

Ю. Н. Арабов

**Кинематограф и теория восприятия
(2003)**

учебное пособие

М.: ВГИК, 2003. – 106 с.

Предисловие

Чем больше пишется книг о кино, тем более сам предмет погружается в дымку, теряет реальные очертания, покрывается тиной слов и приобретает самые фантастические формы и значения. Да и могут ли быть так называемые "реальные очертания" у иллюзии, которая в ушедшем столетии стала претендовать чуть ли не на роль новой церкви, законодателя мод и вкусов, подменяя собой "живую жизнь" и указывая жизни, как ей следует себя вести? Если в будущем какой-нибудь ребенок спросит о Христе: "А в какой картине он снимался?" или "В каком сериале участвовал?", то я не очень удивлюсь.

Настоящая работа – попытка разобраться в феномене кинематографа с точки зрения теории восприятия, то есть с помощью психологии, которая в XX веке сделала гигантские успехи. Уверен, что с помощью этой науки феномен кинематографа и его магического воздействия может быть раскрыт и частично объяснен. А подобные объяснения, какими бы ограниченными они ни были, могут быть полезны не только самим создателям фильмов, но и учащимся, собирающимся посвятить свою жизнь "большому кино".

Введение

В фильме "Томми" английского постмодерниста Кена Рассела есть эпизод в церкви, где священник причащает прихожан перед иконой Мэрилин Монро. Кошунство? Похоже, но подобное кошунство является идеальной метафорой той странной роли, которую играет целлулоидный мир в нашем сознании. Да и как с точки зрения логики объяснить сам феномен Мэрилин Монро? Бог с ним, когда поклоняются человеку, который кое-что умел и кое-что знал, например, Пушкину, хотя и это худо. Но совсем уж странно, когда подобным образом относятся к какой-то крашеной блондинке, которая ни одной хорошей роли не сыграла, ни одной удачной песни не спела, а что касается тела и пропорций, так у любой дивы из мюзик-холла мы найдем то же самое и не слишком удивимся. Что объясняют многочисленные биографии Мэрилин, что мы из них узнаем? То, что раньше она была Нормой Джин и позировала для "Плейбоя", что крутила амуры с обоими братьями Кеннеди, что стала своего рода символом...

Но здесь лучше прерваться. Феномен популярности кино не объяснить с точки зрения его философской и эстетической значимости, его художественных качеств. Тут мы имеем дело с нашим сознанием, с некими психологическими механизмами, которые реагируют особым образом на прямоугольник, горящий в темном зале.

Я не знаю, занимался ли кто-либо всерьез теорией восприятия экранного зрелища. Конечно, сразу на ум приходит фамилия Эйзенштейна, еще две-три, на которые я время от времени буду ссылаться. Мне неизвестно также, существует ли в науке вообще целостная теория человеческого восприятия. Дело осложняется еще и тем, что я, увы, не психолог, а лишь дилетант, которого интересуют вопросы психологии. К тому же я еще и сценарист, так что смотреть на кинематограф буду "драматургическими" глазами. Сведения для этой книги я добывал из различных научных источников, выборочно и разрозненно. Поэтому многие выводы, к которым я пришел, не следует рассматривать как истину в последней инстанции. Это постановка проблемы, а не некое тотальное руководство к действию. Эстетика меня, в общем-то, не интересует, и я не собираюсь доказывать, что Бергман лучше Сэма Вуда. Они меня занимают в равной степени. Точнее, мне интересны физиология и психология, которые, по моему разумению, объясняют в кино нечто существенное, чего не могут объяснить различные философские и эстетические спекуляции.

Глава I. Постановка проблемы

Начну я свои размышления с одной кинематографической легенды, с якобы документальной истории, которая произошла больше десяти лет назад в далеких от нас географических широтах. Я при этом не присутствовал и ручаться за детали не могу. Но сама история кажется мне чрезвычайно знаменательной и любопытной.

В 1987 году американский режиссер Эдриан Лайн снял картину "Роковое влечение", ставшую одним из лидеров американского и европейского прокатов. Содержание ее сводилось к следующему: адвокат Дэн Галагер (Майкл Дуглас) в отсутствие своей супруги (она уехала на несколько дней к родителям) переспал со случайно встретившейся ему Элекс Форрест (Глен Клоус). Никаких серьезных намерений в отношении любовницы у адвоката не было. Но Элекс восприняла эту кратковременную связь по-другому. Она начала преследовать Дэна Галагера, угрожать ему оглаской, резать собственные вены на его глазах, требуя, чтобы он "о ней заботился". В итоге адвокат оказался в чрезвычайной психологической зависимости от истеричной любовницы. Сложность его ситуации состояла в чувстве вины перед случайной женщиной, которую он "использовал". Причем ее сила питалась ложью самого адвоката своей семье, сокрытием истинного положения дел. В результате преследования Элекс семья адвоката была разрушена, сам Галагер ушел из дома, а его супруга угодила в автомобильную катастрофу и попала в больницу.

И здесь Лайн придумал и снял совершенно нетрадиционный для американского жанрового кино финал: Дэн

признается своей жене в совершенном грехе и разрывает этим признанием карусель лжи. Сказанное жене, открытая ей правда, отнимает силы у Элекса, которая строила свое преследование именно на шантаже, пользуясь ложью адвоката. Теперь ему скрывать нечего, следовательно, нечем ему и угрожать. Не выдержав эмоционального напряжения, Элекс кончает с собой.

Лайн на самом деле снял картину о силе лжи, которая является источником и вдохновителем преступления, – то, что задолго до него в кинематографе делал великий Альфред Хичкок.

Картина Лайна в черновом монтаже была показана специально подобранной аудитории – по ее реакции прокатчики должны были судить, насколько успешным у зрителя будет новоиспеченный фильм. Зритель оказался разочарованным, и именно финалом. Приняв адвоката за "хорошего парня", а преследовавшую его Элекса за "злую силу", сидящие в зале потребовали одного – их активного столкновения и торжества "гуд гая" над злом при помощи оружия.

Сопротивляться требованиям зрителя у Лайна сил не хватило. И он переснял финал, сделав то, что от него требовали. Чтобы окончательно удовлетворить страждущих по кровавому зрелищу, он поместил жену адвоката в хичкоковскую ванную (см. фильм "Психо"), напустил на нее сумасшедшую Элекса с ножом в руках. Хорошо, что подоспевший вовремя адвокат засунул любовницу в наполненную ванну, и она на крупном плане, словно Офелия, начала пускать пузыри. Но девица оказалась крепкой. Даже захлебнувшись, она выскочила из воды и снова набросилась на несчастную супругу, только что вышедшую из больницы. И той ничего не оставалось делать, как всадить в фурию несколько пуль в упор.

Фильм имел бешеный успех. Критики окрестили Лайна отцом нового жанра "семейного триллера". Однако сравнивая оба варианта композиции, мы все-таки обнаружим, с точки зрения "чистого искусства", явную вторичность окончательного финала. Если мы снимаем историю о силе лжи, то правда (признание адвоката) и последующее самоубийство Элекса – идеальное воплощение этого сюжета. А зритель все-таки предпочел привычную фабулу фабуле непривычной. (Под фабулой мы будем понимать состав событий или "что" в художественном произведении. Под сюжетом – "зачем", помня известную чеховскую формулу: "Сюжет должен быть нов, а фабула может отсутствовать вообще".) Люди в зале почему-то не поверили первоначальной авторской версии.

Потенциал ее внушаемости оказался недостаточным, чтобы признать фильм "хорошим". Отвернувшись от нового, зритель предпочел испытанное старое. Почему?

Мы не будем прибегать к известным аргументам типа "публика – дура", а "зритель – осел", лучше привлечем к себе в союзники один из разделов современной психологии, а именно суггестологию. Суггестология – наука о мысленном внушении на расстоянии без погружения внушаемого в гипнотический сон. Термины ее применяются биофизиками в исследовании некоторых парапсихологических явлений, в частности, в исследовании механизмов, к которым прибегают целители вроде Чумака, Кашпировского, Игнатенко из Киева и т.д. Основатель суггестологии – болгарский профессор Лозанов. Причины внушаемости на расстоянии делятся в суггестологии на две группы: к первой относятся физические свойства биополя, которое распространяет целитель; ко второй – психологические приемы, которыми целитель пользуется. Российский профессор Рожнов считает, что ключевым в феномене Кашпировского является предварительный личный контакт с больным.

Естественно, что о "свойствах биополя" художественного фильма я рассуждать не берусь – у меня нет прибора, который смог бы измерить биополе "Чапаева" или "Крестного отца". Я также не проверял, существует ли биополе у литературного сценария. А вот по поводу психологических приемов можно сказать нечто определенное и посмотреть, как они соотносятся при всех своих внешних различиях с кинематографом, с тем или иным конкретным фильмом. И, может быть, тогда мы поймем, отчего зритель у Эдриана Лайна предпочел именно знакомый финал. Перед этим мне придется кратко изложить этапы воздействия целителя на больного в терминах суггестологии, да простит мне читатель это отступление – оно, увы, необходимо.

Итак, ситуация целитель-больной делится на следующие ступени: узнавание, доверие-раппорт, субординация, подчинение. Все эти ступени-этапы, естественно, связаны между собой. Загадочней всего узнавание: больной каким-то образом должен "узнать" в новом знакомом своего целителя. Лучше всего, чтобы целитель был кем-нибудь представлен. Кроме всего прочего, целитель должен обладать "приятной" внешностью, быть благообразным, гармонически развитым. (Такой приятной внешностью обладают Чумака, Кашпировский, Джуна.) Если ваш целитель хромой или, не дай Бог, одноглазый, то это не целитель, а колдун. Лонго недаром называет себя колдуном, так как приятной внешностью не обладает.

Отсюда рождается вторая ступень контакта – доверие-раппорт. В других психологических школах есть приемы так называемой синхронизации терапевта с больным, "ведение" терапевтом больного и т.д. В суггестологии главной основой доверия-раппорта является прием под названием "тайна исповеди". Целитель вынуждает больного открыть тайну. Такой тайной может быть, например, болезнь, порок, любая личная проблема, открытие которой рождает нить соучастия (пусть и мнимого) между больным и пациентом.

Следующая ступень – субординация. Она означает лишь то, что врач должен быть врачом, а больной – больным. Целитель не должен показывать своей слабости, а пациент не должен претендовать на его место. Целитель должен быть богом для больного, уметь и знать больше, чем он, постоянно это подчеркивая. Например, в ситуации учитель-ученик последний не должен пытаться поучать учителя и заводить с ним изнуряющие споры. Мне до сих пор стыдно вспоминать, как я, учась в сценарной мастерской, напал на своего мастера Н. Н. Фигуровского, вовлекая его в малопродуктивные дискуссии.

И последняя ступень – подчинение – означает лишь то, что зомбирование уже произошло, и больной находится всецело во власти своего целителя.

Если мы наложим кальку суггестологии на сценарий и фильм, то поймем многое, в частности, ту зыбкую границу, которая отделяет в сознании зрителя фильм "хороший" от фильма "плохого". Возможно, мы уясним себе, отчего американский зритель потребовал другой финал для ставшей популярной картины Эдриана Лайна.

Итак, узнавание: зритель должен "узнать" фильм, а режиссер – сценарий. И с тем, и с другим не так просто, как кажется на первый взгляд. Мы помним из истории кинематографа, что первые фильмы зритель не "узнавал", то есть шарахался от идущего на него с экрана поезда, а когда актер возникал на крупном плане, то в зале раздавались возмущенные возгласы: "А где у него ноги?!" Сегодняшний зритель в этом смысле фильм узнает, но он может его не узнать в другом эстетическо-философском контексте. Суггестология показывает нам, что каждый новый фильм зритель против своей воли соотносит со старым. И по тому, с какими эмоциями был сопряжен старый фильм, похожий на нынешний, он судит на первых порах и о фильме новом. То есть, если кино с аналогичной интригой мне понравилось раньше, то и нынешнее, новое, скорее всего понравится тоже. Примитивно? Не думаю.

Жанровое кино есть машина эмоции, или машина по добыванию эмоции. С точки зрения суггестологии, можно сказать по-другому: жанр есть машина узнавания или машина по интенсивному знакомству зрителя с новым фильмом. "Штучное" авторское кино, таким образом, менее суггестивно, так как его не с чем соотносить, вернее, контекст соотношений более узок, оно соотносится с самим собой, то есть со "штучной продукцией". Жанровое кино тоже соотносится с самим собой, но поле подобных соотношений чрезвычайно велико. Развитый кинематограф (не российский) – это огромный завод, выпускающий на поточных линиях сотни образцов, в основном, жанровой продукции, – здесь и триллеры, и мелодрамы, и фильмы ужасов, и детективы, и комедии. Есть что вспомнить и с чем соотнести. Это знает Голливуд, который предпочитает жанр всему остальному. Поэтому и первая ступень взаимодействия – фильм-зритель, которую мы обозначили как узнавание, проходит без затруднений, как по маслу.

В ситуации запуска фильма в производство в связке сценарист-режиссер или режиссер-продюсер происходит то же самое. Режиссер должен узнать в новом сценарии "хороший" старый сценарий. Продюсер – узнать фильм, который в прошлом принес неплохую прибыль. Сценарист, чтобы пройти безболезненно стадию узнавания, должен знать эстетические привязанности режиссера, которому он предлагает свой труд. Александр Сокуров, например, вместо сценария предпочитает "хорошую прозу", из которой бы рождался импульс к творчеству, вне зависимости от того, насколько прописана в нем драматургическая ситуация. (Он вообще не любит интриги и действия.) Постановщик же фильма "Господин оформитель" Олег Тепцов предпочитает американский вариант сценария, где прописано все: от интриги до интерьеров; такая литературная основа фильма тяготеет к техническому плану. Сценаристу нужно знать, "под кого работать", чтобы режиссер его "узнал", – под Шекспира, Фолкнера или Ржешевского. Смешная история произошла с первым моим профессиональным сценарием "Silentium!". Редактура "Ленфильма" отклоняла вариант за вариантом, упорно не признавая за моим могучим произведением качеств сценария. Отписав четыре варианта и впав в тихое отчаяние, я, приступая к пятому, пустился на хитрость и сделал его идентичным варианту первому. И неожиданно "новый" вариант был принят на ура. А все объясняется просто, – за месяцы изнурительного труда редакция "привыкла" ко мне и к тому, что выходит из-под моего пера. Написанное мной стало сравниваться не со сценариями какого-нибудь признанного мистера X, а с моими собственными сочинениями. То есть направление соотношений в корне изменилось. Изменилось узнавание, и я выиграл.

Но перейдем к следующей ступени. Доверие-раппорт в суггестологии связан с открытием больным целителю некой тайны. В ситуации фильм-зритель это означает лишь то, что сидящий в зале человек со своими проблемами и заботами должен привязаться к фильму душой и отнестись к нему, как к интимному другу. Жанровое кино использует для этого различные механизмы, о которых мы скажем впоследствии: например, мифологические архетипы и тягу к ним "коллективной души", что находит в экранном герое воплощение своих мечтаний. Профессионалы также знают, насколько важно для доверия зрителя его привыкание к среде, в которой развивается действие, ее проработанность и достоверность. Из подобных вещей и рождается "тайна исповеди", нарушить которую может любой случайный, неподготовленный и необдуманный авторами элемент. Например, недостаточный успех "Последнего киногероя" с Арнольдом Шварценеггером в главной роли связан не только с тем, что Арнольд играет пародию на самого себя, но и с тем, что в финал картины вдруг неожиданно вторгается... Бергман! Смерть в черном саване из его фильма "Седьмая печать" сходит с киноэкрана и начинает гоняться за всепобеждающим Арнольдом. Постмодернистский прием в этом случае не улучшает ситуацию доверие-раппорт, а наоборот, вредит ей, так как зритель соотносит "Последнего киногероя" прежде всего с боевиками, а не с постмодернистскими комедиями. "Тайна исповеди" нарушается, и сидящий в зале человек отторгается от кинозрелища.

С этой точки зрения начинаешь понимать заботу кинозвезд о том, чтобы в каждой новой роли чуть-чуть повторять роль старую. В одном из интервью Михалков-Кончаловский жаловался на невыносимость работы со Сильвестром Сталлоне: тот не только заботится о повторении своего имиджа до мнительности, но даже сам выставляет на себя свет во время съемок. Но с высоты суггестологии действия Сталлоне совершенно оправданы. Мало того, что одна часть лица у него парализована, но играть что-то совершенно новое – это значит не соотнести себя с прошлым, за которым коммерческий успех, зрительское признание и всемирная слава. На такое может решиться лишь киноноватор, которого проблемы психологического зомбирования аудитории интересуют в меньшей степени, чем собственный интерес к новизне.

Пойдем далее. Субординация в фильме и сценарии означает лишь одно – зритель не должен быть соавтором экранного зрелища. Иногда некоторые режиссеры-авангардисты любят говорить, что "мы со своим зрителем – соавторы". Но с точки зрения суггестологии, это полная чушь. Зритель не должен претендовать на авторство. Но как же это утверждение согласовывается с тем, что сидящий в зале должен предугадывать, например, финал показанной ему картины, чтобы "узнать" ее?

А вот как: создатель кинозрелища обязан быть чуть-чуть умнее. И зритель, предугадывая целое, должен ни в коем случае не догадываться о деталях. Или, как говорят американцы, в старом должно быть чуточку новое. В ситуации связок сценарист-режиссер и режиссер-продюсер это значит некое локальное открытие для режиссера и продюсера в любимой ими киноформе.

Из этих образующих и рождается в кино подчинение. Но, естественно, не только из них.

Так называемая виртуальная реальность, которая активно приглашает зрителей в соавторы, и первые фильмы с меняющимся по воле зрителя сюжетом (говорят, есть такие) имеют с суггестивностью кинематографа мало общего. Здесь следует рассуждать о психологии игр, о компьютеризации сознания, но этот вопрос, к сожалению, не входит в границы данной работы. Вернемся же к привычному "папиному" кино.

Когда различные новаторы и создатели авторского кинематографа жалуются на невнимание публики, они не ведают, что говорят. Человек мыслит и воспринимает по аналогии, по тому, как новое соотносится со старым. Новое будет понято тем скорее, чем оно больше совпадает со старым. Таким образом, художественный авангард будет пользоваться успехом лишь тогда, когда он создаст за собой историческую традицию, когда единичное произведение будет сравниваться с потоком, с явлением в целом. Чем легче это единичное произведение напомнит поток, тем скорее узнается, скорее оценится аудиторией. Грустно? Может быть. Но таково человеческое восприятие. Новаторство, чтобы иметь хоть какой-то коммерческий успех, должно быть в чем-то традиционно, увы...

Из-за резкого прерыва традиций могут погибать целые жанры. Например, верлибр в поэзии, как мне представляется, практически уничтожил саму поэзию, превратив ее в слегка ритмизированную прозу. С чем соотносить стихи, написанные верлибром? С прозой или поэзией? Ответ, впрочем, очевиден: со стихами, написанными верлибром.

Вот почему авторский кинематограф с поиском новых выразительных средств (например, с альтернативной композицией фильмов Джармуша и Тарантино, которая спорит с композицией линейной, последовательной) обречен, в лучшем случае, на недостаточное внимание к себе, в худшем – на полный коммерческий провал. Другое дело, что тот же Тарантино, догадываясь о подобном, "подпирает" свое "Криминальное чтиво", новаторское по существу, многочисленными коммерческими "подпорками" и делает это с успехом.

