуацию развенчания шутовского короля, изображая герцога, к заступничеству которого прибегает Якобина, узнав, что он подписал прошение барона о разводе. Тонкое остроумное остранение становится способом своеобразного опустошения значимости «его величества». Соответствующий эпизод строится на нарушении инерции ожидания, На первых порах не вызывает сомнения, что речь идет о делах государственной важности: «Умные глаза герцога отражали напряженную работу мысли. “Ваше величество, — слышался волевой женский голос. — Может быть, все дело в нашем левом крыле?” — “Да, пожалуй...” Герцог понял свою ошибку и горько усмехнулся. К нему приблизилась Первая фрейлина. — “Может быть, нам стоит урезать верха и укрепить центр?” — тихо предложила она. — “Так и сделаем, — задумчиво сощурился герцог. — Опустим правую бретельку и чуть заузим лиф”. — С этими словами он склонился над швейной машинкой и быстро прострочил нужную линию. ...Все решение в талии!» [с. 33]. Эффект внезапности вызывает веселый смех.

Государственная служба и «домашность» не просто соседствуют друг с другом: страсть к кройке и шитью проглядывает сквозь все поступки и речи правителя, порой причудливо замещая ожидаемую солидность озабоченностью белошвейки. Своеобразное затейливое оборотничество карнавальная пара герцог — швея дает толчок поистине балаганной комике, а с ней и полное освобождение от какой-либо серьезности. «Я не разрешу опускать талию на бедра. В конце концов мы — центр Европы, и я не позволю всяким там испанцам диктовать нам условия. Хотите отрезной рукав, пожалуйста! Хотите плиссированную юбку с выточками, принимаю и это! Но опускать линию талии не дам!» [с. 34]. Неуместная запальчивость герцога намеренно преувеличена автором, такая речь сама над собой смеется. На всем, что говорит герцог, лежит карнавальная печать неофициальности и свободы. В связи со всеобъемлющей трагедийностью устанавливается своеобразный ритм комического. «“Я подписал?” — удивился герцог и посмотрел на секретаря. Тот молча кивнул. — “Да! Подписал!” — строго сказал герцог. — “Значит он может жениться на Марте?” — негодуя произнесла баронесса. “Почему жениться?” — удивился герцог и посмотрел на секретаря. Тот молча кивнул. — “Да, он может жениться!” — строго сказал герцог» [с. 35]. Похоже, Горин сам наслаждается своей выдумкой и продолжает варьировать найденную им ключевую фигуру, выдерживая цельность комического характера и доводя его до фарсовых пределов. Узнав, что барон объявил войну Англии, герцог дает приказ о всеобщей мобилизации: «Форма одежды летняя, парадная: синие мундиры с золотой оторочкой, рукав вшивной, лацканы широкие, талия на десять сантиметров выше, чем в мирное время!» [с. 37]. Внезапно в его речи проглядывает бесноватость какого-то фю-

рера. Герцог, «впав в ажиотацию», требует свой мундир и, увидев его, багровеет: «Что?! Мне... в этом? В однобортном? Да вы что?! Не знаете, что сейчас в однобортном никто уже не воюет? Безобразиел.. Война у порога, а мы не готовы!» — Он резким движением перевернул стол, уселся за швейную машинку и начал лихорадочно перешивать мундир». Смешное, не идущее к месту действие выполняет саморазоблачительную функцию.

Система снижений включает и прием кривозеркального опрокидывания подлинника, вследствие чего говорящие выглядят полными глупцами. Так, официальный мир — синклит советников герцога, по воле автора, рассуждая серьезно, оборачивает веселую фантазию Мюнхгаузена в причудливую сплетню. Комическая путаница начинается с вопроса, на кого была охота: «На мамонта, кажется... Он стрелял ему в лоб, а у того выросло на голове вишневое дерево. — У кого выросло? — спросил младший офицер. — У медведя. — А стрелял в мамонта? — Вы только не путайте! ... Он выстрелил в медведя косточкой от черешни. Это всем известно. — Нет, нет... стрелял он, во-первых, не черешней, а смородиной. — Правильно, когда тот пролетал над его домом. — Медведь? — Ну не мамонт же... Их там была целая стая» [с. 40]. Удаление от истины вследствие комического кружения слов вокруг бесспорного, веселая относительность всего выступает как проявление авторской насмешки над тем, что претендует на весомость. Такое изображение направлено не на то, чтобы вызвать негодование читателя, а на то, чтобы развеселить его очевидностью нелепости.