Очевидно, что самоубийство "злой силы" в "Роковом влечении" не имеет в американском кино и культуре достаточного поля соотношений – зрителю нечего припомнить, аналогии не находятся, и на ум приходят мелодраматические сюжеты, которые имеют к данному фильму далекое отношение. В русской культуре хотя бы есть Свидригайлов и Смердяков – герои, натворившие много бед и покончившие счеты с жизнью по собственной воле.

Эдриан Лайн понял, что от него хотят. И переснял финал, сделав его, прежде всего, узнаваемым.

В проблеме узнаваемости, а точнее предсказуемости, проявляется еще один любопытный психологический аспект. Но к нему мы подступимся несколько позже, а пока коснемся проблем не менее интересных.

Глава II. Суггестивные свойства фильма: изображение, звук, слово, пауза

Англичане, колонизировавшие Индию, были поражены в свое время одним трюком, который проделывали индийские факиры и который можно было вполне принять за чудо. В небо подбрасывался канат. На лету он неожиданно затвердевал, превращаясь в шест. Зрители, расположившиеся на лесной поляне, видели, как ассистент факира, мальчик, взбирался по нему в небо. Сам факир неподвижно сидел на земле в позе лотоса...

Потом уже, в XX веке, этот трюк перекочевал из Индии на арены европейских цирков. Я сам видел его в далеком детстве, когда был на представлениях Кио-старшего. Европейская смекалка сообразила, как при помощи технических средств сделать из чуда иллюзию.

Однако и с самим восточным оригиналом не все ясно. Появились первые фотографические снимки, в том числе и затвердевшего каната. Часть из них была тождественна тому, что видели на лесной поляне потрясенные зрители. Но на некоторых фотографиях обнаружилось следующее: факир сидит недвижимо рядом с лежащей перед ним веревкой, а зрители заворожено подняли головы вверх. Это дало повод для утверждения, что в случае с твердым канатом мы имеем дело с массовым гипнозом.

Не знаю, как было на самом деле. Но для меня подобная история является лучшей метафорой специфики кинематографа, его гипнотических свойств.

Изображение

Кино тотально, об этом знают и психологи, и практики. В современной психологии существует методика так называемого скользкого восприятия, или "бокового зрения". Она пришла из мистических восточных и южноамериканских школ. Эта методика, в частности, описана Карлосом Кастанедой в его бесконечной саге об учении Дона Хуана и представляет собой следующее: нужно усилием воли остановить "внутренний диалог", который ведет каждый из нас в своем сознании, максимально расслабиться, расфокусировать зрение особым образом, так, чтобы стараться видеть уголками глаз, не видя по центру. Зачем это нужно? Чтобы прорвать "пузырь восприятия", навязанный нам с детства цивилизацией, и воспринять мир таким, какой он есть "на самом деле". Я в юности пользовался подобной методикой, практикуя в Ботаническом саду. И однажды увидел краями глаз, что сижу буквально на миллиардах живых существ, – вся поляна, каждая ее травинка и листочек были усеяны букашками, кузнечиками, божьими коровками... Такого я не переживал ни до, ни после.

Интересно, что в кинематографе эта методика невыполнима. Можно, конечно, смотреть по углам экрана, но все равно мы будем видеть лишь навязанное нам другими людьми. Горящий экран в темном зале обладает свойством одинокой звезды в черном небе, когда все затянуто облаками, – ты будешь смотреть лишь на одну звезду, чудом прорвавшуюся сквозь облачную пелену.

И здесь мы с вами можем сделать первый вывод по поводу гипнозизма киноизображения: экран кинематографа занимает все наше внимание, не оставляя места "боковому зрению", остановке "внутреннего диалога" (зачем ходить в кино, если его не смотреть?) и прочим психологическим технологиям, призванным "расширить сознание" и прорваться к "истинному бытию".

Второе: все начало XX века психология изучала, в частности, восприятие человеком интенсивного источника

света. Было доказано, что концентрация внимания на ярком свечении, на сильном источнике излучения дает гипнотический эффект и поработывает волю.

Отсюда – свет в сталинских тюрьмах, который не гасился на ночь, свет в кабинете следователя, направленный вам в лицо. Или, например, начало сеанса у гипнотизера, когда внимание пациента должно быть приковано к блестящему предмету, в частности, к блестящему скальпелю. Но и это, в нашей терминологии, "одинокая звезда в черном небе". Новое же для нас в этих исследованиях следующее: было открыто, что мигание света, чередование светового излучения с темной паузой часто вызывает приступы эпилепсии, способствует эмоциональному возбуждению и потом – быстрому утомлению.

Чередование черных и белых кусков в кино, сверхъяркое излучение и следующая вслед за ним темная пауза – излюбленное средство у ряда авторских режиссеров: Дреера, Бергмана, Сокурова. Средство, имеющее, как мы выяснили, гипнотический эффект. Юрий Любимов в ряде своих спектаклей прибегает к тому же: локальный яркий источник света мигает, освещая совершенно темную сцену, лишённую дополнительной подсветки, на ней копошатся герои, и прожектор выхватывает отдельные фазы их движений. Мигающий свет в дискотеках – средство того же рода, вполне эффективное для зомбирования. Но даже если отрешиться от технико-эстетических трюков, то можно с уверенностью утверждать, что подобный гипнотизм есть физиология любого кинозрелища, кинематографа как такового. В механизме проекционного аппарата имеется специальная заслонка, называемая обтюратором. Она призвана закрывать рамку – черную перегородку кадров на киноплёнке. Поскольку плёнка движется рывками и с большой скоростью, человеческий глаз не схватывает это мелькание. Схватывает, вероятно, подсознание.

И третье. В 60-х годах одной американской кукурузной компанией был проведен любопытный эксперимент, результат которого был назван впоследствии "эффектом 25-го кадра". Как известно, плёнка движется со скоростью 24 кадра в секунду. Компания вклеила 25-м кадром рекламу кукурузных хлопьев. Глаз зрителя этого не заметил, но заметило и прореагировало подсознание. Во время просмотра и после него кукурузных хлопьев было куплено в несколько раз больше, чем в другие дни. Впоследствии подобные манипуляции с сознанием были запрещены американским законодательством.

Помню, как в далеком детстве я смотрел популярную тогда чехословацкую картину "Призрак замка Моррисвиль". Это была местами забавная пародия на фильмы ужасов. Однако, поскольку советские зрители не видели оригиналов, то и сама пародия смазывалась и воспринималась многими как самый настоящий мистический фильм. Так вот, на протяжении всего действия в изображение были вклеены короткие планы призрака с лысым черепом, совершенно белым лицом, застывшим в ужасной гримасе... Не знаю, какой длины эти планы были, наверное, секунду или две, но они производили впечатление. Кстати, в дублированном варианте фильма я этих изысков не заметил. И когда киноавангардисты, например американец Джон Джост, "разбавляют" длинные кадры в своих фильмах кадрами сверхкороткими, они ведают, что творят.

Слово и звук

В конце 70-х Андрей Тарковский сдавал советскому Госкино свой фильм "Сталкер" и рассказывал следующее.

Андрей Арсеньевич очень беспокоился за один эпизод. Путешественники в таинственную Зону отдыхают у ручья. Камера следит за его прозрачными водами, а особенно за тем, что лежит на дне – какие-то старинные монеты, обрывки фолиантов и, кажется, даже крест и пистолет. Кадр очень длинный, занимающий несколько минут экранного времени, сопровождающийся к тому же чтением отрывков из Апокалипсиса. Делался он мучительно и долго, рабочим пришлось несколько дней рыть специальный канал, и они в итоге прокляли все на свете: и режиссера-постановщика, и авторское кино в целом.

Тарковский считал, что именно эту сцену "зарезут" чиновники из Госкино, и придумал остроумный трюк: в показанной копии он вырезал изображение ручья, заменив его черной проклейкой, а звук оставил как есть... После просмотра все только и говорили, что об этой черной паузе, совершенно не восприняв звук сцены, в котором, по их тогдашней терминологии, содержалась "религиозно-мистическая окраска". Что за черной проклейкой, что там должно быть? И тогда Тарковский "совершенно честно" ответил: "У меня не получилась эта сцена, ее изображение вызывает досаду и раздражение. Я все вырезал". И здесь, как рассказывал мастер, чиновники встали на дыбы и, может быть, единственный раз в своей жизни приказали изображение возвратить: "Не верим. Не может быть, чтобы у такого тонкого режиссера, как вы, что-то не получилось. Вы кокетничаете и на себя наговариваете". Тарковский таким решением был, естественно, очень доволен. На звук же сцены, повторюсь еще раз, никто не обратил должного внимания, он как бы не дошел до ума...

Вероятно, за этим анекдотом угадывается какая-то закономерность, отражающая непростое соотношение аудио- и визуального сигналов. Чтобы в этом разобраться, нам надо сначала напомнить самим себе некоторые сведения о звуке, которые известны нам из физики и физиологии.

Между звуком и визуальным образом есть отличия, диктуемые их физическими характеристиками и особенностями человеческого восприятия. Прежде всего, скорость их пространственного распространения разная, визуальный образ "находит" нас быстрее. Участки головного мозга, заведующие декодированием визуальной информации, также включаются в работу быстрее участков, считывающих звук. Зрительный образ считывается затылочной частью мозга, звуковой образ – височной. Из-за скорости распространения света, из-за того, что наши видеодешифраторы включаются быстрее, визуальный образ обладает приоритетом перед образом звуковым – он более конкретен, ярк, отчетливой оседает в памяти. Словесный образ доходит дольше, он имеет усложненный, абстрактный характер. Вследствие этого, например, мы часто обращаем внимание на внешность человека, а не на то, что он говорит. Когда кто-нибудь вздохнет и печально пожалуется, что "тяжело доходит", то это не из-за того, что жалующийся – безнадёжный тупица, а из-за физических характеристик слова, из-за его абстрактно-усложненного восприятия.

Становится понятной известная русская пословица: "По одежке встречают, по уму провожают". Народ, как всегда, выражается точно. Более того, научно точно.

Данные физиологии по "слухоте" и глухоте еще более парадоксальны. Несмотря на то что визуальное ярче и быстрее "доходит", словесное действует глубже.

Последнее качество закреплено в мифологии. Среди слепых множество ясновидцев: Тересий, Ванга (хотя последняя уже не мифология); великий Гомер также, по преданию, был слепым. То есть отсутствие зрения отнюдь не мешает ясновидению и метафизическому взгляду на вещи, даже наоборот, является для этого желательным условием. Конкретность и сила визуального образа как бы затемняет его метафизический характер. Поэтому лучше видеть "внутренним оком". Слепых провидцев, таким образом, при всем желании не назовешь неполноценными людьми.

Не то происходит с полной глухотой. Данные физиологии говорят нам, что среди глухих больше так называемых неполноценных, – потеря слуха приводит к атрофированию речи, что в свою очередь сказывается на работе отдельных участков головного мозга.

Таким образом, известные в культуре понятия приобретают дополнительный смысл, например, "в начале было Слово" – что Бог – это Слово, что Христос – это Слово. Именно Слово, а не визуальный сигнал, не "картинка" в кинотерминологии. Становится ясным также запрещение в иудаизме визуального изображения Единого: визуальный образ слишком "легко доходит", слишком конкретен и слишком популярен для выражения духовной глубины, его материальность целиком вытесняет метафизику. Позволю себе также слегка кощунственное предположение, сделанное с точки зрения теории восприятия: не случайно, что чудеса у Христа часто предшествуют проповеди. Они привлекали внимание толпы, фокусировали ее зрение, после этого начиналось чуть ли не самое главное – устные проповеди Спасителя, оставшиеся в веках и во многом не дошедшие до людей по сей день, ведь словесное "поздно доходит". Зато "оседает глубже". В кино это значит, что за визуальным аттракционом должен следовать важный текст.

Поскольку звуковое и визуальное разведены в физическом мире, их постижение в единстве требует определенного усилия, эффективной работы лобных долей, которые отвечают, в частности, за синхронность восприятия. Тем более в кинематографе, развивавшемся поначалу как искусство чисто визуальное. И только большим мастерам удается использовать слово так, чтобы оно находилось в единстве с изображением, не мешало бы ему, а наоборот, обогащало.

Мне известно несколько моделей, которые призваны как-то скрасить зияющую пропасть между изображением и словом.

1. Слово, поясняющее или объясняющее действие.
2. Слово орнаментальное.
3. Слово как контрапункт к изображению.
4. Метафизическое и философское слово.
5. Слово-реприза или слово-аттракцион.
6. Слово-титр.

Первая модель применяется в массе отечественной и зарубежной продукции, практически в каждом сценарии начинающего кинодраматурга, более всего на ТВ в "мыльных" сериалах. Слово и изображение дублируют друг друга, персонажи устно объясняют то, что визуально воспринимали зрители до этого. Если злодейка сделала попытку задушить ребенка, то об этом рассказывается несколько раз устами героев. Подобное происходит потому, что "мыльные оперы", как и все телевидение в целом, выполняют в обществе одну-единственную функцию – релаксации, расслабления, отдыха человека после рабочего дня. Новости делают то же самое: вал информации, который на тебя обрушивается, не способен в реальности повлиять на твою жизнь в духовном смысле, коренным образом ее изменить. Он способен лишь успокоить, усыпить. Если в границах одной передачи показывать "расчлененку" из Чечни, поповую тусовку и рекламу жевательной резинки, то реакция на это будет одна – забыть.

К подобной модели использования слова принадлежит и закадровый текст, вынужденный часто (но не всегда) пояснять действие, которое без него понятным не будет.

О второй модели, о слове-орнаменте, можно сказать лишь то, что она является популярной у ряда авторских режиссеров. Герои могут нести с экрана различную чепуху, не имеющую особой смысловой нагрузки. По этому принципу сделаны почти все диалоги в фильмах Киры Муратовой. Феллини в "Амаркорде" пользуется тем же. Антониони в "Блоу ап" также прибегает к этому приему. Слово становится звуковым фоном, сопровождающим (или оттеняющим) изображение. Иногда неважность словесного ряда может подчеркивать важность ряда изобразительного. И в этом высказывании мы соединяемся с третьей моделью, со словом-контрапунктом к изображению, визуальному ряду.

Эта модель в кино используется не часто и вяло. На ум сразу же приходит Чехов: в то время как на сцене происходят различного рода духовные потрясения, герои рассуждают о вещах, не имеющих к их собственной ситуации ни малейшего отношения: "А в Африке, наверное, сейчас жара, страшное дело..." Или вдруг заговорят о запредельном, о "небе в алмазах" или о том, какая жизнь будет через десять-двадцать-тридцать лет.

Как заметил Солженицын в "Архипелаге Гулаге", если бы чеховские герои знали, что через десять-двадцать-тридцать лет в России будет пыточное следствие и судебная расправа, то ни одна пьеса не дошла бы до конца, потому что все ее герои отправились бы в сумасшедший дом.

Лично я – большой поклонник слова-контрапункта и нахожу эту модель чрезвычайно соблазнительной для кинематографа. Я пытался применить ее в "Круге втором", сюжет которого строится на том, что молодой человек впервые столкнулся со смертью (умер его собственный отец), и неизвестно, что делать, как хоронить и кого вызывать к трупу. К трагедии смерти, в частности, не находится слов, и приходится говорить о разной чепухе – о стоимости гроба или о том, во что должен быть обут труп, в ботинки или в тапочки... Изображение и звуковой ряд вступают в конфликт, из которого должна высекается определенная зрительская эмоция.

Многие мастера тем не менее выбирают четвертую модель, то есть пытаются преодолеть разрыв между звуком и

изображением путем нагружения слова философской и метафизической глубиной. В нашем кинематографе это прежде всего Андрей Тарковский. Исполнитель роли Сталкера в одноименном фильме, Кайдановский, рассказывал мне, как происходила работа. Тарковский, в основном, заставлял читать актера перед съемками Евангелие. Метод не самый худший, если учесть бескультурность нашего киномира. Однако и здесь возникают серьезные издержки: философское слово, льющееся потоком с экрана, обесценивает само себя, становясь досужей трескотней школяров, дорвавшихся до метафизики.

Не знаю как вам, читатель, но мне чрезвычайно неловко, например, в "Андрее Рублеве" слушать рассуждения героев о вере, приправленные многочисленными цитатами. Цитатность – неизбежный атрибут подобной модели. Или когда шатающийся Банионис в "Солярисе" начинает бормотать что-то о душевных терзаниях Льва Толстого... Мне становится стыдно и хочется выйти из зала. На съемках "Дней затмения" автор этих строк попал в аналогичную ситуацию: требовалось ни больше ни меньше как написать монолог... трупа. Труп был талантливо сыгран актером Заманским. Шел 1988 год, и вся наша генерация находилась под неизбывным обаянием опыта и личности Андрея Арсеньевича Тарковского. И я решил вложить в холодные уста трупа какую-то метафизику о том свете, что-то о посмертных кругах и воздаянии. На бумаге все это выглядело неплохо, но на экране превратилось в велеречивую чушь. Режиссер выкрутился следующим образом: он просто вырезал из фонограммы часть текста – Заманский открывает рот, из которого прерывисто льется лишенный последовательности набор фраз...

Сам Тарковский, однако же, в ряде эпизодов поступал с этой моделью более мудро. В "Андрее Рублеве" есть два симметричных эпизода разговора героя с Феофаном Греком, расположенных соответственно в начале и во второй половине фильма. Говорят, естественно, о вещах сверхсерьезных – о вере и о призвании художника. Первый эпизод у весеннего ручья, по моим многочисленным наблюдениям, оставляет зрителя равнодушным. Не то происходит со вторым эпизодом в разграбленной ордынцами церкви – он воспринимается с интересом и вниманием. И не потому, что диалог написан лучше, просто перед ним Тарковский обрушивает на зрителя каскад визуальных аттракционов с падающей с лестницы лошадью, с заливанием в рот дьячка расплавленного свинца и т. д. И некая пауза, лишенная каких-либо эффектов, воспринимается вполне естественно, длинный разговор слушается с вниманием и участием.

Тарковский был настоящим религиозным миссионером в кино. Озабоченный прерывом культуры, который наступил в советское время, он прибегал к проповеди с экрана, но делал это не всегда удачно.

Конечно, не так уж все плохо с "метафизическим словом": Бергман, например, в ряде фильмов использует его вполне эффективно. Однако в целом, на мой взгляд, это самый затруднительный с точки зрения восприятия тип диалога.

Другой путь – это слово-аттракцион, слово-каламбур и реприза. Практически все удачные комедии наполнены таким типом диалога. Мастером литературного каламбура был, например, великий американский комик Граучо Маркс. В фильме "Вечер в опере" есть следующий эпизод: Граучо с богатой вдовой, которую он обхаживает, сидит в ресторане и просматривает меню.

"Граучо: Официант! Есть у вас молочные цыплята?"

Официант: Есть.

Граучо: Выжмите из них молоко и принесите его нам."

К подобному диалогу не требуется никаких пояснений. Он легко усваивается и совершенно органичен экранному зрелищу именно потому, что не требует дополнительного осмысления. Хотя иногда ловишь себя на желании выключить изображение вообще и слушать фильм, как радиопьесу. Особенно это относится к так называемой "драме на стульях", к фильмам типа "Двенадцать разгневанных мужчин", где диалог заменяет действие. Но эти фильмы описаны в многочисленной искусствоведческой литературе, и потому еще раз анализировать их я не буду.

Интересно с точки зрения специфики кинематографа слово-титр. Графическое, визуальное изображение слова несет в себе, по-видимому, кроме информативной роли и еще другую, эстетическую, которая для кино чрезвычайно органична. Немой кинематограф, как известно, пользовался лишь таким типом слова, но даже тогда, когда звук завоевал целлулоидный мир, многие мастера (например, Чаплин) все равно не могли отказаться от титров.

Многие сравнивают кинематограф со сновидением. Это сравнение имеет основание еще и потому, что во сне мы очень редко слышим звуки. Возможно, от этого во многих авторских картинах прослеживается тенденция не только исчезновения слова с экрана, но и исчезновения звука как такового. Ряд "молчаливых" картин сделал Бергман ("Причастие", "Молчание", отчасти "Шепоты и крики"). Далеко в этом направлении продвинулся Сокуров. Так, в фильме "Спаси и сохрани" (вольная экранизация "Госпожи Бовари" Флобера) часть шумов не озвучивалась. Следующие фильмы – "Круг второй" и "Камень" – вообще по большей части "молчат". Естественно, что в такой системе эстетических координат работа сценариста затруднена до чрезвычайности.

В своем кратком обзоре я попытался обозначить пути, по которым можно существенно скрасить разрыв между изображением и словом в кинематографе. Американцы же, не мудрствуя лукаво, решают эту проблему превалированием действия над любым словом. В жанрах триллера и экшена, например, слово, по существу, не нужно даже в качестве фона. Есть еще один путь достижения кажущейся органичности – "офизичивание" звуковой дорожки, ее максимальное приближение к реальной жизни. Этот эффект достигается, в основном, системой "Долби-стерео", без которой немислим уже лет пятнадцать любой западный фильм.

Дай Бог, если при помощи различных ухищрений будет достигнут эффект синхронной съемки. Например, в фильме "Господин оформитель" эффект натурального звука был сделан при помощи озвучивания в естественных интерьерах, а не в тонзале в студии: во дворец приносился видеоманитофон с записью отснятого материала, туда же ставилась звукозаписывающая аппаратура. Актеры озвучивали "видео" в бытовых акустических условиях, а потом уже готовая фонограмма подкладывалась под позитивное изображение на киноплёнке.

Завершая эту тему, я хочу повторить следующее. Кино – зрелище гипнотическое, и свою суггестивность оно

должно укреплять путем заимствования приемов у терапевтических школ психологии.

Вспомним, как проходит сеанс гипноза. Гипнотизер приказывает больному сосредоточиться на сильном источнике света или на скальпеле в своих руках, в некоторых случаях на своей переносице и пальцах, то есть на визуальном объекте. И только потом следует некий звуковой сигнал – счет или просьба гипнотизера расслабиться.

В кино это значит, что словесному должно предшествовать визуальное, какой-то сильный аттракцион, после которого любое слово воспринимается органичнее и глубже.

Это, конечно, предположение. Но предположение, как мне представляется, не лишнее оснований.

Пауза и метраж

Опыт показывает, что после 1 часа 40 минут, 1 часа 50 минут экранного зрелища у зрителей наступает активное утомление. В этом, кстати, причина сокращения таких "длинных" картин, как "Сияние" Кубрика и "Квайдан" Кабаячи, авторские варианты которых на тридцать-сорок минут длиннее, чем те, которые вышли в мировой прокат. Для картин, окрашенных одной эмоцией (например, комедий или фильмов ужасов) предпочтительное время демонстрации еще меньше – 1 час 30 минут. В этот временной промежуток укладываются почти все комедии Аллена, Брукса, Цукеров и Абрахамса. Этим же метражом ограничены популярные многосерийные "ужастики" – "Кошмар на улице Вязов" и "Пятница, 13". Картины более разнообразные по эмоциям – психологические драмы и детективы с проработанными характерами – могут идти на двадцать-тридцать минут дольше.

Для того чтобы зритель острее воспринимал эмоции, требуется их разнообразие и принцип контраста. Белое не воспринимается на белом, черное не отслеживается на черном. Нужна некая очередность, чересполосица, соотношение объемов. Мышь только тогда мышь, когда она расположена на фоне горы. Для этого в ряде фильмов в определенной точке композиции находится пауза, где действие затухает, сходит на нет, чтобы через несколько минут развернуться с еще большей силой. Как огонь в костре иногда еле теплится, перед тем как разгореться в полную мощь.

Пауза в композиции фильмов чаще всего связана с понятием "золотого сечения". У этого понятия есть как научное определение, связанное с проблемой симметрии и гармонического целого, так и определение гуманитарное. Кого интересует научно-математическое, того я отсылаю к "Началам" Эвклида и трактатам Леонардо да Винчи. От себя напомним, что золотое сечение в кинематографе есть структурно-образующая пауза, служащая подготовкой перехода действия на качественно новый уровень и лежащая примерно в середине композиции или общего технического метража фильма.

Эйзенштейн, задумавшись над проблемой паузы в композиции художественного фильма, нашел ее в соотношениях примерно 2/3 к 1/3 или 1/3 к 2/3 общего целого. Все это имеет не только теоретический интерес. Безусловно, подобная пауза служит своеобразным накопителем эмоции. Благодаря этой ступени мы должны воспринимать вторую половину фильма острее, эмоциональнее, чем первую. Как в дыхании человека, так и в "дыхании" фильма может быть пауза между вдохом и выдохом.

Я не буду останавливаться на этой теме подробно, так как она исчерпывающе разработана у того же Эйзенштейна. Замечу лишь следующее: практика современного кино подчас выворачивает эйзенштейновскую формулу наизнанку, то есть создаются фильмы-паузы, где с "золотым сечением" связано не затухание действия и зрительского внимания, а, наоборот, их единственное пробуждение.

Примером фильма с "вывернутым" "золотым сечением" является, на мой взгляд, "Блоу ап" Антониони. Где-то в середине композиции как раз и возникает наибольшее напряжение, связанное с обнаружением трупа сначала на фотографии, а потом в парке. Все то, что происходит до этого события и после него, больше связано с паузой, чем с действием. Точно не знаю, является ли это напряжение отметиной и признаком "золотого сечения". Но если да, то Эйзенштейна можно слегка поправить: в точке "золотого сечения" композиции художественного фильма действие не должно обязательно затухать, оно, наоборот, может быть самым острым. Важно лишь то, чтобы эта точка "сечения" была чем-нибудь отмечена. Подобную метку, связанную с математическим пониманием гармонии, мы можем найти как в органических явлениях природы, так и в художественных: архитектуре, живописи, скульптуре... И наше так называемое эстетическое наслаждение, наше человеческое восприятие каким-то образом обусловлено ею.

Глава III. Образ, символ, знак и "якорная техника"

Когда я поступал во ВГИК в далеком 1975 году, то по институту ходили легенды о киноведе Суркове. Все мы тогда были фанатами Тарковского и шли в институт, чтобы продолжить его славное дело. Сурков, по слухам, охлаждал студенческие мозги следующими вопросами: "Помните, как Феофан Грек из "Андрея Рублева" сидит в весеннем лесу, а по голым ногам его ползают муравьи?... Так вот, что это значит?!" Или из того же фильма: "Помните, как ученик Рублева падает в ручей, сраженный ордынской стрелой, а из раны его вытекает кровь, а потом молоко?... Что это значит?!"

Студенты потрясены молчали. В сознании их проносились фантомы возможной расшифровки: может, муравьи на ногах Грека означают чернь и ее отношение к художнику, а может, что-то еще. По поводу вытекающей крови и молока вообще ничего в головы не приходило, кроме вульгарного определения "кровь с молоком". И никто не мог допустить, что Грек в весеннем лесу просто лечится от ревматизма, а при ученике Рублева всегда находилась фляга с молоком – оно и вытекло, когда сраженный ученик упал в ручей... Нет, все это было слишком просто. Мы же за любым визуальным образом искали понятие, конкретную смысловую расшифровку. Сурков посмеивался и молчал. А дело было табак, особенно, с "Солярисом". Про льющийся дождь внутри дома еще можно было сказать нечто определенное, но как объяснить, например, смысл длинного наезда камеры на ухо Баниониса? Здесь смолкал и мудрец.

Но если бы тайну визуальных образов искали только мы!..

Целое подразделение редакторов из Министерства кинематографии занималось тем же. Больше везло

национальным кинематографиям. Когда баба из украинского фильма "Вечер накануне Ивана Купала" пеленала вместо ребенка топор, то все списывали на фольклор и на Гоголя, который был, как известно, "не в своем уме". Да и Иоселиани многое сходило с рук: закончил он своего "Певчего дрозда" крупным планом часов с бегущей секундной стрелкой, и редактора облегченно вздохнула, мол, режиссер этим кадром символизирует короткий век человеческий, спешите делать добро и т. д.

Российским же режиссерам везло меньше. Во всех их визуальных изысках искали либо антисоветчину, либо секс, что было, в общем, одно и то же. Особенно не повезло Климову с "Агонией". Например, у Распутина, охваченного страстью, загоралась рубаха в паху. Никто не обращал внимания на то, что до этого на рубаху свалился канделябр с горящими свечами. Все были охвачены поиском тайного смысла, и вульгарные толкования типа того, что пах загорелся естественным образом, отпадали сами собой.

А уж по поводу "Зеркала" Тарковского ходили самые невероятные слухи и предположения. Говорили, что в фильм не вошел кусок с вылупляющейся из куколки бабочкой. Эти куколки для "Зеркала" помрежи везли аж из сухумского питомника, куколки в пути замерзали и приходилось возвращаться в Сухуми снова и снова. Наконец Рерберг каким-то чудом снял вылупляющуюся бабочку – она раскидывала крылья во весь экран и улетала. Тарковский посмотрел этот кусок и якобы сказал: "Слишком красиво для моего фильма". Отснятую бабочку выкинули в корзину.

Но если это и легенда, то отнюдь не легендой являются многочисленные варианты монтажа того же "Зеркала". Тарковский искал композицию методом "тыка", и когда фильм приобрел знакомый нам вид, он облегченно вздохнул, вовсе не объяснив, почему ему этот вариант монтажа понравился больше, чем все остальные. Уже потом зритель стал искать "смысл" в прихотливой композиции "Зеркала" и в конкретной расшифровке его визуальных образов, например, птички, садящейся на плечо герою. Сам Тарковский признавался, что лучше всего смысл "Зеркала" выразила одна уборщица из провинциального киноклуба, ворчливо бросив засидевшимся до ночи интеллектуалам: "Ну чего вы спорите? Нагрешил человек и перед смертью кается". Или что-то в этом роде...

Мы воспитаны российской культурой так, что за одним нам видится другое, мы должны угадывать истинное значение, скрытое от поверхностного взгляда. Мы читаем художественный текст, как шифр.

В этом нет ничего дурного. Более того, символ, знак, метафора и аллегория, действительно, подразумевают более или менее внятное вербально-смысловое значение. Причем граница между ними более чем зыбкая, они перетекают друг в друга. Естественно, что культурные контексты, в которых они используются, могут быть различными.

Можно сказать так: чем больше конкретно-смысловых понятий содержит образ, чем более он "читаем" в понятийном вербальном смысле, тем культура, внутри которой он существует, должна быть конкретней, разработанней и общедоступней. Например, никто просто так не станет расшифровывать христианский крест, всем известно, что он означает. Крест является одновременно и символом, и аллегорией, и знаком лишь оттого, что он зафиксирован в христианской культуре. В противном случае он был бы лишь предметом или образом в каком-нибудь художественном произведении, лишенным конкретного культурного содержания. То же самое серп и молот, красная звезда – объекты с закрепленным за ними "жестким" значением, когда подолгу не надо гадать, что здесь имеется в виду.

Но когда культура "опрокидывается", когда внутри нее существует масса различных течений, то символ и аллегория теряют свою общедоступную определенность. "Слепые" Брейгеля перестают быть аллегорией слепоты язычников и фарисеев, они могут стать фактом комедии (любой, где есть "черный юмор", вспомним хотя бы вываливающихся из окна старух Даниила Хармса), они могут быть вообще правы, оттого что слепые. В такой "опрокинутой" культуре мы и обитаем сегодня. В эпоху постмодернизма, с его ненормативностью и "всеядностью", символ и аллегория сомнительны, вперед выступает образ как более многогранный и емкий в смысловом отношении художественный кирпичик.

Но меня интересует сейчас другое. Сама многозначность толкований того или иного визуального эффекта в фильме указывает на то, что в некоторых случаях сами авторы, похоже, не наполняют его конкретным содержанием. Однако визуальный эффект, независимо от своего смыслового наполнения, "работает", производит эмоциональное потрясение, оседает в памяти, "цепляет" наши чувства. По всей вероятности, здесь мы снова сталкиваемся с неким психологическим механизмом, объяснить который поможет теория восприятия.

От чего зависит действие кинообраза, детали, визуального эффекта? Можно сказать, что от качества задуманного и снятого – одно, мол, хорошо, а другое плохо... Однако мы, рассуждая об этой проблеме, введем термин "якорь" и "якорная техника".

Эти термины взяты из относительно нового направления в психологии, которое оформилось на Западе несколько лет назад и называется НЛП – нейро-лингвистическое программирование. Создатель школы – американец Ричард Бэндлер.

Вот что он говорит о том моменте, когда в голову ему пришла идея новой терапевтической практики (а НЛП именно такая практика и есть): в группе психолога Скиннера возник вопрос, чем отличается человек от крысы? Провели эксперимент: построили лабиринт, в конце которого находился кусок сыра, и пустили туда крыс. Крысы ловко преодолевали препятствия и легко находили свой вожделенный кусок. Построили такой же лабиринт для людей и положили в конец его груды пятидесятидолларовых бумажек. Люди столь же быстро, как и крысы, добрались до предмета своих мечтаний. Когда анализировали результаты экспериментов, то различия между поведением человека и крысы (например, в скорости преодоления препятствий) не обнаружили. Тогда решили из обоих тоннелей убрать сыр и деньги. Крысы, убедившись в том, что сыра нет, почти сразу перестали за ним бегать. Люди же бегают по лабиринту по сей день, даже взламывают лабораторию по ночам...

Последнее утверждение не является чистой шуткой. Бэндлер, рассуждая над указанным феноменом, пришел к выводу, что человека вообще не интересует цель. Если даже ее нет (доллары убрали), то этот факт сам по себе не может изменить поведение людей. Дело в самом процессе болезни, а не в ее причинах (здесь НЛП коренным образом расходится с Фрейдом), в поведенческих структурах, которые надо просто изменить. НЛП, таким образом, занимается

следствиями, а не их причиной. Тот же психоанализ, исследуя проблему беспричинного и бессмысленного бега по лабиринту, наверняка бы уподобил такой бег неврозу, корни которого таятся в детстве, и заставил бы больного вспомнить об этих корнях. Нейро-лингвистическому программированию до этого нет дела.

Главные методики излечения, к которым прибегает школа, – это "синхронизация", "ведение" и "якорная техника". Последняя в приложении к кинематографу особенно интересна.

Вот как Бэндлер вылечил одного пациента. В Калифорнии, в городе Напе, был больной, который несколько лет сидел на диване в определенной позе и с определенным дыханием, слегка отличающимся от нормального. Глаза у него были открыты, зрачки расширены. Он ничего не говорил, жизненные функции его были заторможены. Бэндлер сел в кресло спиной к больному под углом в 45 градусов, расположившись точно в такой же позе. Причем свое дыхание он попытался синхронизировать с дыханием пациента. Просидев неподвижно больше 40 минут, Бэндлер попытался ввести некоторые изменения, в частности, позволил себе вариации с дыханием, изменив его ритм. Больной неожиданно последовал за ним. У них был уже достигнут раппорт, то есть контакт, основанный на чувственном доверии. Бэндлер пишет, что если бы он поменял свое дыхание, больной пристроился бы за ним, и Бэндлер его бы вытащил. Но Бэндлер решил идти по пути шока и закричал: "Эй! У тебя есть сигарета?!" Больной вдруг вскочил с кушетки, воскликнув: "Боже! Не кричи на меня так!"

А вот как основатель НЛП предполагал разрешить другой "тяжелый случай". В той же клинике находился человек, изображавший из себя агента ЦРУ, которого держат в психушке коммунисты. Чтобы синхронизировать себя с больным, врач должен полностью принять его реальность. Бэндлер пишет, что он мог пожить с этим человеком как еще один агент ЦРУ, запертый в дурдом, а потом сказать (больной был бывшим преподавателем колледжа): "Уф! Наконец-то мы добрались до вас! Я чуть не попался, входя сюда. У меня есть несколько минут, чтобы передать вам главное: мы подготовили вам легенду преподавателя колледжа. Вы должны пройти конкурс на эту специальность и ждать, покуда мы не дадим о себе знать". Сумасшедший, по предположению Бэндлера, поверил бы в это и стал бы "изображать" преподавателя колледжа, в итоге излечившись и вернувшись к прошлой жизни. То есть основатель школы не собирался уговаривать людей не бегать по лабиринту, потому что в конце его денег нет... Он бы побежал вместе с ними и вывел их, например, на зеленую лужайку.

НЛП занимается внедрением в действия психопата, в его поведение, разделяет это поведение с ним, незаметно изнутри меняя его в целесообразную для врача сторону. Нейро-лингвистическое программирование занято образами, символами, знаками в душе больного. Добавляя к ним свой собственный знак, НЛП коренным образом меняет клиническую картину болезни. И тут мы подходим к самому главному, что находит свое применение (пусть и неосознанное) в кинематографе.

Внедрение врача в душу больного происходит с помощью так называемой "якорной техники".

Когда человек находится в определенном состоянии сознания, мы в любую сенсорную систему можем внести новый компонент, например, прикосновение, с которым больной зафиксирует приятное или неприятное переживание, понятие и т.д. Это и будет спасительный "якорь".

Бэндлер пишет, что если повторить прикосновение с тем же усилием в той же точке тела больного и если больной не будет испытывать при этом более сильных конкурирующих переживаний, то это обязательно приведет к повторному возникновению этого же состояния. То есть состояния, связанного с прикосновением. Оно может быть любым. Прикосновение может быть "повязано" с гневом или с радостью, с тревогой или со смехом. Оно ("якорь"), повторенное несколько раз и вызывающее одни и те же чувства у пациента, выводит его из прошлого состояния и переводит в то, которое необходимо врачу. "Якорем" может быть, естественно, не только прикосновение, но и любой звуковой или визуальный сигнал с закрепленным за ним одним и тем же чувством: постукивание пальцев по дереву или одна и та же бессмысленная фраза.

На этом принципе основано так называемое психологическое кодирование или зомбирование, применяемое спецслужбами и религиозными сектами, в частности, "Бельм братством" М. Цвигун.

Могут ли подобные "якоря" быть в художественных произведениях? То есть некие повторяющиеся художественные образы, постепенно меняющие течение фильма и приводящие зрителя в иное эмоциональное состояние, чем то, которое было в начале просмотра?