Поскольку смех предполагает преодоление страха, литература издавна прибегала к трагическому приему перемещения фигур со значительным социальным статусом в область повседневной низовой жизни и наделение их своеобразным «простодушьем», свойственным этой среде. Причиной смешного становилась внезапность интонационного речевого перепада. Когда-то Булгаков дал блестящий образец такого рода говорения. Воланд, услышав от Бездомного, что нет ни Бога, ни дьявола, помнится, воскликнул, подобно кухарке, потерявшей соль и хлеб: «Что это у вас, чего нихватишься, ничего нет». Нередко подобный сброс появляется и в тексте Горина. «Англия тоже, ваше величество, хороша, — заметил кто-то из ближайшего окружения. — Привыкли все — Англия, Англия...» Или на слова Мюнхгаузена, что герцог в душе против Англии, тот отвечает: «Да, они мне не нравятся! Ну и что? Я сижу и помалкиваю!», а один из военных советников так объясняет задержку ареста барона: «С ним ведь все не так просто. С ним всегда морока. Небось, опять задурил всем головы».

В сюжетной динамике осмеивающий смех перемежается со смехом, который взял от карнавальной с о с т о я н и е п р а з д н и ч н о с т и. Это смех веселый и заразительный, проистекающей из жизнерадостного отношения к миру и вольного с ним обращения. Он возрождается вновь и вновь с каждой новой ролевой маской героя, непредсказуемо удивляя и веселя зрителя. При этом Мюнхгаузен, носитель его, всегда оказывается по преимуществу в позиции торжествующей.

Эпизоды ареста и суда по определению не могут вызывать шуточного и легкомысленного отношения. Горин же, вслед за Булгаковым, прибегает к пренебрежительно-насмешливой оценочности. Мюнхгаузен всегда сам определяет,

на свой вкус ход внешне заданных событий. Он действительно «морочит голову» и ошарашивает гвардейцев непредсказуемостью своего поведения. Шутливый характер носят его диалоги с офицером. На слова приказа, что «в случае сопротивления приказано применить силу», он неожиданно задает вопрос: «— Кому? — Что “кому?” — не понял офицер... — Может, послать вестового и переспросить? — посоветовал барон» [с. 39]. И вместо ареста с применением силы разворачивается веселое представление с нелепыми выпадами и шутками, в результате оказываются посрамлены пришедшие арестовывать, которые помимо воли становятся участниками самодеятельного спектакля. Гвардейцу, обнажившему шпагу, вдруг задается вопрос совсем из другой оперы: «музыка не повредит?», и тот изумленно переспрашивает: «“Что?!” — “Несколько аккордов... Для бодрости!” — Мюнхгаузен сделал знак музыкантам». В напряженный момент поединка — снова обрыв: «“Здесь пианиссимо... Вы согласны?” — спросил он офицера. — “В каком смысле?” — опять не понял тот. — “Это место играет тоньше и задушевнее. Поддержите, пожалуйста. — Он протянул шпагу офицеру: Я сейчас покажу”. — Передав оружие офицеру, он принял скрипку у музыканта и заиграл. — “Мое любимое место!”». А в итоге заждавшийся герцог Георг при полном параде и на белом коне видит «преступника», идущего по улице с оркестром. Автор многозначительно и торжествующе сформулирует суть эпизода: «Сначала намечались торжества... Потом аресты... Потом решили совместить». Подобного рода победительное веселье порождает некий отсвет романтического пафоса.

В контексте общей праздничности знаковым выглядит немисливо яркий, приготовленный фантазером Мюнхгаузеном подарок, имеющий самую что ни на есть правдивую природу, — «нам натикало лишний день».

В русской литературе были подобные хронологические фишки, вроде февраля или марта, но были они знаками сумасшествия — «Тридцать второе мая», несмотря на внешнюю непривычность, — знак светлый, результат добрых побуждений «счастливого барона» подарить миру «лишний день жизни», еще один рассвет, еще один закат. И смысл этой правдивой выдумки совсем не в том, чтобы присовокупить к общему карнавалу еще один балаганно-фарсовый трюк, когда положительное решение суда о разводе заменяется его отменной. Здесь на поверхность выходит внутренний план действия, н о в и з н а выступает мерой подлинности человека. Ею проверяются не только осторожные обыватели, но все действующие лица. Она открывает вдруг отнюдь не веселую сторону судьбы Мюнхгаузена. Все отворачиваются от него, и происходит невозможное: от него уходит Марта: «Господи, ну почему ты не женился на Жанне д'Арк? Она ведь была согласна... А я — обыкновенная женщина, я не гожусь для тридцать второго мая» [с. 51].