Группа К.Коваленка, работающая в Смоленске, исследовала реакцию зрителей на фильм А.Паркера "Сердце ангела". Оказалось, что "якорем", впускающим "нечто" в зрительское восприятие, является вентилятор, снятый крупным планом. За ним закрепляется чувство иррациональной тревоги, связанное с туманными воспоминаниями Гарри Ангела о далеком прошлом. Это подкреплено особой атмосферой кадра и соответствующей музыкой. Каждый раз, когда вентилятор появляется на экране, зрителя охватывает одно и то же смутное чувство, которое в итоге переводит восприятие обычного детектива в восприятие мистического фильма о сделке с сатаной, где герой расследует убийства, которые совершает он сам. Причем в итоге вентилятор сливается с колесом лифта, опускающим героя в Ад.

В "Сердце ангела" не один "якорь". По-видимому, аналогичным рефреном является внешне комический кадр, изображающий Р. Де Ниро в женской одежде, – кадр очень короткий, но действующий на сознание зрителя в нужную сторону.

Другим примером "якоря", с которым связывается ожидание несчастья, является появление двух внешне безобидных старушек в мистическом фильме Н. Роуга "А теперь не смотри". Две престарелые туристки из Шотландии отдыхают в Венеции. Внешне они ничего не делают, просто ходят по улицам и сидят в кафе, но каждое их появление на экране (я проверял это на студенческой аудитории) заставляет смотреть внешне скупой фильм со все большим напряжением.

Вероятно, мы говорим сейчас и о феномене художественного рефрена, его силу знает любой мало-мальски опытный поэт. Одна и та же фраза, поставленная в концовки поэтических строф, придает стихотворению видимость качества. То же происходит и в художественном фильме. Например, повторяющаяся короткая музыкальная тема, как в

"Голом острове" К. Синдо. Этим свойством рефрена легко пользуются шулера от искусства: любая глупость, "допущенная" лишь однажды, остается глупостью. Но глупость, повторенная несколько раз, превращается в художественный прием.

На основе сказанного мы можем сделать первые важные выводы. Символ, аллегория и знак в фильме могут быть кажущимися, то есть не имеющими за собой жесткого смыслового значения. Но они в этом случае должны быть "якорями", направляющими эмоцию зрителя в нужную для авторов сторону путем закрепления за "якорем" определенного чувства.

Когда "якорь" "работает", а когда нет? "Работает" лишь тогда, когда нечто (в терапевтической практике – это прикосновение, слово, звук) является выпадающим звеном из принятого большим ритма, горой или впадиной в эмоциональном смысле. Не "работает", когда есть другие "якоря" и другие впадины. Бессмысленно "якорить" прикосновение в ситуации, когда больному, например, делают массаж. В этом случае "якорем" станет лишь прикосновение раскаленного железа. При громкой музыке, звучащей в комнате, бессмысленно делать "якорем" громкое слово. Им может стать, например, тишина и пауза.

То же самое в фильме. Связанный с "якорем" образ должен быть в относительном одиночестве внутри отдельного монтажного куска или плана. Например, у Бунюэля в "Андалузском псе" невозможно отыскать "якорь", потому что эстетика этого короткого фильма перенасыщена образами. "Якорь" в кино или в композиции сценария существует как отдельная нота, выбивающаяся из контекста в первой половине произведения и становящаяся доминантной, определяющей гармонию во второй половине, ближе к финалу. (У Паркера в "Сердце ангела" вентилятор превращается в целый механизм лифта).

Труднее обстоит дело с полной синхронизацией ритма фильма с ритмом зрителя, по-видимому, "якоря" не могут целиком выполнить эту задачу. Тут много проблем и парадоксов. Тот же К.Коваленок утверждает, что успех известного альбома группы "Пинк Флойд" "Темная сторона луны" связан не столько с качеством музыки, сколько с ударами человеческого сердца, которыми начинается и оканчивается пластинка. Этот ритм якобы идеально синхронизирует аудиторию с музыкальным материалом.

Нейро-лингвистическое программирование как школа утверждает, что способствует выздоровлению людей. На мой же скромный взгляд, способствует болезни, так как навязывает волю врача пациенту путем внедрения в его сознание. Это дело опасное. Хотя трудно переоценить тот факт, что НЛП практически разрушает стену между врачом и больным. Врач как бы сам становится пациентом, "играя" в болезнь.

В кинематографе "якорная техника" уводит нас к так называемой "виртуальной реальности", чья власть будет огромной. В психологии – к трансперсонализму, где "как захотим, так и сделаем" и где понятие реальности уже не существует.

Но это дело будущего. Пока мы имеем люмьеровское кино и понятие "якоря" прилагаем именно к нему. Почему же Тарковскому так не понравилась бабочка в "Зеркале", неужто оттого, что была "слишком красива"?

Мы можем предположить лишь то, что она не стала "якорем", не прозвучала в фильме как рефрен, не "сцепилась" с предыдущими и последующими образами.

И закончить эту главу я хочу итоговым определением введенного термина, может быть, какому-нибудь будущему художнику это пригодится, что-то ему расскажет и объяснит.

"Якорем" в кинофильме мы можем назвать любой визуальный и звуковой образ с закрепленной за ним определенной эмоцией. "Якорь" не имеет аналогов и "рифм" в предыдущем пространстве произведения, но должен быть повторен как минимум один раз в последующем пространстве и действии художественного фильма. Эмоция, закрепленная за таким "якорем", имеет тенденцию к развитию вместе с развитием входящих в него звуковых и визуальных компонентов. Вербально-смысловое значение "якоря" может иметь второстепенное значение или отсутствовать вообще.

Глава IV. Аттракцион. Проблема насилия. Установка восприятия

Когда Хичкока спросили, отчего он не снял свой знаменитый фильм "Психо" в цвете, режиссер ответил, что хотел избежать непереносимой пошлости красной крови, капающей на белую ванну. Сегодня подобная взыскательность кажется непоправимо старомодной. Мегалитры красной жидкости, вылившейся на экраны в последнее десятилетие, свидетельствуют о том, что авторы подобных зрелищ озабочены чем угодно, но только не пошлостью в хичкоковском понимании. Однако брюзжать по поводу падения нравов было бы с нашей стороны непростительным легкомыслием. Более того, если мы сравним любую современную "мочилровку", например, с "Прометеем прикованным" Эсхила, то не сразу поймем, кому отдать предпочтение по части крови. Что, в самом деле, страшнее, что кровавее: расчленяемое бензопилой тело или стервятник, выклеивающий у живого существа печень?

Кровавость древнегреческой трагедии, которая проявилась в иную историческую эпоху в творчестве Шекспира, заставила, например, французского теоретика Антонена Арно обозначить драматическое действо как театр жестокости, где царствуют три силы: Рок, Становление и Хаос, взаимно пожирающие друг друга. Тут нечему удивляться, поскольку основы драматургии как жанра сугубо языческие: культ Диониса и связанное с ним насилие, когда пьяные спутники веселого бога разрывали заживо то ли козла, то ли человека и пили его еще теплую кровь. Оттого так трудно примирить изначальную жестокость драматургии с христианской моралью, где любая вражда должна быть преодолена любовью. Однако не все так безнадежно. Может быть, современная психология и здесь нам в чем-то поможет, кое-что разъяснит, и художественную жестокость мы не будем сваливать на греков и их легкомысленных богов.

Для начала я напомним вещи общеизвестные. Эйзенштейн, вычленив "кирпичик" драматического действия и назвав его аттракционом, связал его непосредственно с проблемой, которая нас волнует. В работе "Монтаж аттракционов" он писал: "Аттракцион – всякий агрессивный момент театра, всякий элемент его, подвергающий зрителя

чувственному и психологическому воздействию, опытно выверенному и математически рассчитанному на определенные эмоциональные потрясения воспринимающего, единственно обуславливающие возможность восприятия идейной стороны демонстрируемого, – конечного идеологического вывода"¹.

Эйзенштейн как социальный прожектор был крайне озабочен идеологией. Нас идеология в приложении к данной теме не интересует. Нам интересна психология и то, что делает аттракцион и связанное с ним насилие с нашим сознанием, с нашим восприятием того или другого экранного зрелища.

Следует заметить, что человеческое восприятие вообще отрывисто и выборочно, так называемого "тотального" и "полного" восприятия не существует в природе. Количественно мы воспринимаем менее половины информации в "одной картинке". Визуально нами более или менее усваивается то, что расположено в центре квадрата или прямоугольника экрана. К тому же в психологическом смысле воспринимается лишь то, что отвечает внутренней установке субъекта. То есть, перефразируя известную поговорку, при ожидании встречи даже стук собственного сердца воспринимается как стук копыт лошади друга. Или при страхе преследования большинство явлений окружающего мира нанизываются, так сказать, на "нитку угрозы".

Все мистические системы, особенно восточные, пытаются "отучить" человека от выборочного восприятия, стараются "расширить" воспринимаемую им картинку. Однако специфика кино, его физиология и связаны с тем, с чем воюют психологические и мистические школы. Кинематограф есть волевое навязывание зрителю выборочного взгляда, выборочного зрения, выгодного авторам. Возможно, и насилие каким-то образом помогает такому "выборочному" зрению, не давая зрителю "смотреть по сторонам".

Что нам известно о деятельности головного мозга? Мозг обеспечивает моделирование окружающего мира с помощью работы миллиардов нервных клеток – нейронов. Физиологи разбили мозг на 40 с лишним участков, функции которых различны. Затылочная часть коры головного мозга ведает считыванием, декодированием визуальной информации. Центром слухового восприятия является поле височной части. В главе о звуке и изображении в кино мы уже говорили об известной трудности синхронного восприятия не только кинозрелища, но и физического мира, в частности, из-за того, что скорости распространения светового и звукового сигналов различны.

Наиболее сложной и во многом загадочной областью коры является ее лобная часть. При поражении лобных долей нарушается внимание, проявляется рассеянность, отвлекаемость, снижается критика по отношению к собственным действиям. Характерными признаками лобного большого являются безучастность, безразличие к окружающему, апатия, отсутствие активности. Снижается самоконтроль: больной без причины смеется, резко переходя к слезам.

Лобные доли – главная инстанция, которая обеспечивает общую регуляцию поведения, синхронизацию восприятия отдельных участков мозга, в частности, левого и правого полушарий, которые вообще отображают реальность по-разному. Левое полушарие связано с отображением отдельных, отчлененных друг от друга дискретных образов. Правое же полушарие отвечает за создание некоторой целостной картины окружающей среды.

Кроме этого физиологам известен еще один механизм, связанный с единством восприятия, с его целостностью. Это – инстинкты и рефлексы. Первый из них – инстинкт самосохранения и продления рода. Этот механизм не дает системе человеческого восприятия расколоться, разбиться вдребезги. То есть реакция на опасность, подлинную или мнимую, заставляет эффективно работать всю нашу нервную систему, все наши считывающие центры.

Насилие в жизни и на экране – потенциальная угроза любому из нас, приводящая весь наш организм, все его участки к слаженной работе. Следовательно, насилие в художественном фильме (и связанный с ним аттракцион) есть главный механизм, заставляющий фокусировать наше восприятие и втягивающий нас в сопереживание действию. Или: мы вовлекаемся в действие посредством насилия, когда персонифицируем себя с тем героем, на кого насилие направлено. Но довольно часто персонификация может быть и с самим источником насилия. Почему? Неужели только из-за человеческой испорченности? Не совсем так.

Когда мы будем рассуждать о "коллективной душе" и "коллективном бессознательном" зрительного зала, мы коснемся тяги к деструкции и воспользуемся для этого теорией Фрейда. Сейчас же взглянем на эту проблему с несколько иной точки зрения.

С возрастом объем мозга и, в частности, лобные доли, отвечающие за качество восприятия, увеличиваются, развиваются. Тут ребенок не равен взрослому. Взрослый "доброкачественный" человек острее и целостней воспринимает мир, у взрослого инстинкт самосохранения так же, как и лобные доли, развит больше, чем у малыша. Ребенок менее сохраняет себя, он часто персонифицирует себя с источником насилия (с силой), а не с тем, на кого насилие направлено. Евангельское "будьте, как дети" не следует понимать впрямую.

Ребенок, а особенно подросток, более жесток, чем взрослый, отчасти из-за недостаточной развитости лобных долей. Дети могут болеть и за подлеца, за сам источник насилия. Они обожают играть в злых героев. Все мое детство, например, прошло в игре в Фантомаса. Именно в Фантомаса с зеленой физиономией из одноименного французского фильма, а не в журналиста Фандора, который эту рептилию выслеживает. Западные подростки 80-х с удовольствием играли в Фредди Крюгера из "Кошмара на улице Вязов". В этом плане во всех жестоких подростковых сериалах (например, "Пятница, 13" или тот же "Кошмар...") идентификация у подростковой аудитории двойная: как взрослые, они переживают за того, на кого насилие направлено, как дети – переживают за сам источник насилия. Фредди Крюгер, таким образом, персонаж одновременно отрицательный и положительный для подростка. Вообще эстетизация насилия, интерес к его источнику, а не к жертве, есть подростковый комплекс, есть неразвитость инстинкта самосохранения, недоразвитость лобных долей.

Но как бы там ни было, нам следует признать, что насилие, с точки зрения восприятия, есть идеальный ввод в пространство фильма, самый сильный аттракцион, захватывающий внимание зрителя. Это знают американцы, у которых три четверти жанровых картин начинаются с какого-нибудь преступления.

Однако и к насилию можно привыкнуть. И здесь нас ждет еще одна проблема, о которой следует сказать хотя бы

кратко. Для так называемого нормального зрителя (то есть, психологически и физиологически сбалансированного) насилие на экране лишь тогда оправданно, когда заставляет переживать за того персонажа, на кого оно направлено. Когда же насилие хаотично, разнонаправленно, когда оно тотально и охватывает всех и вся, тогда оно работает на расслабление внимания зрителя. Происходит охлаждение к материалу, аудитория становится совершенно равнодушной к судьбе героев и следит лишь за тем, насколько изощренно выливается из их вен красная краска. В этом секрет "холода" чисто аттракционных фильмов типа "Зловещих мертвецов", "Восставших из ада" и множества других.

На языке физиологии такое экранное разнонаправленное насилие ухудшает работу лобных долей, которые служат координатором единства восприятия мира. Слежение лишь за качеством насилия я бы назвал "эффектом корриды", являющейся, по моему мнению, сугубо подростковым зрелищем.

Можно предположить, что в далекие времена, когда эта народная мистерия зарождалась, зритель сочувствовал матадору, идентифицировал себя с ним, болел за его судьбу. Матадор был той соломинкой, которая противостояла заведомо превосходящей силе быка. Страх за жизнь одного человека рождал к нему сочувствие. Однако с увеличением числа людей на арене, когда быка дразнят многие, а убивает один, должна уменьшаться и идентификация с человеком вообще, когда не знаешь, кому сочувствовать, за кого переживать. Большинство людей на стадионе, где происходит коррида, просто следят за каскадом кровавых перипетий, не задумываясь по большому счету, кто победит, кто останется жив. Более того, для подобного зрелища предпочтительно, чтобы погибли все и чтобы оно продолжалось как можно дольше.

Авторы фильмов, эксплуатирующие эффект корриды, естественно, знают о принципиальном "холоде" зрительского внимания, с этим эффектом связанном, поэтому видят выход, в частности, в эстетизации кровавых зрелищ. Одно из явлений советского альтернативного кино – некрореализм – целиком построено на такой эстетизации. В забавном контрасте с ним находится резко выраженная боязнь умереть у одного из его главных создателей.

Если пойти в наших рассуждениях дальше и задаться вопросом, к чему приводит хаотичное, разнонаправленное насилие в культуре, то ответ напрашивается сам собой. Дело здесь не в растлении нравов, не в том, что зритель или авторы подобных зрелищ сами кого-нибудь ужокошат, а в атрофировании инстинкта самосохранения, в превращении всех зрителей какого-нибудь "Красного конструктора" в неизлечимых подростков. Древний Рим рухнул не столько из-за нашествия варваров, сколько из-за атрофирования инстинкта самосохранения, из-за привыкания к насилию, которое благодаря гладиаторским боям стало нормой.

Но все-таки не хотелось бы заканчивать эту главу на столь грустной безаппелляционной ноте, а то еще автора заподозрят в ханжестве, и он, чтобы отвести от себя столь унижительное подозрение, еще захочет кого-то убить... Позитивный момент насилия в фильме – фокусирование зрительского внимания. Насилием лучше всего пользоваться при "входе" и "выходе", то есть в завязочной и развязочной частях композиции. В конце концов, и Евангелие в известном смысле начинается с избияния младенцев, а кончается Голгофой. Одно из главных качеств человеческого восприятия в том, что необычное (а насилие должно быть таковым) воспринимается острее, ярче, быстрее, чем обычное. Если мы встретим гору на равнине, то будем рассматривать скорее всего гору, а не ее подножие. В этом отношении известная басня Крылова с резюме "Слона-то я и не приметил" имеет лишь идеологическое наполнение, не более того. Наше восприятие замечает прежде всего слона.

Насилие и связанный с ним аттракцион, помещенный в завязочную часть композиции художественного фильма, устанавливает наше восприятие идеально. Большинство фильмов ужасов начинаются именно с таких аттракционов, по качеству которых мы можем судить о фильме в целом. Например, если в начале первой серии "Кошмара на улице Вязов" мы видим какого-то субъекта с ножами вместо пальцев, который гонится за перепуганной девицей, то нет сомнения, что наше восприятие устанавливается на довольно кровавое и динамичное зрелище. Наоборот, если картина начинается с остановки часов во время обследования старинной статуэтки, изображающей дьявола ("Экзорсизм" Уильяма Фридкина), то создатели фильма заряжают нас, скорее, на мистику, нежели на насилие. Путаница со зрительским восприятием возникнет тогда, когда нас вначале "зарядят" совсем не на то, что будет впоследствии. Например, помянут динамичным и кровавым куском, а потом покажут экзистенциальную драму. Простой ремесленник испытает горькое поражение на этом пути, лишь крупный мастер выкрутится, используя такой сбой в восприятии для своих потаенных целей.

Нам следует иметь в виду еще одну важную вещь. Я как-то задался вопросом: какая часть фильма воспринимается острее всего – начало, середина или конец? Провел свои мини-психологические опросы и пришел к следующему выводу: начало и конец. Середина же чаще всего пропадает из памяти. Прислушайтесь хотя бы к тому, как рассказывают интересные истории дети. Они делают упор именно на завязку и развязку. Или поройтесь в своей собственной памяти: из любимых фильмов вы наиболее четко вспомните начало и финал, середина же будет чаще всего "смазана".

Если согласиться с этим, то, следовательно, мы обнаружили наиболее важные с точки зрения восприятия куски композиции. Неудивительно, что именно там чаще всего и располагаются ударные эпизоды тех или других картин, вводящие и выводящие нас из художественного лабиринта так, как хочется авторам.

Например, в завязочной части композиции фильма Терри Гильяма "Бразилия", признанного американскими критиками одним из лучших фильмов 80-х, есть два аттракциона, по которым, в принципе, можно вычислить всю проблематику и эстетику последующего зрелища. Это – взрыв телевизора в витрине магазина, по которому выступает министр безопасности. (Министр, естественно, говорит о том, что никакой угрозы гражданам со стороны террористов не существует.) И второй аттракцион – падение мухи в принтер, распечатавший фамилии людей, подозреваемых в государственных преступлениях. Принтер из-за упавшей мухи ошибается в букве, и арестовывают невиновного человека. Перед нами – установка зрительского восприятия на социальный гротеск и фантасмагорию, не нарушенную режиссером и в других частях композиции.

Авторские режиссеры, работающие в некоммерческом кино, также прекрасно знают, что такое ввод в фильм, насколько важно настроить восприятие зрителя на правильный с точки зрения авторов лад. Первый эпизод "Зеркала"

Тарковского является таким идеальным камертоном: мы попадаем во врачебный кабинет, где терапевт на наших глазах излечивает молодого человека от заикания. Фраза больного "я могу говорить" служит эпиграфом ко всей картине – и смысловым, и эстетическим. По этой сцене зритель должен догадаться о том, что перед ним произведение исповедальное и лишенное, возможно, строгой фабульной системы.

Точно такая же эстетическая и смысловая нагрузка ложится на аттракционы в финальной части фильма – другой кусок композиции, который запоминается зрителем. Этот кусок уже не камертон восприятия, а его итог, некий вывод, заставляющий человека уйти из кинозала с тем или иным чувством, с той или иной мыслью.

Финал той же "Бразилии" представляет собой хэппи-энд наизнанку, издевку над счастливым окончанием жанровых фильмов: герой чудесным образом убегает из пыточного зала полицейского департамента. В течение примерно десяти минут мы наблюдаем, как он скрывается на машине от преследователей, обретает любимую девушку, которую считал погибшей, и поселяется в уютном загородном домике с дымом над трубой... Однако кадр, следующий вслед за этим, не оставляет никаких иллюзий – мы видим нашего героя мертвым в пыточном кресле. Оказывается, весь этот банальный хэппи-энд ему привиделся, был галлюцинацией перед смертью... Более точного финала для антиутопии, повествующей о тоталитарном государстве "всеобщего счастья", не найти.

Мастером финального образа-вывода был Тарковский. Достаточно посмотреть концовку "Соляриса", где герой становится, на колени перед своим отцом, чтобы понять – "возвращение блудного сына" является той главной темой, ради которой вся история с космосом и затевалась. Этот кадр – наиболее сильное впечатление от фильма вообще не только благодаря своей цитатности, но и потому, что кусок с возвращением помещен в финальную часть композиции.

То же самое пытается делать Сокуров в "Днях затмения", когда в финале снимает бесследно исчезающий в песках город. Место, с которым связаны у героев различные страдания и неудобства, оказывается иллюзией, миражом, колоссом на глиняных ногах, рассыпающимся в прах от соприкосновения с духовно твердым человеком...

Но мы как-то незаметно отклонились от эйзенштейновского понимания аттракциона и связанной с ним проблемы насилия. Произошло это, видимо, из-за того, что аттракцион может и не быть обязательно "агрессивным моментом" зрелища, а представляет собой белую ворону в черной стае, то есть является неким визуальным и словесным образом, выпадающим из общего контекста фильма.

Но даже и в таком аттракционе, очищенном от насилия и агрессии, есть элемент художественного шулерства. Набором аттракционов можно всегда прикрыть некие профессиональные огрехи авторов, например, плохо проработанный сюжет и вялотекущую интригу, тривиальную эстетику и т.д. Тем более если аттракцион кровав, – этой "заплатой" с точки зрения теории восприятия можно закрыть дыру любой величины. Вот почему некоторые режиссеры борются с подобным шулерством, делая картины рафинированные, очищенные от подобных броских, но неглубоких эффектов. Пример тому – Бергман в "Причастии" или Дреер в "Слове".

Моя мама, которая училась в мастерской Эйзенштейна, любила рассказывать один студенческий эпизод. Ее сокурсница очень плохо подготовилась к экзамену по мастерству, но решила свои проблемы достаточно просто. Она взяла напрокат черный фрак, надела его, вколола в петлицу белую розу и пришла на экзамен. Эйзенштейн, как поклонник аттракциона, был шокирован, потрясен и тут же поставил студентке пятерку, ни о чем ее не спрашивая.

Этот анекдот говорит сам за себя. Механизмы человеческого восприятия ставят аттракциону "пятерку" вне зависимости от того, что он означает, каково его смысловое наполнение. Кинематограф начинался как каскад броских нелепиц (вспомним, например, "Политого поливальщика" или фантастические феерии Мельеса), тем же и оканчивается – творчество Спилберга тому подтверждение. У него даже есть фильмы, где драматического действия с интригой и характерами нет вообще, вместо этого на экране существует набор визуальных эффектов, автоматически приковывающий наше внимание. Я говорю, в частности, о фильме "1941", не очень популярном, но весьма показательном. От такого зрелища до компьютерной игры – один шаг.

Глава V. Кинематограф и "массовая душа"

Я слышал множество раз, особенно от молодых романтических режиссеров, вступающих на тернистую дорогу ремесла, что они мечтают делать фильмы, как пишут книги. То есть чтобы кинофильм в лучших своих проявлениях "дотягивал" до качества образцов мировой литературы.

С этим можно было бы согласиться, если бы не одно "но". Акт восприятия книги сугубо интимный. Мы читаем ее перед сном или запоем целые дни, если для этого, конечно, есть свободное время. Мы не собираемся в коллектив и не слушаем чтеца, хотя в советское время бывало и такое. Все-таки чтение – личное дело. И писатель таким образом обращается напрямую к отдельной человеческой душе. Кинофильм смотрят одновременно многие люди, собравшиеся в зале: в Америке и в Европе – толпы, у нас пока до толп не дотягивают, но это дело поправимое. "Ну и что? – спросите вы, – какая разница? Все равно каждый из собравшихся в зале воспринимает фильм индивидуально, разве не так?"

Нет, не так. И об этом знает любой психолог. Люди, собравшиеся в множества, живут и чувствуют иначе, по-другому, нежели оставшись наедине с самим собой. "Массовая душа" существует по своим оригинальным законам, действует автоматически и вне зависимости от того, кто эту "массовую душу" составляет – дебилы или интеллектуалы. Звучит слишком категорично. И, как в каждой категоричности, в нашем утверждении тоже есть определенный перекосяк. Но прежде чем коснуться "масс" в кинозале, я хочу рассказать одну революционную байку.

В июльские дни 1917 года известный Раскольников привел из Кронштадта группу матросов с тайной целью взять власть. Тогда по Петрограду прошел слух, что большевики в июле осуществят военный мятеж, вот и захотелось "братишкам" отметить и в важном деле лично поучаствовать. Сначала пошли к особняку Кшесинской, где находился штаб большевиков и кто-то из них время от времени выступал с балкона. "Братишкам" повезло: на этот раз выступил сам Ульянов-Ленин. Но речь Ильича была какой-то нерешительной и тусклой, никто не понял, что он, собственно говоря, имеет в виду. Никаких прямых призывов к штурму государственных институтов с его уст не слетело. Вообще не понятно,

что слышали люди с этого балкона. Бывая в Петербурге, я время от времени прохожу мимо этого особняка и задаю себе вопрос: ведь радиомикрофонов тогда не было, как же слова долетали до толпы? Что они слышали? Скорее всего, ничего. Просто стояли и глазели.

Короче говоря, матросы оказались сильно расстроены из-за мягкотелости вождя большевиков и захотели сами взять власть без всяких на то распоряжений свыше. Раскольников повел их к дворцу, в котором заседало Временное правительство, и там же, на ходу "братишки" арестовали министра земледелия и посадили в открытый автомобиль, намереваясь увезти. Кто-то из членов кабинета, кажется, Церетели, сообщил об этом Троцкому. Лев Давидович не разделял революционной прыти матросов. Он вышел на крыльцо и разразился пламенной речью, в которой благодарил "братишек" за проявленное мужество и бдительность. Аудитория оказалась загипнотизированной и слушала оратора со все большим энтузиазмом. Во время своей речи Троцкий подошел к автомобилю, вывел из него перепуганного министра и, не переставая говорить, увел его во дворец. Когда матросы опомнились, в их рядах не было ни заложника, ни пламенного оратора. Переполненные гневом, что их надули, как малых ребят, они изменили план действий, двинулись к Петропавловской крепости, захватили ее и установили там на несколько дней советскую власть. Потом, когда эйфория прошла, они все добровольно сдались властям, и на этом мятеж был закончен.

В этом сюжете, описанном в нескольких исторических источниках, поражает не столько цинизм Троцкого, сколько его гипнотическое умение владеть и управлять массами. По-видимому, обладая личностными незаурядными качествами, он прекрасно догадывался о механизмах воздействия на толпу, о ее "коллективной душе".

Казалось бы, в чем проблема? Настроение толпы – это очень просто. Оно, вероятно, есть вектор интересов и устремлений отдельных людей, ее составляющих. Но, когда в дело вступила психология нового времени, все оказалось запутанней и парадоксальней.

Достоевский в "Братьях Карамазовых" назвал качества повелевающего вождя, определив их как чудо, тайна и авторитет. Через полвека после нашего соотечественника два крупнейших европейских психолога Ле Бон и Фрейд как бы раскрыли скобки, объяснили языком науки, что Достоевский имел в виду. Сейчас я прибегну к довольно длинному ряду цитат, взятых из капитального труда Фрейда "Массовая психология и анализ человеческого "я". Без них мы вряд ли обойдемся, так что придется немного потерпеть.

"В психологической массе самое странное следующее: какого бы рода ни были составляющие ее индивиды, какими схожими или несхожими ни были бы их образ жизни, занятие, их характер и степень интеллигентности, но одним только фактом своего превращения в массу они приобретают коллективную душу, в силу которой они совсем иначе чувствуют, думают и поступают, чем каждый из них в отдельности чувствовал, думал и поступал бы. Есть идеи и чувства, которые проявляются или превращаются в действие только у индивидов, соединенных в массы. Психологическая масса есть провизорное существо, которое состоит из гетерогенных элементов, на мгновение соединившихся, точно так же, как клетки организма своим соединением создают новое существо с качествами совсем иными, чем качества отдельных клеток"².

"В массе, в силу одного только факта своего множества, индивид испытывает чувство неодолимой мощи, позволяющее ему предаться первичным позывам, которые он, будучи одним, вынужден был бы обуздывать. Для обуздания их повода тем меньше, так как при анонимности (...) масс, совершенно исчезает чувство ответственности, которое всегда индивида сдерживает"³.

"Заражаемость есть легко констатируемый, но необъяснимый феномен, который следует причислить к феноменам гипнотического рода, к изучению каковых мы тут же приступим. В толпе заразительно каждое действие, каждое чувство, и притом в такой сильной степени, что индивид очень легко жертвует своим личным интересом в пользу интереса общества. Это – вполне противоположное его натуре свойство, на которое человек способен лишь в качестве составной части массы"⁴.

"Главные отличительные признаки находящегося в массе индивида таковы: исчезновение сознательной личности, преобладание бессознательной личности, ориентация мыслей и чувств в одном и том же направлении вследствие внушения и заряжения, тенденция к безотлагательному осуществлению внушенных идей. Индивид не является больше самим собой, он стал безвольным автоматом"⁵.

"Одним лишь фактом своей принадлежности к организованной массе человек спускается на несколько ступеней ниже по лестнице цивилизации. Будучи единичным, он был, может быть, образованным индивидом, в массе он – варвар, то есть существо, обусловленное первичными позывами. Он обладает спонтанностью, порывистостью, дикостью, а также и энтузиазмом и героизмом примитивных существ"⁶.

"Масса импульсивна, изменчива и возбудима. Ею почти исключительно руководит бессознательное"⁷.

"Масса легковерна и чрезвычайно легко поддается влиянию, она не критична, неправдоподобного для нее не существует. Она думает образами, порождающими друг друга ассоциативно, – как это бывает у отдельного человека, когда он свободно фантазирует, – не выверяющимися разумом на соответствие с действительностью. Чувства массы всегда просты и весьма гиперболичны. Масса, таким образом, не знает ни сомнений, ни неуверенности"⁸.

"У масс могут сосуществовать и согласовываться самые противоположные идеи, без того чтобы из их логического противоречия возник конфликт. То же самое мы находим в бессознательной душевной жизни отдельных людей, детей и невротиков, как это давно доказано психоанализом"⁹.

"Массы никогда не знали жажды истины. Они требуют иллюзий, без которых они не могут жить. Ирреальное для них всегда имеет приоритет перед реальным, нереальное влияет на них почти так же сильно, как реальное. Массы имеют явную тенденцию не видеть между ними разницы"¹⁰.

Когда я читал работу Фрейда, я выписывал для себя различные характеристики коллективной души, в чем-то они

повторяют приведенные выше цитаты, в чем-то дополняют. Вот мои выписки: "Чувство неодолимой мощи. Заражаемость идеями. Гипнотические состояния, внушаемость. Контрастное восприятие мира. Масса не знает ни сомнений, ни неуверенности. Смерть, секс, насилие, ужас – чувства, правящие массами. Незнание жажды истины. Требование иллюзии и возвышающего обмана. Ирреальное имеет приоритет над реальным. Преобладание в жизни фантома, иллюзии, создаваемой неисполненным желанием, определяет различные формы неврозов. Внушаемость толпы связана с различными проявлениями любовных потенций. Любовные отношения суть массовой души. Связь в церкви основана на любви каждого не друг к другу, а к Богу, при условии, что Бог любит каждого в равной степени".

На основании последнего тезиса Фрейд делает важный вывод о том, что вождь (священник) управляет толпой в связи с идентификацией (уподоблением) каждого члена толпы (паствы) с самим вождем.

Фрейд доказывает, что человек в толпе молодеет на несколько десятков лет, то есть человек в массе становится игрушкой и выразителем первичных инстинктов, корни которых таятся в раннем детстве. Все же первичные инстинкты ребенка (по психоанализу) сводятся к одному – идентификации (уподоблению) себя с отцом. Причем бессознательное копирование отца происходит вне зависимости от того, "любимый" ли он или "нелюбимый".

И здесь перед нами – довольно крепкий мостик, выводящий нас к проблемам восприятия произведений кинематографа. Из-за уподобления ребенка отцу, пусть даже и нелюбимому, рождается тяга детей не только к добрым героям, но и к героям злым, героям-убийцам и насильникам. Если Фрейд прав и человек в массе (например, в кинозале) молодеет на несколько десятков лет, то все мы, прикованные к простыне киноэкрана, становимся в некотором смысле детьми, которые ищут себе предмет уподобления и находят его в киногерое-отце. А точнее, в "колдуне-отце". Колдун – слово, наиболее полно вмещающее в себя формулу Достоевского "чудо, тайна, авторитет". Им мы и будем пользоваться в отношении киногероя.

"Колдуны-отцы" в кинематографе – это, конечно же, Джеймс Бонд, Фантомас, Грязный Гарри, Индиана Джонс, Бэтман, Фредди Крюгер и многие другие. Их могущество, бесстрашие, таинственность и подчас любвеобилие не знают границ. Великий Инквизитор Достоевского перед ними – ноль без палочки, ибо последний лишь мечтал о "чуде, тайне, авторитете", а эти на протяжении десятков лет успешно демонстрируют сверхчеловеческие качества, являясь воплощением чувств коллективной души, обитающей в кинозале.

Особенно интересно обстоит дело с насильником и злодеем Фредди Крюгером, исчадием Ада в прямом смысле, обильно режущим заточенными ножами многочисленных подростков. Когда Вес Крэйвен снял первую серию "Кошмара на улице Вязов", он, наверное, не предполагал, что его фантазмагорический персонаж вытеснит Винни Пуха и медвежонка Рупперта из детских спален и займет их место в виде плакатов и картинок. Во всяком случае, в 80-х годах.

А может быть, наоборот, предполагал, планировал? Фредди наиболее емко подходит под наше определение "колдуна-отца". Во-первых, это герой отрицательный, сполна наделенный силой и мистической тайной. Во-вторых, он является отцом для многих своих жертв. Вернее, как бы заменяет им отца. Его навязчивое преследование детей можно принять за родительскую опеку. Я не фантазирую, а цитирую, если можно так выразиться, текст этого фильма. Крейвен делает любопытный ход в сценарии первой серии: подростки, попадающие под дьявольское влияние детоубийцы, – из неблагополучных семей. У одной девочки мать разведена с отцом и пьет. Другой подросток целыми днями шляется по улице и не знает семьи вообще. Случайность? Конечно, нет. Или это такая случайность, которая совершенно точно работает с механизмами уподобления коллективной души, вычисленными Ле Боном и Фрейдом в начале XX века.

С точки зрения уподобления себя отцу-герою, отцу-колдуну, можно понять некоторые известные преступления – здесь, конечно, занимается отцовское место, которое освобождено и расчищено путем предательства или убийства. Например, пара Брут-Цезарь точно соответствует этому сюжету. Предательство Иуды Христа можно рассмотреть и с точки зрения отцеубийства. В наши времена этому сюжету соответствует расправа над царской семьей, преступление Павлика Морозова и убийство битломаном Чепменом своего кумира Джона Леннона.

В России психоанализ долгое время был под запретом. Но когда я смотрю, например, "Падение Берлина", то задаю себе вопрос: а точно ли режиссер Чиаурели не знает Фрейда? Уж слишком тщательно им вылеплен образ Сталина именно с точки зрения "отца" коллективного бессознательного. Помните, паства в церкви спаена не любовью друг к другу, а предположением, что пастырь любит каждого в равной степени?

На "Падении Берлина" нам следует остановиться особо, это пример показательный, ошарашивающий своей силой.

Впервые с именем Сталина, вернее, с произнесением этого имени, мы сталкиваемся в самом начале фильма. Молодая корреспондентка южнорусской газеты выступает в Доме культуры на торжественном заседании, посвященном рекордной плавке то ли стали, то ли чугуна на местном заводе. Свою прочувствованную патетическую речь она оканчивает довольно странно: "Если бы мне хоть раз его увидеть!.. Я бы сказала ему, что... Но нет, это невозможно!.."

Девушка почти плачет. Так, наверное, могла бы выступать Джульетта, если бы во времена, описываемые Шекспиром, были в моде торжественные заседания. Причем ясно, что она говорит вовсе не о знатном сталеваре, который учудил эту рекордную плавку, – персонаж в исполнении Бориса Андреева сидит тут же, и по его мимике ясно, что человек не принимает местоимение он на свой счет. О ком же она говорит? У древних иудеев, как известно, было запрещено называть имя Единого. Молодая журналистка говорит, конечно же, о нем, о Едином, по совместительству работающим генеральным секретарем. Причем сексуальный пафос ее речи подчеркивает и то обстоятельство, что она мечтает стать его избранницей, этаким девой Марией на наш советский лад.

То, что режиссер превращает Сталина в бога именно в мистическом смысле, доказывает первый эпизод, где этот главный герой фильма материализуется и появляется в физическом воплощении. Мы видим цветущий сад. Под ангельскую музыку Дмитрия Шостаковича (женский хор) камера панорамирует по верхушкам деревьев и спускается на землю. Там, на земле, мы видим Сталина во всем белом. Только сапоги его, к сожалению, черные. А жаль! Белые сапоги стали бы в таком контексте естественным дополнением. Белоснежный Сталин сажает в саду деревца, бережно окучивает их лопаткой, выдирая сорную траву. Перед нами фактически ветхозаветный Саваоф, чье имя запрещено называть в

Эдеме. С Его именем вообще происходят казусы. Экзальтированная девушка в Доме культуры обозначила это существо словом он. Но персонаж Бориса Андреева пошел значительно дальше – при личной встрече он от волнения назвав Сталина Виссарионом Иосифовичем, на что вождь с доброй улыбкой заметил, что это его отец был Виссарионом... Запомним образ Бога в Раю, заботящегося обо всем человечестве, и пойдем дальше.