Веселый юмор стирается грустной усмешкой, и следующий за этим эпизод принуждения к отречению рождает совсем не веселые ассоциации. Но автор по-прежнему со своим героем. Он выстраивает текст так, что Мюнхгаузен не произносит слов отречения, их проговаривают герцог и пастор. Он только устало соглашается подписать отказ. При этом действие вторгается в сферу подлинно трагического. Когда герцог одобряет его: «Ну вот и славно. И не надо

так трагично, дорогой мой. Смотрите на все это с присущим вам юмором. В конце концов, и Галилей отрекался!», — гонимый фантазер способен сделать выбор, не изменяя своей натуре: «Поэтому я всегда больше любил Джордано Бруно!» — с улыбкой отвечает он. И с этими словами он снова становится недосыгаемым для гонителей.

Горин не избегает острого драматизма, показывая Мюнхгаузена сжигающим свои бумаги, рисунки, схемы, отказывающимся «верить втайне», как советует ему бургомистр. Но это не разрушает целостности произведения как комической фантазии. Драматург возвращает внимание читателя к особице барона: «Я не боялся казаться смешным... Это не каждый может себе позволить» [с. 54]. А затем включает в действие событийный узел, свойственный всякому карнавалу — образ «веселой смерти». На это есть прямое указание в тексте. Раздается выстрел как знак сбившегося времени, но музыканты «поспешно схватили инструменты и, весело смеясь, заиграли стремительную и отчаянную тему барона Мюнхгаузена» [с. 55]. Во второй части сценария этот факт смерти не раз предстает в смеховой огласовке. Барон уходит в мир иной «по обоюдному согласию», по «джентльменскому соглашению». Карнавальная смерть предполагает рождение, при этом не только как прием, но как своеобразно проявленное торжество истины и неистребимость оптимистического и творческого восприятия жизни. Барон принимает решение воскреснуть, чтобы «вернуть себя», а с этим и Марту. Но подобная диалектика не вписывается в догматически однозначный бюргерский обиход. «Вы умерли, барон Мюнхгаузен, — втолковывает ему Рамкопф. — Вы похоронены, у вас есть могила». В конце концов на суде предъявляется «справка о смерти барона, выписка из церковной книги и квитанция на гроб». Он, вернувшийся, пугает не только заговорщиков. Целую серию «веселых» встреч» штрихами обозначает Горин. «У нас беда! Барон воскрес!» — кричит Томас. «Ой! Разве вы не умерли?» — восклицает влезший в окно поклонник Якобины. — «Умер», — спокойно сказал барон. — «Слава богу! — офицер вытер вспотевший лоб. — Я чуть было не испугался!»».

«Ты сошел с ума! — Баронесса нервно заметалась по комнате. — Я занята. Завтра годовщина твоей смерти. Ты хочешь испортить нам праздник? Это нечестно» [с. 69].

Обращает на себя внимание то, что, ведя действие в диапазоне комического, Горин умеет внести на обсуждение, так сказать, и саму теорию смеха, как будто вскользь дав тему. Например, на слова Томаса: «А говорят, ведь юмор — он полезный. Шутка, мол, жизнь продлевает...» — барон отвечает: «Не всем. Тем, кто смеется, тем продлевает, а тому, кто острит, — укорачивает» [с. 67]. В череде чудачеств современной жизни Горин помещает эпизод, который смотрится как мирозерцательная метафора обобщенного характера. Речь идет о памятнике, который решено поставить в честь Мюнхгаузена. Макет изображал барона сидящим на передней части разрубленной лошади, голова которой была опущена, как и положено при водопое. По замыслу, когда на открытии «прозвучит фраза «пусть же он [родник] струится в душе каждого истинного германца», из лошади польется вода» [с. 57]. Горин с остроумной усмешкой говорит