Особый метареалистический интерес представляет собой финал картины. Только что советскими войсками взят рейхстаг. Солдаты начинают плясать под гармошку на его разрушенных ступенях. Внезапно над их головами раздается гул белоснежного самолета. Догадываясь, кто это, солдаты бегут на площадь перед зданием, на которую самолет тут же и садится. Здесь замечается еще одна странность эпизода. К толпе солдат присоединяются люди в штатском, довольно опрятно одетые. Откуда они взялись остается еще одной тайной этого восхитительного фильма. В их руках плакаты, требующие мира, написанные на разных языках Земли. То есть перед нами не только русские, но и французы, англичане, американцы, встречающие Того, чье имя не рекомендуется произносить вслух. Из белоснежного летающего аппарата на площадь перед рейхстагом спускается Сталин. Народы кланяются ему, на что вождь произносит довольно занудную речь о мире во всем мире.

Но вдруг в толпе он замечает Бориса Андреева и молодую девушку, которая делала доклад в Доме культуры. Лицо Сталина теплеет. Он подзывает к себе двух молодых людей и благословляет их союз. То есть становится тут же первосвященником, посвящающим молодоженов в таинство брака. Сбылись мечты нашей героини, она физически увидела его! Но что она скажет ему! А говорит она то, что должна сказать влюбленная женщина: "Можно вас поцеловать?" По отношению к богу это звучит несколько фамильярно. Сталин как-то двусмысленно хмыкает.

И здесь следует кусок, который без преувеличения можно назвать наиболее мистическим во всем советском кинематографе. Приняв усмешку божества за разрешение, девушка тянется к нему и пытается поцеловать в щеку. Но Сталин в последний момент уворачивается от поцелуя! Губы девушки от неожиданности касаются его плеча. Знал ли режиссер, что он снимал на самом деле? В одной довольно короткой сцене заключено как минимум три символистических значения.

Первое: из Евангелия нам известно, что народы Земли не поклоняются Богу, а наоборот, поклоняются противобогу, антихристу. У Чиатурели это сделано через собиание на площади людей различных национальностей, через приветствие белоснежного гостя.

Второе: гость на площади производит квазицерковный обряд венчания, становясь первосвященником.

Третье: публичный поцелуй не в лицо, а в тело (Сталин увернулся!) означает главный обряд Вальпургиевой ночи.

Я не шучу. В Вальпургиеву ночь целуют козла, который как раз играет роль первосвященника. Целуют куда угодно (иногда в задницу), но только не в морду.

Вам кажутся подобные сближения сомнительными, "притянутыми за уши"? Мне они такими не кажутся. Все это не случайно. Другое дело, что режиссер снимал такое, скорее всего, неосознанно. Здесь мы имеем дело с классической "проговоркой" по Фрейду, как в русском народе говорится, "Бог шельму метит". "Шельма" в нашем случае и Чиатурели, и его белоснежный герой.

Но можно не принимать в расчет эти выводы. Несомненно лишь то, что в "Падении Берлина" Сталин предстает не только как "отец народов", а как "колдун-отец", прежде всего массовой души, коллективного бессознательного кинозала.

То, что это именно отец (в прямом смысле), доказывает вторая линия фильма, контрастирующая с первой, – линия Гитлера. Фюрер здесь "плохой отец", не любящий своего потомства, в отличие от "хорошего отца" Сталина. Когда советские войска входят в Берлин, на экране вдруг появляется Немецкая Мать. Она оплакивает своего погибшего Сына (кажется, Ганса) и проклинает фюрера, причем проклинает именно как плохого супруга и некудышнего отца...

Но нам пора оставить "Падение Берлина", хотя и трудно прощаться с таким благодатным материалом. Нужно идти дальше и рассмотреть другие аспекты идентификации зрителя с экраным зрелищем, посмотреть, в частности, на то, как такая идентификация влияет на возникновение и исчезновение целых жанров.

Когда-то, в 50-е годы, мир был потрясен явлением итальянского неореализма. "Похитители велосипедов" и всякого рода "Машинисты" стали визитной карточкой кинематографа на целое десятилетие. Потом, на изломе 50-х, внезапно появился "розовый" неореализм, предпочитающий счастливые финалы фильмам несчастливым. Казалось бы, на экране были все те же бедняки, только в их беспросветной жизни вдруг появлялся луч надежды. А потом неореализм и вовсе закатился. Появились феллиниевское барокко и антониониевский экзистенциализм, бесконечно далекие от всякого рода "похитителей". А произошло это, по всей вероятности, по одной очень простой причине, сугубо экономической. Конец 50-х-начало 60-х годов – период так называемого чуда западноевропейской экономики, период бурного развития промышленности, когда на определенное время даже само понятие "безработный" исчезло из обихода. Идентификация зрителя потребовала других героев, более уважаемых, и других финалов – более оптимистических. Как только человек в зрительном зале в прямом смысле наелся, он настоятельно потребовал развлечений. Так что в итоге и Феллини, и Антониони пришлось значительно потесниться, уступив первые экраны в наши дни жанровым поделкам. Фрейд все-таки был слишком безапелляционен по отношению к "массовой душе", социальный контекст, в котором она "обитает", является важной составляющей ее реакций и предпочтений.

Другой пример. В 60-е годы Америка еще смотрела европейские картины. Сегодня они перекочевали в университетские кинозалы, а в 60-х шли "первыми экранами". Почему? Можно, конечно, ответить, что качество европейских фильмов резко упало, этот факт способствовал кинематографической самоизоляции Голливуда и американского зрителя. Но это был бы ответ лукавый. Американская киноакадемия несколько лет назад провела исследования данного явления. Выводы ее до смешного просты. Во-первых, в 60-х годах на арене общественной жизни ведущую роль занимало поколение, воевавшее во Второй мировой войне и принимавшее нужды Европы близко к сердцу. И во-вторых, что самое главное, европейские фильмы того времени были менее целомудренными, более откровенными в показе интимных сторон жизни, чем американские. США в то время оставались еще пуританской страной, где на показ голого тела и всякого рода интимных перипетий были наложены цензурные ограничения. И лишь "сексуальная

революция" 1968 года поставила все на свои места.

Отменяют ли эти факты фундаментальные выводы Ле Бона и Фрейда? Конечно, нет. Они лишь существенно их корректируют. Коллективное бессознательное остается постоянной величиной, в которой, однако, присутствует культурный и социальный опыт того или иного народа, влияющий на приоритеты и предпочтения в кинематографе.

Различные социологические исследования делят всю кинематографическую аудиторию на три-четыре возрастные группы, у которых свои интересы и своя идентификация с экранным героем. Вот они:

От 5 до 12 лет. От 12 до 24-30. От 30 до 50. От 50 до...

Для первой группы зрителей (от 5 до 12 лет) наиболее важен элемент игры. Это возраст, в котором человек учится, играя. Фильмы, сделанные под этот возраст, должны напоминать прятки или кошки-мышки. Идентификация происходит, в основном, с положительным героем, часто с мальчиком в мире взрослых, который выигрывает, то есть оказывается таким же умелым и смекалистым, как взрослый человек. Персонажи обитают в мире сказки с полярным разделением добра и зла. Интерес вызывают и отрицательные персонажи, в частности, лихие разухабистые разбойники. Чтобы завоевать сердце зала, они должны быть не кровавыми, а смешными, не злодеи, а, скорее, неумехи-неудачники.

Во второй возрастной группе (от 12 до 24-30) все коренным образом меняется. Доминирующими эмоциями становятся склонность к деструкции, анархии и насилию. Это период романтизма, где герой существует по формуле "один против всех" или "я прав, а весь мир – нет". Знаменитое выражение Достоевского из "Записок из подполья" "Миру ли провалиться или мне сегодня чаю не пить?" также здесь подходит, выбирается чай, а мир может провалиться в преисподнюю. Молодой герой резко противостоит взрослым и, возможно, обречен на гибель... Все эти "загибы" происходят из-за активного полового созревания. Возрастной порог этой группы можно было бы опустить с 24-30 до 20-ти лет. Сосредоточенность на сексе завязана с деструктивными наклонностями, идентификация очень часто идет не только с героем положительным (один против всего мира), но и с героем отрицательным, с каким-нибудь Фредди Крюгером, который, кстати, тоже один и тоже обречен. В этом смысле Фредди – герой романтический. Более того, идентификация этой группы может быть не только с героями, но и с тенденцией насилия как такового. Вот почему американские подростковые фильмы столь кровавы. Заметим, что юноши в 6 раз больше думают о сексе, чем девушки. Следовательно, молодежная "мочилвка" – больше мужское зрелище, чем женское. Действие подобных картин должно быть сверхдинамичным.

Следующая возрастная группа (от 30 до 50) наименее определена в своих предпочтениях. Человек в ней открыт миру и находится в расцвете своих физических и духовных сил. Идентификация идет, в основном, по "принципиальным" фрейдистским путям; "колдун-отец", естественно, остается актуальным и для этой аудитории, вместе с тем ее запросы столь различны, что вычлнить приоритетный жанр весьма не просто, подобного зрителя может устроить и боевик, и комедия, и драма.

И, наконец, с четвертой возрастной группой (от 50) опять все определено. Здесь царствует стремление к релаксации, внутреннему комфорту, частичному или полному расслаблению. Насилие на экране должно быть сведено к минимуму. В любви заметна тенденция превалирования духовной стороны над стороной физической. В эстетике – тяготение к "доступности", "понятности". Эта группа зрителей наиболее глуха к различного рода поискам и экспериментам. Из киножанров явным предпочтением пользуется мелодрама, возможно, с элементами детектива. Действие хотя бы отчасти должно комментироваться словом, иначе оно будет непонятно. Идентификация – с сугубо положительным героем, например, с добродетельным стариком, которого несправедливо унижает молодежь. Старик склонен к самопожертвованию и вообще скоро умрет от всеобщей несправедливости (тема фильмов позднего Рязанова), однако духовная победа останется за ним. Здесь опять мы видим некий всплеск романтизма, но романтизма без насилия и деструкции.

Часто сетуют на кровавость американского кино, на его склонность к экстремам и т. д. Но Голливуд – это в меру научно организованное производство, современная кинофабрика с поточным конвейером. И конвейер знает, кто сидит в зрительном зале. Так вот, примерно две трети киноаудитории в американских залах составляет вторая возрастная группа, то есть та, у которой насилие особенно в чести. А мы еще пеняем на засилие "мочилвки" в западном кино.

Можно пойти дальше и посмотреть на некоторые сугубо культурные особенности того или другого народа, которые, вероятно, тоже влияют на зрительские предпочтения.

Один из учеников Фрейда Отто Веннингер написал в свое время любопытную книжку "Пол и характер", где делил, в частности, народы на "мужские" и "женские". К народам мужским Веннингер безоговорочно причислял арийцев. К женским – славян и евреев. Последних Веннингер считал большим несчастьем для культуры, возможно, оттого, что сам был евреем. Исходя из этого целые страны могут быть "отцовскими" или "материнскими".

Для "народов-мужчин" свойственны "буря и натиск", активное действие по переустройству мира, культ свободы, независимость, юридическая оформленность. Думая над этими качествами, мы без труда получаем Америку, – "отцовскую страну", "народ-мужчину".

Для "народов-женщин" характерны вера и фатализм, нединамичность, охранительное начало при юридической неформальности, зависимость как норма существования, несвобода. Не знаю, как с евреями, но к русским это подходит. Россия, следовательно, "материнская страна". Наверное, поэтому столь модна теория конвергенции между двумя народами, некий культурно-политический брак Америки и России.

Но это все "печки-лавочки". Да и вся теория, строго говоря, не совсем научна: что мешает, например, России со временем превратиться в "мужчину", в этакого супермена, а Америке расслабиться и стать раздобревшей матроной? Я привел эту теорию лишь для того, чтобы лишний раз подчеркнуть известную сложность идентификации зрительской массы с экраным действием. Кстати, предпочтения, которые отдавал советский зритель мелодраме на изломе 80-х годов (к такому выводу пришло исследование НИИ теории и истории кино), вполне говорит в пользу странной теории Веннингера о том, что Россия и русские – сплошь "женщины".

Естественно, можно пойти и дальше. Есть, безусловно, герои для бедных, с которыми легко идентифицируются

малоимущие, – Чапаев или Робин Гуд. И есть герои для богатых, например, всякого рода адвокаты и "белые воротнички", заполнившие в избытке американский экран в последние годы. Западное общество боится социального расслоения и предпочитает, в принципе, героя объединительного – небедного "простого парня".

И еще одно обстоятельство, серьезным образом поправляющее Фрейда. Кажется, внутри любой киноаудитории существует крайне немногочисленная группа людей, чье "я" как бы не совсем вписывается в "коллективную душу". Это люди духовные с относительно ослабленной сферой чувств, но достаточно сильной сферой разума, которая может более или менее продуктивно контролировать и "отстреливать" в себе первичные инстинкты. С точки зрения классического психоанализа это утверждение смехотворно. Фрейд бы просто отмахнулся от него. Однако во многих социологических исследованиях эта группа как-то обозначается, например, словами "университетская профессура". Подобное обозначение не так уж глупо: западные прокатчики знают, что в кинотеатрах, расположенных в университетских городках, вполне можно показывать "сложные" фильмы, не рассчитанные на пробуждение первичных позывов, например, "Зеркало" Тарковского или ретроспективу фильмов Феллини.

Сколько этих "странных" людей, испытывающих удовольствие от эстетики и философии конкретного фильма и остающихся внешне равнодушными ко всякого рода "колдунам-отцам"? По некоторым данным, до десяти процентов всей киноаудитории. Возможно, что эта цифра несколько завышена, но с ней приходится считаться западным продюсерам. Именно эти люди предпочитают "авторское" некоммерческое кино кинематографу жанровому, дорогостоящему и рассчитанному на большие кассовые сборы. Крупные режиссеры решают проблему "университетской профессуры" следующим образом: они делают своеобразные фильмы-"этажерки", рассчитанные теоретически на успех у всего потенциального зрителя. То есть фильмы, в сюжете которых есть и коммерческий потенциал, и проблематика для интеллектуалов. Из известных кинематографистов лучше всего такие "этажерки" удавались Альфреду Хичкоку и Стивену Спилбергу.

Это, конечно, наиболее соблазнительный путь для отечественного кинопроизводства. Но для этого нужно много уметь и много знать. Пока же мы умеем мало. (Мало, в смысле киноиндустрии, вала, что не отменяет наличие отдельных хороших фильмов.) Жанр мы понимаем как бесконечную погоню и зубодриблировку. Авторское кино, по большей части, как "кукиши в кармане", которые мы показываем власти, или как бесконечный лирический монолог перед одним-единственным зрителем. Должно пройти время, чтобы родилось и сформировалось новое поколение людей, которое предъявит миру не соленый огурец как признак русской самобытности, не всякого рода "бешеных" и "крутых парней", а то, что мог делать в литературе Достоевский – глубокое содержание в почти бульварной упаковке (я имею в виду детективную интригу "Преступления и наказания" и "Братьев Карамазовых").

Должно пройти время... Если, конечно, в том времени кинематограф еще будет существовать.

Глава VI. Предсказуемость и стереотип

Мы начали свои рассуждения как раз с проблемы стереотипа: почему зрители так любят предсказуемые финалы картин и не любят полной новизны. В этой главе подойдем к данной проблеме несколько по-другому.

В одном из интервью режиссер Масленников, поставивший для нашего телевидения сериал о Шерлоке Холмсе, признался, что ему было очень трудно экранизировать рассказы Конан-Дойля именно потому, что они хорошо известны, что читатели все знают, в частности, знают то, что Шерлок Холмс никогда не погибнет. Приходилось, по словам режиссера, наполнять фабулу комедийными элементами, чтобы скрасить скуку от хорошо известного.

Не знаю, как быть с комедийными элементами, я, например, чувствую неловкость, когда вижу в "Собаке Баскервилей" Соломина и Михалкова, изображающих в стельку пьяных англичан. Но как с точки зрения режиссера объяснить тот факт, что экранизации приключений Шерлока Холмса не иссякают и в мировом кино перевалили за сотню? Если "неинтересно, когда знакомо", то почему многие смотрят один и тот же фильм по два-три раза? Я, например, и сосчитать не могу, сколько раз в юношеские годы ходил на "Рублева" и "Солярис", – десять, двадцать? Кстати, и сериал о Холмсе Масленникова зрители смотрят по многу раз...

Приглядимся к тому, как дети рассказывают друг другу известную каждому историю. Они все время что-то уточняют, перебивают, говоря: "Не так рассказываешь!", – добиваясь идентичности устного текста когда-то читанному или слышанному, при условии что эта история им сильно понравилась. Как сказал мне однажды известный режиссер: "Я слушаю Моцарта или Баха из-за чувства комфорта, которое рождается внутри меня потому, что я заранее знаю все музыкальные ходы и темы. И не слушаю всякого рода авангард потому же – я не могу там ничего предугадать, и это мне неинтересно".

Кое-что в данной проблеме объясняет не только суггестология, к помощи которой мы прибегали ранее, но и раздел современной психологии, занимающийся теорией и практикой игр. Психологи указывают на то, что втягивание в игру, чувство напряжения и опасности возникает у ребенка сразу после того, как объявлены правила, тогда, когда игра названа, например, прятки или салочки. Тот, кто идет искать партнера, спрятавшегося в кустах, испытывает все большее напряжение, и обнаружение приводит к мини-катарсису. Окончание игры, происходящее по известным правилам, связано со взаимным удовольствием всех ее участников.

Однако изменение или нарушение правил приводит к обратным результатам: к примеру, того, кто ловит в прятках, поймать в свою очередь. Пойманный, по всей вероятности, испытает небольшой шок, своеобразную депрессию, что приведет к отторжению от игры. Это все равно что шахматным ферзем забивать козла. Или в салочки выигрывает не тот, кто избежал прикосновения, а тот, кто сам по своей воле под это прикосновение попал.

В нынешней психологии есть еще более подходящий для нашей проблемы раздел. Как ни странно, это исследования проблем посттравматических стрессов и реабилитации больных, от подобных стрессов пострадавших. Здесь лидируют российские ученые, может быть, оттого, что России в XX веке выпала немалая доля страданий.

Посттравматический стресс определяется этой школой как нормальные реакции на ненормальные

обстоятельства. Главное следствие стресса крайне парадоксально, оно называется отреагированием. Отреагирование – ситуация, когда человек всеми силами и неоднократно пытается воспроизвести событие, вызвавшее травму. Например, травмированный на войне стремится попасть вновь в боевые условия, а человек, у которого при пожаре погибли близкие, идет работать пожарником. Основной причиной подобного парадокса является самообвинение, что в травматической ситуации "я действовал неправильно". Бессознательно каждый из нас надеется, что при проигрывании этой ситуации вновь он "выйдет победителем", а не "проиграет". Обычно выигрыша не происходит. Более того, "переигрывание" часто приводит к противоположному результату: герой травматической ситуации при ее повторе "распадается на куски", трескается пополам... Этого не знал Хичкок, снимая лучший свой фильм "Головокружение". Не знал рационально, но интуитивно догадывался об этом психологическом феномене: его герой во второй половине фильма пытается повторить сцену на колокольне, когда погибла его любимая женщина. В результате воспроизведения этой сцены вновь погибает человек, и детективу Джону Фергюссону ничего не остается, как окончательно сойти с ума.

Настойчивые выступления старшего поколения под красными знаменами – то же самое отреагирование, которым должны заниматься не журналисты, а психотерапевты. Советская власть была, в общем-то, громадным стрессом для всего народа (особенно гражданская война и сталинский террор); неудивительно, что люди, пережившие глобальную травматическую ситуацию, хотят каким-то образом повторить ее вновь.

Однако эта психологическая школа вводит понятие стрессоустойчивости и описывает людей, стрессам не подверженных. В стрессоустойчивость входит: а) ощущение важности существования собственного "я", б) чувство независимости и способность влиять на собственную жизнь, в) открытость и интерес к изменениям во внешней среде, отношение к ним не как к угрозе, а как к возможности индивидуального развития. Естественно, что люди, к стрессам предрасположенные, наделены противоположными качествами: во внешних изменениях они видят лишь угрозу собственному существованию. И таких, к сожалению, большинство.

Последствия стресса выражаются не только в интуитивном поиске подобной ситуации, но и в возникновении психологии максимализма, выражающейся в формуле "все или ничего". Возможно, что и известный максимализм классической русской культуры может иметь истоки в некоей травматической исторической ситуации (монголо-татарское иго, "смутное время" или что-то еще – об этом можно только гадать).

Сейчас мы подходим к очень важному тезису: главная причина стресса – разрушение так называемых базисных иллюзий, или базисного сюжета жизни, например, уверенности в том, что "добро побеждает зло", что человек бессмертен, что добродетель вознаграждается, а настоящий талант "всегда пробьет себе дорогу" и т. д. Результатом крушения такой базисной иллюзии (скажем, "я – гений" или "коммунизм – это столбовая дорога всего человечества") является полная энтропия и разлом личности. Данная школа разработала свою систему психофизической реабилитации, останавливаться на которой нет надобности в контексте нашей работы.

Я привел вкратце эту психологическую систему для того, чтобы с ее помощью глубже разобраться в проблеме предсказуемости и стереотипа в искусстве. Базисные иллюзии в кинематографе – это правила игры, которые задает нам жанр, драматургические структуры, исторически сформированные. Нарушение их может породить у зрителя своеобразный эстетический шок, что заставит отвернуться от фильма и перечеркнет все благие устремления авторов. Однако отвернуться не все. Меньшинство, обладающее стрессоустойчивостью, то есть открытостью к изменениям и отношением к ним как к возможности развития, примет такие нарушения и посмотрит картину до конца. Она даже понравится им больше, чем та, где базисные иллюзии соблюдены и не разрушены.

Сделаем выводы. Массовый успех жанровых фильмов диктуется еще и тем обстоятельством, что людей, видящих в неизменности базисных иллюзий (художественных клише) благо, – большинство. (Это так называемые нестрессоустойчивые). Авторское же кино работает как раз с разрушением базисных иллюзий, поэтому и зрителей у него мало, так как вообще стрессоустойчивых людей – меньшинство. Причем подтверждение или опровержение базисной иллюзии является лакмусовой бумажкой, с помощью которой мы можем отличить жанровый фильм от фильма авторского.

Давайте разберем с точки зрения подтверждения или опровержения базисных иллюзий какой-нибудь известный фильм, например, первую серию о приключениях Индианы Джонса "Искатели потерянного Ковчега".

В фильме Спилберга, как и в большинстве жанровых картин, базисных иллюзий не одна и не две. Напомню, о чем идет речь. В 30-х годах американцы якобы предпринимают попытку отыскать Ковчег Завета в Египте, в котором древние евреи, по преданию, хранили и переносили скрижали с заповедями пророка Моисея. Естественно, что и с германской стороны в Египет направлена группа археологов, Гитлер мечтает заполучить Ковчег, так как в нем заключена метафизическая сила, которую можно использовать в качестве оружия против врагов Третьего Рейха.

Первая базисная иллюзия этого фантастического постмодернистского фильма – Индиана Джонс (американский археолог и авантюрист) должен найти Ковчег Завета. Вторая – в этой борьбе за Ковчег герой должен опередить фашистского археолога Беллока. Третья – Индиана Джонс останется жив. Четвертая – соединение героя с любимой девушкой Карен, дочерью его учителя и наставника по археологии. И пятая – Ковчег Завета крайне необходим американскому правительству и всему демократическому миру в целом.

Теперь посмотрим, что делает режиссер с этими базисными иллюзиями, и, может быть, поймем, за счет чего в жанре, где "главное известно", достигается зрительское внимание и напряжение.

1. Ковчег все время уплывает из рук Индианы Джонса в руки фашистов и лишь в конце фильма находит своего хозяина в лице американского археолога. 2. Беллок по фильму все время выигрывает и лишь в финале уступает американцу "главный приз". 3. Не перечислить, сколько раз на протяжении фильма жизнь героя висит на волоске. 4. Карен неожиданно "погибает" в первой трети фильма, чтобы потом воскреснуть. И, наконец, пятая базисная иллюзия – это единственное ожидание, которое Спилберг не подтверждает, обманывая надежды зрителей. Фильм оканчивается остроумным эпизодом: забитый в доски Ковчег с надписью "Совершенно секретно. Собственность армии США" ввозят в бесконечный ангар-склад, доверху забитый такими же ящиками с аналогичной надписью. Наверное, здесь хранятся

сапоги-скороходы, меч-кладенец, шапка-невидимка и другие образцы мифологии. Хранятся вечно, куда у правительства не дойдут до них руки. Однако зрительского отторжения не происходит потому, что из пяти базисных иллюзий в итоге подтверждено четыре, но подтверждено путем увлекательного испытания их на прочность.

А если бы Спилберг опроверг эти иллюзии, что бы тогда произошло с жанром, с фильмом в целом? Первое – Индиана Джонс никогда бы не нашел Ковчег Завета, хотя всю жизнь гонялся за ним. Перед нами – философская притча о тщетности человеческих желаний и поступков, о суете сует, в которой иссякает, испаряется наша жизнь. Второе – Джонс проигрывает фашисту Беллоку. Получается какой-то грустный фильм о неудачнике, далекий от триллера и саспенса. Третье – в борьбе за Ковчег герой погибает, приключенческая картина превращается в драму, может быть, даже в трагедию. Четвертое – Джонс никогда не соединяется с любящей его Карен, потому что та умерла. Получается то же самое, что в предыдущем варианте. Пятое – Ковчег действительно нужен правительству США.

Как видим, в четырех случаях из пяти, если опровергнуть базисную иллюзию, вырастает совсем не то, что носит название "Искатели потерянного Ковчега". Является какой-то драматический фильм, а в одном случае (в первом) чистой воды авторский. Так что мы не очень ошиблись, когда сказали, что авторское кино работает, в частности, с опровержением зрительских ожиданий, с опровержением базисной иллюзии со всеми вытекающими для восприятия большинства последствиями. Меньшинство (статистическое меньшинство стрессоустойчивых в терминах психологии), повторяю, такие опровержения поддержит.

А сейчас выведем некую формулу: успех того или другого жанрового фильма зависит от качества испытаний базисных иллюзий на прочность, от того, насколько игра "понарошку" достоверна и далеко заходит. Главная задача жанрового режиссера и драматурга – испытывая ожидания зрителя, на самом деле укреплять их. Обманывая в деталях, не обманывать в целом.

Вам что-нибудь это объясняет? Мне – да.

Кстати, подобный "химический" (или лучше сказать алхимический) опыт мы можем проделать с любыми сюжетными конструкциями авторского кино и наверняка заметим, как эти фильмы начинают светиться жанровыми красками.

Допустим, например, что герой фильма О. Иоселиани "Жил певчий дрозд" не погибает в конце, более того – благополучно заканчивает написание своего музыкального произведения, победив суету и энтропию жизни. Экзистенциальная драма сразу же превратится в некую розовую комедию, которая значительно ближе к коммерческому кино, чем оригинал грузинского режиссера. Или, допустим, что в "Сталкере" Тарковского действительно существует комната, исполняющая все желания. Герои благополучно добиваются до нее и начинают что-нибудь загадывать, чтобы осчастливить себя и человечество. Философская притча о важности любого пути и испытаний (так как в пути с человеком происходят духовные изменения) вдруг превращается в приключенческую ленту. То же самое в "Ностальгии": вообразим, что ее герой Горчаков не умрет и все-таки уедет из надоевшей ему Италии... Не знаю, станет ли фильм при такой вивисекции более жанровым, но то, что он потеряет часть своей философии, для меня несомненно.

Нет уж, пусть лучше Александр из "Жертвоприношения", спасая весь мир, погубит свой дом и семью. А докторша из "Персоны" Бергмана, врачую пациентку, не вылечит ее, а заболит сама. И в "Шепотах и криках" смерть любимой сестры не соединит других сестер, а наоборот, окончательно разорвет ту ниточку, которая их объединяла...

Разрушать иллюзии или подтверждать их в художественном произведении – дело чрезвычайно серьезное. Конан Дойль однажды решил убить своего великого сыщика, написав рассказ "Последнее дело Холмса", и был завален возмущенными письмами. Так что пришлось мертвеца срочно оживлять, Холмс в итоге не умер, а лишь состарился.

И дело здесь не только в искусстве. Требования людей подтвердить базисную иллюзию распространяются и на политику, и на различные социальные явления. Скажем, известная легенда о том, что Чапаев не утонул в реке Урал, сраженный белогвардейской пулей, а выплыл из нее, – что это? Я сам читал эту легенду несколько раз в различных исторических трудах: Чапай выплыл, и чабаны на берегу отпоили его молоком. Потом, когда наступила эпоха коллективизации, выбрали его председателем колхоза. Но не утерпел герой гражданской войны, подвел его кипучий темперамент. Взял и написал Ворошилову в Кремль всю правду, мол, я Чапай и есть, а вы считаете меня трупом. Всполошился Ворошилов, рассказал все Кагановичу, а тут и Молотов подвернулся, пошлем-ка, думают, в колхоз им. Чапаева правительственную комиссию, пусть она разберется, кто там у них председатель, сам ли Чапай или какой-нибудь выскочка из враждебного класса. Послали комиссию во главе с Ворошиловым, не хотел Клим ехать, предчувствовал недоброе, но все-таки согласился, уломали. Приехал, глядит – и впрямь перед ним Чапаев. Велел закатать штаны и рубаху – все точно, и следы от вражеских пуль есть. И залял тогда Ворошилов героя сидеть тихо, потому что смекнул – мертвый Чапай для революционного дела полезней живого. А в 37-м Чапая взяли и расстреляли, как всех, довершив то, что начато было в гражданскую войну на реке Урал.

Весь этот "достоверный" рассказ, конечно же, торжество базисной иллюзии в народном сознании, которое не может смириться с тем, чтобы подобный герой был утоплен, словно слепой котенок. Но вот когда эта иллюзия возникла? Мне сдается, что не в гражданскую войну. Чапаевская эпопея – всего лишь локальный, даже периферийный эпизод братоубийственной бойни, который был бы совершенно забыт, если бы люди искусства не приложили к этому руку. Вернее всего, день рождения подобной байки таится в тридцатых годах и напрямую связан с популярностью фильма "Чапаев" братьев Васильевых. Кстати, многочисленные анекдоты 70-х годов о Чапае, на мой взгляд, явление того же порядка – не только пародия, но и инстинктивное желание воскресить народного кумира.

Или другое явление, связанное уже с молодежной субкультурой нашего времени, где торжество одной базисной иллюзии проявляется особенно наглядно. Все 70-е годы в рок-культуре прошли под знаком слухов о воссоединении "Битлз". Говорили даже, что это случилось где-то в Канаде и что альбомы позабытой уже теперь группы "Клаату" являются на самом деле битловскими произведениями. Причем этой базисной иллюзии, исходящей из того, что не могут такие музыканты передрасться и порвать друг с другом, не смогло помешать даже убийство Джона Леннона. Иллюзия и тут выкрутилась, сообщив, что это хоть и потеря, но воссоединение все равно состоится, теперь уже с сыном Леннона –

Джулианом, который займет место отца. Трое оставшихся в живых экс-битлов стали заложниками и марионетками этого навязчивого общественного бреда. Просопротивлявшись целых 25 лет, они все-таки сдались и в 1995-1996 годах выпустили сразу три двойных альбома серии "Антология", куда вошли ранее не издававшиеся "чистовики" и "черновики" группы. Хотя критика и побрюзжала на подобное воссоединение, но базисная иллюзия знала что делала, – тираж "Антологии" в США превзошел сумму тиражей всех битловских пластинок, выпущенных на пике популярности в 60-е годы. Конечно же, "достоверные" рок-н-рольные слухи о том что, Элвис Пресли или Джимми Хендрикс не умерли, а лишь инсценировали свою смерть, устав от славы и суеты, – явление того же порядка.

Просто так базисную иллюзию не сломать, не перебороть, а нарушитель ее будет отвечать "по всей строгости закона". Помню, как во второй половине 70-х годов Тарковский, измученный очередным простым, разразившимся после "Зеркала", поставил в театре Ленинского комсомола шекспировского "Гамлета". Гертруду там играла М. Терехова, Офелию – И. Чурикова, а роль принца датского досталась А. Солоницыну. Это был довольно странный спектакль со "странным" действием на сцене и, естественно, "странный" реакцией зрителей. Точнее, это было замешательство. И обиднее всего, что замешательство испытывали друзья и поклонники Тарковского. Критики, чувствуя неловкость, объяснили это тем, что режиссер не имел театрального опыта. На мой же взгляд, причина странности была в другом. Тарковский в своей трактовке "Гамлета" попытался разломать базисные иллюзии, закрепленные в зрительском сознании по отношению к шекспировской трагедии, и на этом скользком пути ушел далеко. Кажется, еще дальше Любимова с Высоцким. Гамлет с гитарой еще как-то воспринимался, тем более что издали ее можно принять за лютю. А вот Гамлет воскресший, неубитый, ставил перед зрителем массу недоуменных вопросов.

Последняя сцена в спектакле представляла следующее. Подмостки, как и полагается в трагедии, завалены трупами. Зал погружен во тьму. Внезапно луч света выхватывает из темноты тело Гамлета. Принц датский медленно встает и озирается. Простирает перед собой руки и, подобно Христу на Страшном суде, начинает воскрешать мертвецов. Все встают и стесненно раскланиваются.

Кто-то пытался хлопать, но большинство сидели, словно облитые ледяной водой. Актеры на сцене, чувствуя замешательство зала, также проявляли плохо скрываемую нервозность, что совсем не шло их телесному воскресению. Как если бы Лазарь, выйдя из склепа, стал бы брюзжать и суетиться.

Андрей Арсеньевич одним фактом вечной телесной жизни своих персонажей, их духовным и физическим бессмертием уничтожил трагедию как таковую, трагедию как жанр. Было отчего прийти в недоумение.

И когда говорят, что искусство – это "езда в неизвестное", можно лишь позавидовать романтичности автора подобного высказывания. Да, иногда поэзия и искусство в целом действительно ездят в неизвестное, но в большинстве случаев, увы, несутся в хорошо знакомое. Во всяком случае, первооткрывателям нечего рассчитывать сразу на какой-либо общественный успех, его не будет не оттого, что человек глуп, а оттого, что он так устроен.

А обращаться с рекламациями к Богу – занятие малопродуктивное.

Заключение

Наступивший XXI век многие философы называют веком манипуляции сознанием. Если с политическим тоталитаризмом социальные системы и люди, их составляющие, научились бороться, что показали геополитические катаклизмы конца прошлого века, то с манипуляцией сознанием дело обстоит значительно труднее. Враг внутренний опаснее врага внешнего. И провозглашенный на Западе "конец истории" означает лишь начало новой эры, где человеку, чтобы оградить себя от порабощающего влияния средств массовой информации, придется воздвигать внутренние барьеры и тщательно фильтровать информационный шум.

В этом плане кинематограф является первооткрывателем механизмов, которые поверх и часто вопреки смысловому наполнению ведут зрителя к определенному запрограммированному результату. Эта книга была написана почти десять лет тому назад, когда проблема манипуляции сознанием не была поставлена в обществе и даже не обсуждалась. Сейчас, перечитывая отдельные страницы, я ловлю себя на том, что сегодня написал бы по-иному, сложнее, научнее и т.д. Но общее направление, как мне представляется, выбрано верно. И нам, кинематографистам, придется лишний раз задуматься над тем, что в наших руках оказалось средство, не уступающее по могуществу цепной реакции. Важно использовать его в "мирных целях". И такими целями могут быть лишь традиционные культурные ценности, с помощью которых человечество выживает последние две тысячи лет.

Тогда и свойственное кинематографу зомбирование будет выглядеть более благородно.

В качестве приложения. Полет Гоголя, или кое-что о фавеле и сюжете

Когда думаешь о наследии Гоголя, то ловишь себя на мысли, что повесть "Вий" стоит особняком в творчестве классика, вернее, этой повести крайне не повезло с критическим анализом. Белинский пропустил ее мимо ушей и глаз, она попала у него в разряд фантастических, и ей, следовательно, было отказано в каком-либо полезном содержании. Особой веселости хутора близ Диканьки в "Вие" не наблюдалось, значит, и по линии юмора повесть сильно не дотягивала до первых литературных опытов Гоголя. Так что великий критик лишь пожурил начальную редакцию текста, справедливо отметив, что чем подробнее Гоголь описывает сказочные ужасы, тем читателю становится менее страшно. Мнительный Николай Васильевич внял этому совету и в новой редакции убрал некоторые подробности в описании inferнальных чудищ, искушающих философа Хому Брута в заброшенной церкви. Однако факт дотошной отделки повести (а последняя, основная, редакция примыкает по хронологии к написанию первого тома "Мертвых душ") доказывает, что сам Гоголь придавал своему "пустяку" определенное значение хотя бы на уровне интуиции. В письмах он, кажется, ничего не пишет о "Вие", однако возвращается к рукописи снова и снова...

Интересно, что у подростков, впервые знакомящихся с русской литературой (вскоре, правда, таких чудачков не

будет совсем), "Вий" чрезвычайно популярен именно из-за своей бескорыстной фантастичности, "ужасности". Пока в кино не было Фредди Крюгера и распотрошенных им нимфеток, его с успехом заменял гоголевский монстр хотя бы в советском кинематографическом эквиваленте. Леонид Куравлев, игравший непутевого батюшку, гонял по экрану кавказскую пленницу Наталью Варлей, и все были довольны, удовлетворены хотя бы тем, что вот гайдаевский Шурик, несмотря на свою расторопность, не мог укротить эту девушку, а Куравлев одолел, сдюжил, не подвел... Уже лет тридцать прошло с тех пор, как фильм "Вий" вышел на экраны, время изменилось и спятило окончательно, а телевидение нет-нет а порадует нас этим нестареющим кинополотном, и мы лишний раз, глядя на маленьких скелетиков и прочую нежить, зададимся вопросом – а был ли вообще Гоголь писателем, даже не гением, а сколько-нибудь литературно одаренным человеком? Потому что придумать и написать такое мог лишь законченный отпетый графоман.