о том, как вследствие появившегося на лице герцога «творческого вдохновения» задняя половина лошади была сначала приближена, чтобы «впечатление от барона все-таки не раздваивалось», а затем «благополучно сомкнута с передней». При этом попытка возражения бургомистра («В этом вся соль! Это смешно!») была отмечена вердиктом герцога: «Так даже смешнее». Автор, однако, оставляет всех в фарсовой ситуации: «Откуда же тогда будем лить воду? Из какого места?». Мнимо значительная невнятица: «Из Мюнхгаузена лить воду не будем. Незачем. Он нам дорог просто как Мюнхгаузен, как Карл Фридрих Иероним, а пьет его лошадь или не пьет — это нас не волнует!» [с. 58], — по сути, констатирует другой, бескрылый тип восприятия — «глубокомысленный», при котором мир теряет свою многоцветность. М. Бахтин следующим образом характеризовал такого рода подмену: «Смех не внешняя, а существенная внутренняя форма, которую нельзя сменить на серьезность, не уничтожив и не исказив самого содержания раскрытой смехом истины» [Бахтин, с. 107].

Второй части сценария Горин предпосылает многозначительную деталь: «Написанный на холсте глаз смотрел на мир с сожалением». Именно такова здесь основная тональность авторского повествования. Юмор становится все грустнее, все чаще проскальзывают сатирические ноты, здесь смешное все определеннее соседствует с подлинно серьезным. Покупательнице, недовольной дороговизной вялых гвоздик, Миллер многозначительно говорит: «Наш барон, пока был жив, тоже дешево ценился, а завял — стал всем дорог» [с. 64]. Марта с горечью взмолилась: «Господи! Неужели вам обязательно надо убить человека, чтобы понять, что он живой?». Горин смеется над социальными пороками и такими знакомыми по привычным проявлениям мелкими страстишками, которые как бы и не требуют для своего осмеяния бича, но которые не могут не оскорблять нравственное чувство. Вытеснив за пределы своего мира Мюнхгаузена, его гонители моментально создают культ его: пишут портреты, читают лекции, защищают диссертации. Они лицедейски набиваются к нему в друзья, надевают маску безысходной скорби, представляются хранителями его наследия. Горин не дает им торжествовать победу, то и дело подкидывая комические внезапности. То вдруг обнаружится Библия из библиотеки барона с надписью на титульном листе «Дорогому Карлу от любящего его Матфея», то он сам появится в окне будуара Якобины, ждущей поклонника, со словами: «Не волнуйся, свои!», то на глазах студенческой аудитории поднимет за шиворот Рамкопфа, дающего обыкновенные объяснения явлений необыкновенных.

В палитру смехового автором добавляются краски пародийного снижения: в точном смысле «вино переходит в уксус». Забавная история о вишневом деревце предстает пошлой уличной песенкой: «С вишневой косточкой во лбу я хожу по улицам Ганновера и жду, когда у меня на голове вырастет вишневое дерево!» [с. 65]. Плаксивый Теофил с тупым упорством, стоя на стуле, тянет себя за волосы и пытается повторить веселый подвиг отца: с остервенением стреляет по летящим уткам и, в очередной раз промазав, лезет вверх по дымоходу.

Автор не делает предметом осмеяния какое-то определенное лицо или государственное установление и не пишет сатиру, которая жалит, он создает образ неистребимой человеческой комедии, в которой современность узнает себя.

И сегодняшний день откликается знанию автора навечно слепленными речевыми клише: «Кто же знал, что все так обернется? Мы были искренни в своих заблуждениях. Время открыло нам глаза», «Такова судьба всех великих людей: современники их не понимают». Борьбой партий смотрится битва за присвоенное себе Мюнхгаузена. При этом смех принимает подлинно фарсовые формы, склоняясь к откровенному гротеску. Опасаясь, что победят противники, Якобина уговаривает злейшего врага барона произнести хвалебную речь в его честь: «О, если бы сам пастор Франц Мусс принял участие в торжественной литургии и прочитал проповедь на открытии памятника...» — «Нет! Никогда! — У пастора подкосились ноги, и он почувствовал, что теряет сознание. — Я не могу... я не готов!». — «А я дам вам свой конспект!» — воскликнул Рамкопф — «Обойдусь!» — оттолкнул Рамкопфа пастор. — «Разумеется, — согласилась баронесса. — Вы сами найдете нужные слова. А можно под музыку». — Она сделала знак музыкантам. Музыканты запели: «С вишневой косточкой во лбу!». — «И тут вступает орган, — напирал на пастора Рамкопф. — И за ним сразу детский хор...». — «И вы, пастор Франц Мусс, стоите на амвоне с Библией в руках, на которой оставил подпись сам святой Матфей!.. Как это величественно!» [с. 64]. Площадное смешение торжественного и будничного, священного и профанного формирует мстительно веселый тон.

Горин снимает тяжесть впечатления остроумной игрой со словом. Недаром его юмор характеризуют как интеллектуальный по преимуществу, сориентированный на читателя, восприимчивого к парадоксам и ироническому острашению. Такой стиль свидетельствует об авторском чувстве собственного достоинства.

Постепенно из пестроты комических эпизодов все определеннее вырисовывается Гориним безусловность главного героя, носителя общечеловеческих ценностей, не склонного к компромиссам. В динамической системе приемов развертывается в непосредственное действие «формула комического модуса художественности — дивергенция внутренней данности бытия («я») и его внешней заданности (ролевой границы)» [Теория литературы, с. 64], а это, в свою очередь, приводит к смеховому выявлению «той детской головки, что, словно в шляпной коробке, хранится в каждой человеческой голове» [Жан-Поль, с. 149].

Пространственная вертикаль, изначально соотносимая с движением героя к себе подлинному, в конце произведения подана в виде семантического знака нравственного апофеоза личности, сохраняющей себя и свою правдивость вопреки уродливому искажению человеческой природы.

Фильм, снятый по данному сценарию, получился таким удачным, в частности, потому, что реализация сокровенной идеи о красоте и уникальности человека была обеспечена наглядно явленным ансамблем редкостных талантов, с отсутствием которых, как и с исчезновением Мюнхгаузена, как писал Горин, «климат изменяется». И потому также, что автор и режиссер оказались этой же породы.

*Бахтин М.* Творчество Франсуа Рабле и народная культура Средневековья и Ренессанса М., 1990.

*Горин Гр.* Тот самый Мюнхгаузен. СПб., 2008.

*Жан-Поль.* Приготовительная школа эстетики. М., 1981.

*Захаров М.* Наш Тиль Уленшпигель // Горин Гр. Тот самый Мюнхгаузен. СПб., 2008.

*Рассадин Ст.* Присутствие духа // Григорий Горин. Воспоминания современников. М., 2001.

*Розовский М.* «Рояль в кустах» // Там же.

*Рязанов Э.* Мой друг Гришастик // Там же.

*Смолянский А.* On and off // Там же.

*Теория литературы* : в 2 т. / под ред. Н. Д. Тмарченко. Т. 1. М., 2004.

*Статья поступила в редакцию 31.05.2011 г.*

УДК 811.112.2-14 + 82'06 + 7.038.6

**Н. В. Гладилин**

### **ДРЕЙФ К ПОСТМОДЕРНИЗМУ В ПОЭМЕ Х. М. ЭНЦЕНСБЕРГЕРА «ГИБЕЛЬ “ТИТАНИКА”»**

Исследуется поэма современного немецкого писателя и публициста Г. М. Энциенсбергера «Гибель “Титаника”» — одно из этапных произведений его творчества. Образ «Титаника» — грандиозная метафора западного «общества благоденствия» с его социальным неблагополучием и неравенством, и гибель легендарного судна воспринимается автором как своего рода «закат Европы».

**Ключевые слова:** Ханс Магнус Энциенсбергер; немецкая гражданская лирика; политический и эстетический радикализм; постмодернизм.

Ханс Магнус Энциенсбергер (р. 1929) — один из наиболее авторитетных немецких писателей современности, самый молодой лауреат престижнейшей награды немецкоязычного литературного пространства — премии имени Георга Бюхнера — за всю историю ее присуждения. Будучи автором многих поэтических сборников, он с самого начала претендовал быть «больше, чем поэтом», стремясь к активному участию в общественно-политической жизни страны и мира. В каком бы жанре (поэзия, проза, эссеистика, публицистика) он себя ни пробовал, всегда в центре его внимания были актуальные вопросы современности, при анализе которых ему удавалось сопрягать темперамент ангажированного трибуна с зоркостью бесстрастного наблюдателя. Поэтому его мировоззренческая и творческая эволюции весьма показательны для понимания многих явлений в литературной и общественной жизни ФРГ последних десятилетий.

Продолжатель традиций немецкой «гражданской лирики» от Гейне до Брехта, Энциенсбергер долгое время сочетал политический радикализм с радикализмом эстетическим. В поэтических сборниках «Защита волков» (1957), «Язык страны» (1960), «Шрифт слепых» (1964) он, с одной стороны, подвергал беспощадной критике истеблишмент аденауэровской Германии, с другой — щедро ис-