И только обратившись к каноническому тексту, мы вдруг поймем, что сама повесть, как это ни покажется странным, не имеет прямого отношения не только к фильму "Вий", но и к распространенным нашим представлениям о сказочном сюжете, где семинарист, очертив себя магическим кругом, отпевает три ночи кряду пугающего его мертвеца.

Прежде всего, зададимся вопросом, кто и кого отпевает? Казалось бы, неужели не понятно? Священник-семинарист (молодой специалист, по-нашему) отпевает гнусную ведьму. Та не хочет, чтобы ее отпевали, встает из гроба, наконец напускает на Хома Брута команду inferнальных братков, того же поганого Вия, Брут помирает от страха – и тут же кричат утренние петухи. Все ясно, словно в кроссворде иллюстрированного журнала.

Однако вопрос этот не столь прост, как может показаться с первого взгляда. Дело в том, что отпевающий священник является... убийцей. Причем убийцей не кого-нибудь, а девы (панночки, ведьмы), которую он отпевает. Об этом у Гоголя сказано вполне определенно:

"Вдруг что-то страшно-знакомое показалось в лице ее.

– Ведьма! – вскрикнул он не своим голосом, отвел глаза в сторону, побледнел весь и стал читать свои молитвы: это была та самая ведьма, которую убил он".

Что сказать на это?.. Перед нами гениальная по своей гротескности и драматичности ситуация. В плане гротеска она может вполне соперничать с Беккетом и Ионеско, думая же о ее трагической глубине, вспоминаешь Шекспира. Герой повести Хома Брут, готовящий себя к духовной карьере, конечно же, не имеет никакого морального права отпевать панночку именно потому, что сам является причиной ее смерти. Можно, правда, возразить, что Хома убил ненарочно, из самообороны. И это так – панночка, оборотившись старухой, как вы помните, оседлала нашего героя на постоялом дворе, чтобы Хома, аки летучий конь, нес ее на себе по ночному небу. Эта сцена крайне важна, и к анализу ее мы еще вернемся. Однако убийство есть убийство. И нелегко представить себе, что молитвы совершившего это тяжкое преступление человека, молитвы без собственного покаяния как-то помогут душе мертвой панночки обрести покой. Тем более что убийца – будущий священник. Кстати, и фамилия героя – Брут – имеет, конечно, не только пародийный оттенок. Брут в смысле "... и ты, Брут!", в смысле – убийца.

Но не преувеличиваем ли мы? Ведь перед нами всего лишь сказка. И в сказке возможно все. Ведь ведьма явно "плохая", следовательно, и ее убийство вроде не грех. Все равно что убить Змея Горыныча или Кощея Бессмертного. Ведь никто не обвиняет доброго молодца в том, что он своим мечом-кладенцом уменьшил царство нежити на один или два экземпляра. Однако и с тем, что панночка есть ведьма, тоже не все ясно. Этот, казалось бы, неоспоримый факт требует уточнений.

С одной стороны, панночка у Гоголя предстает во всем своем ведьминском великолепии. Она и летает по небу, и оборачивается в собаку, и пьет кровь у годовалого ребенка (Хома слышит эту историю из уст дворового человека Дороша), а уж после своей смерти вообще не может успокоиться, встает из гроба и зазывает себе на помощь потусторонних чудовищ. Все так. Однако эти неоспоримые дьявольские качества дополняются Гоголем рядом оговорок, которые оставляют вопрос о панночке открытым. В повести проходит рефреном мысль о том, что ведьму вообще распознать... нельзя! Странное противоречие.

Но обратимся к тексту:

"– А что, дядько, – сказал молодой овчар с пуговицами, – можно ли узнать по каким-нибудь приметам ведьму?

– Нельзя, – отвечал Дорош, – никак не узнаешь; хоть все псалтыри перечитай, и то не узнаешь".

Довольно дикое для персонажей повести утверждение. Ведь все, казалось бы, в этом вопросе ясно... Продолжим цитирование:

"– Можно, можно, Дорош. Не говори этого, – произнес прежний утешитель, – уж Бог недаром дал всякому особый обычай. Люди, знающие науку, говорят, что у ведьмы есть маленький хвостик.

– Когда стара баба, то и ведьма, – сказал хладнокровно седой козак.

– О, уж хороши и вы! – подхватила баба, которая подливала в то время свежих галушек..."

Логично принять это утверждение за гоголевский юмор. Оно таковым и является. Но буквально в последних строках повести подобная сентенция повторится как некий смысловой вывод, как итог описываемых событий. И дан этот вывод в разговоре двух семинаристов о смерти Хома:

"А я знаю, почему пропал он: оттого, что побоялся. А если бы не боялся, то бы ведьма ничего не смогла с ним сделать. Нужно только, перекрестившись, плюнуть на самый хвост ей, то и ничего не будет. Я знаю уже все это. Ведь у нас в Киеве все бабы, которые сидят на базаре – все ведьмы".

Этот повтор комического, по сути, высказывания обращает на себя серьезное внимание. Ведьмы – "все бабы". Вот почему их так трудно распознать, хоть "все псалтыри перечитай". Вот почему тот же псалтырь не помогает Хому Бруту в противостоянии с панночкой, которая, как и "все бабы", с одной стороны – ведьма, а с другой – очаровывающая любого "доброго христианина" красавица.

Так что на заданный выше вопрос кто и кого отпевает, мы можем ответить следующее. Поскольку ведьма у Гоголя это не совсем ведьма, а священник – не совсем священник, ибо он убил, то герой повести Хома Брут, скорее всего, отпевает не только свою жертву, но и самого себя. Причем делает это крайне неудачно.

И тут настала пора поговорить об эротическом характере интриги "Вия".

Чувственностью и плотской страстностью пропитаны многие ее страницы. В этом плане совершенно беспрецедентен рассказ, услышанный Хомой Брутом, о псаре Миките:

"Как только панночка, бывало, взглянет на него, то и повода из рук опускает, Разбоя зовет Бровком, спотыкается и невесть что делает. Один раз панночка пришла на конюшню, где он чистил коня. Дай, говорит, Микитка, я положу на тебя свою ножку. А он, дурень, и рад тому: говорит, что не только ножку, но и сама садись на меня. Панночка подняла свою ножку, и как увидел он ее нагую, полную и белую ножку, то, говорит, чара так и ошеломила его. Он, дурень, нагнул спину и, схвативши обеими руками за нагие ее ножки, пошел скакать, как конь, по всему полю, и куда они ездили, он ничего не мог сказать; только воротился едва живой, и с той поры иссохнул весь, как щепка; и когда раз пришли на конюшню, то вместо его лежала только куча золы да пустое ведро: сгорел совсем, сгорел сам собою. А такой был псарь, какого на всем свете не можно найти".

То есть сгорел от любви человек. Эту метафору, этот словесный оборот Гоголь расширяет до фабульного рассказа, внешне вполне сверхъестественного, но по сути эротического, любовного ("чара так и ошеломила его", "нагая, полная и белая ножка"). И, конечно, квинтэссенцией эротической темы повести является ночной полет Хома Брута и ведьмы, которая на этот раз предстала не красавицей с "нагой ножкой", а отвратительной на вид старухой. Тут нам, чтобы не быть голословными, понадобится обильное цитирование оригинала, заранее предупреждаем об этом читателя. Предварительно отметим, что знаменитая сцена помещена Гоголем в первую треть повести, то есть в завязочную часть композиции, которая должна устанавливать восприятие читателя определенным образом.

Итак, начнем. Семинарист Хома Брут и двое его приятелей, отправившись на летние вакансии, заблудились в пути и попали на постоялый двор. Владелица его, отвратительная на вид старуха, положила друзей на ночевку в разные места.

Нашего героя Хому она поместила в хлев. Стоило Бруту немножко опомниться и поудобнее в нем расположиться, как вдруг...

"Вдруг низенькая дверь отворилась, и старуха, нагнувшись, вошла в хлев.

– А что, бабуся, чего тебе нужно? – сказал философ. Но старуха шла прямо к нему с расprostертыми руками.

– Эге-ге! – подумал философ. – Только нет, голубушка, устарела. – Он отодвинулся немного подальше, но старуха, без церемонии, опять подошла к нему".

Прервем цитирование и отметим знаменательную фразу: "Только нет, голубушка, устарела...". Она говорит сама за себя и не нуждается в толковании.

Строчкой ниже Гоголь уже совершенно снимает всякие сомнения на этот счет:

"Слушай, бабуся! – сказал философ, – теперь пост; а я такой человек, что за тысячу золотых не хочу оскоромиться. Но старуха раздвигала руки и ловила его, не говоря ни слова".

Далее она все-таки хватается своего постояльца, залезает к нему на спину, и они вместе поднимаются в черный ночной воздух. Следует божественное описание полночного полета, божественного в литературном смысле. Этот кусок – один из лучших, написанных Гоголем за всю жизнь:

"Обращенный месячный серп светлел на небе. Робкое полночное сияние, как сквозное покрывало, ложилось легко и дымилось на земле. Леса, луга, небо, долины – все, казалось, как будто спало с открытыми глазами. (...) Такая была ночь, когда философ Хома Брут скакал с непонятым всадником на спине. Он чувствовал какое-то томительное, неприятное и вместе сладкое чувство, подступавшее к его сердцу".

Обратим свое внимание на "сладкое томительное чувство" от этого сверхъестественного и, казалось бы, ужасного полета.

"Он видел, как вместо месяца светило там какое-то солнце; он слышал, как голубые колокольчики, наклоняя свои головки, звенели. Он видел, как из-за осоки выплывала русалка, мелькала спина и нога, выпуклая, упругая, вся созданная из блеска и трепета. Она оборотилась к нему – и вот ее лицо, с глазами светлыми, сверкающими, острыми, с пенем вторгавшимися в душу, уже приближалось к нему, уже было на поверхности и, задрожав сверкающим смехом, удалялось, – и вот она опрокинулась на спину, и облачные перси ее, матовые, как фарфор, не покрытый глазурью, просвечивали пред солнцем по краям своей белой, эластически-нежной округности. Вода в виде маленьких пузырьков, как бисер, обсыпала их. Она вся дрожит и смеется в воде..."

Красоту языческого мира, вот что открыл Хоме Бруту этот полет. Мира невиданного ранее, незамеченного, отвергнутого людьми давным-давно.

"Пот катился с него градом. Он чувствовал бесовски сладкое чувство, он чувствовал какое-то пронзающее, какое-то томительно-страшное наслаждение".

По-видимому, обозначение "томительно-сладкого чувства" крайне важно для писателя в этой сцене, если он повторяет его дважды на протяжении не слишком длинного куска.

И тогда Хома, испугавшись собственных ощущений, начал молиться. И мир перед ним вновь обрел знакомые заурядные черты.

"Густая трава касалась его, и уже он не видел в ней ничего необыкновенного. Светлый серп светил на небе".

Отметим крайнюю скупость описаний этого "обычного мира" после прочтения христианской молитвы. Здесь резкий контраст с пиршеством мира языческого, что дан Гоголем ранее темпераментно и поэтически ярко.

Что происходит далее? А далее происходит не более и не менее как смена поз летящих по ночному небу.

"– Хорошо же! – подумал про себя философ Хома и начал почти вслух произносить заклатья. Наконец с быстротою молнии выпрыгнул из-под старухи и вскочил, в свою очередь, к ней на спину".

Развязка сцены уже близка, и она имеет весьма жестокий характер.

"Он схватил лежавшее на дороге полено и начал им со всех сил колотить старуху. Дикие вопли издала она; сначала были они сердиты и угрожающи, потом становились слабее, приятнее, чище, и потом уже тихо, едва звенели, как

тонкие серебряные колокольчики, и заронялись ему в душу; и невольно мелькнула в голове мысль: точно ли это старуха?"

Когда автор этой книги делал киносценарий по "Вию" для питерского режиссера О. Тепцова, то последнего крайне мучил вопрос, а при чем тут полено?

Откуда оно взялось? Странное какое-то, подозрительное... Так бывает, особенно у режиссеров, когда сознание цепляется за какую-то деталь, на первый взгляд, необязательную и ищет ему мотивировку. Тогда мы ничего не могли придумать, кроме того что полено просто валялось на земле... Разве не так?

"– Ох, не могу больше! – произнесла она в изнеможении и упала на землю.

Он встал на ноги и посмотрел ей в очи: рассвет загорался, и блестели золотые главы вдали киевских церквей. Перед ним лежала красавица с растрепанною роскошною косою, с длинными, как стрелы, ресницами. Бесчувственно отбросила она на обе стороны белые нагие руки и стонала, возведя кверху очи, полные слез.

Затрепетал, как древесный лист, Хома: жалость и какое-то странное волнение и робость, неведомые ему самому, овладели им; он пустился бежать во весь дух".

Итак, убийство произошло. Но не только оно и не столько оно. К сожалению, русский язык не слишком приспособлен для описания подобных материй. Как, не отпуская сальности и не впадая в пошлость, рассказать о том, что происходит между двумя людьми наедине друг с другом? И еще под покровом ночи, когда месяц светит, а еще и в пост? Не знаю. Гоголь попробовал, не слишком, кстати, и шифруя написанное. Но мы, увы, не гоголи. Так что придется нам, впадая в двусмысленность, подытожить впечатления от этого совсем недвусмысленного куска.

Перед нами, без всякого сомнения, сцена соблазнения старухой-девой молодого священника в дни Петровского поста, который происходит в начале лета. Самое поразительное здесь не литературное мастерство, а то, что почти за столетие до открытия психоанализом сновидческих структур сознания Гоголь уже интуитивно знает, как образно описывать интимную сцену, какая метафора этому соответствует. В XX веке полет в небе двух любовников стал общим местом. (Вспомним летающих любовников Шагала.) Но в первой половине XIX века этого не знал никто, за исключением, кажется, Николая Васильевича.

Говорят, что Гоголь никогда не касался женщин и не имел представления о плотской стороне любви. Позвольте в этом усомниться. Некоторые детали процитированной сцены говорят об обратном.

Но здесь прервемся и перечислим основания, которые дают нам право утверждать, что перед нами именно любовная сцена, а никакая другая. Нам придется немного повториться, но это необходимо, чтобы двинуться дальше вглубь гоголевского сюжета и текста.

Первое – завязка. Слова Хома о том, что "голубушка устарела" и что "сейчас пост; а я такой человек, что за тысячу золотых не хочу оскормиться". Это, безусловно, смысловой ключ к происходящему далее.

Второе – повторяемое автором описание душевного состояния молодого священника, – "он чувствовал какое-то томительное, непонятное и вместе сладкое чувство, подступавшее к его сердцу". И далее – "он чувствовал какое-то пронзающее, какое-то томительное наслаждение".

Третье – живописный фон, на котором проявляется состояние Хома. Возникновение, в частности, русалки. Она, эта обнаженная дева с рыбьим хвостом, вообще является эротическим символом славянских сказок. Именно благодаря своей любовной силе она и увлекает одиноких путников на дно, в омуты рек и плотских наслаждений, из которых нет возврата. Русалка, кстати, описана Николаем Васильевичем вполне подобающе своим главным качествам.

Четвертое – смена поз несущихся в ночи: "Наконец с быстротою молнии выпрыгнул из-под старухи и вскочил, в свою очередь, к ней на спину. Старуха мелким, дробным шагом побежала так быстро, что всадник едва мог переводить дух свой".

Если рассматривать этот вроде бы незначительный момент со сказочных позиций, то все равно нельзя отрицать, что Хома вместо пассивной стороны стал стороной активной, сам начал "гнать старуху вперед". Непонятно, кстати, почему молодой священник просто не пустился наутек, освободив себя от таинственного наездника, ведь именно в этом и была поначалу его цель. Но Хоме этого показалось мало. Он "вскочил, в свою очередь, к ней на спину". Впрочем, подобные вопросы возникнут лишь у того, кто не увидит в этой сцене очевидного.

Пятое – финал. Фраза красавицы "Ох, не могу больше!" Этот текст рифмуется с началом, с "устаревшей голубушкой", по смыслу он – о том же и подтверждает любовный характер разбираемой сцены.

Кстати, после этого Гоголем сказано о Хоме: "Он стал на ноги и посмотрел ей в очи..."

Выходит, что философ до этого лупил ведьму поленом, стоя... на четвереньках! Согласитесь, это не слишком удобная позиция для подобной расправы. Другое дело, если полено использовалось не совсем обычно или же словом "полено" обозначить то, что имеет лишь его видимость.

Но здесь русский язык начинает трещать по швам.

Что же произошло с Хомой Брутом на постоялом дворе во дни Петровского поста? Он был соблазнен, точнее, изнасилован хозяйкой постоялого двора. Внутри "томительно-страшного" происшествия философу открылась красота ночного мира, невиданная и неведомая ему раньше. За счет такого специфического полета старуха омолодилась и превратилась в красавицу с "растрепанною косою". Ее-то и убил Хома Брут во время любовного акта. И убил, неожиданно полюбив.

Именно так. Полюбив. Потом, когда красавица будет лежать в гробу, философ не один раз поймает себя на этом чувстве. Старый сотник-отец пригласит Хому Брута (по просьбе умершей дочери) на отпевание ее грешной души. И вот что увидит молодой священник:

"Трепет пробежал по его жилам: перед ним лежала красавица, какая когда-либо бывала на земле. Казалось, никогда еще черты лица не были образованы в такой резкой и вместе гармонической красоте. Она лежала как живая. Чело, прекрасное, нежное, как снег, как серебро, казалось, мыслило; брови – ночь среди солнечного дня, тонкие, ровные, горделиво приподнялись над закрытыми глазами, а ресницы, упавшие стрелами на щеки, пылавшие жаром тайных

желаний; уста – рубины, готовые усмехнуться..."

И позднее, когда труп окажется в маленькой сельской церкви, священник поймает себя на тех же чувствах:

"Он подошел ко гробу, с робостью посмотрел в лицо умершей и не мог не зажмурить, несколько вздрогнувши, своих глаз. Такая страшная, сверкающая красота!"

Именно "страшная красота" и тяга к ней начинающего, неокрепшего духом молодого священника являются главной причиной его гибели. Он не может до конца разобрать, кто перед ним, старуха или молодлица? Отвратительный труп или сверкающая красавица? Живая или мертвая?..

Кстати, тут же Гоголем дается еще одно недвусмысленное указание на то, что Хома – убийца.

"Ему даже показалось, как будто из-под ресницы правого глаза ее покатила слеза, и когда она остановилась на щеке, то он различил ясно, что это была капелька крови".

Кровь, по народным поверьям, показывается у мертвого тела лишь тогда, когда к нему приближается убийца.

Мы начали свои рассуждения с замечания о том, что вся ситуация с отпеванием является сверхпарадоксальной, потому что убийца вынужден отпевать свою собственную жертву. Но абсурдность увеличивается еще и тем, что палач Хома любит жертву плотски, любит и тогда, когда она, жертва, загнана рукой философа в тесный гроб.

И здесь мы подходим к узловому пункту сюжета Гоголя. Конечно, Николай Васильевич не писал всецело эротической истории. Любовный, чувственный элемент служил лишь вспомогательным средством для того, чтобы достичь главной цели.

Так опытный стрелок целится "чуть-чуть мимо", а попадает в самое яблочко.

Убитая панночка у Гоголя таинственным образом зарифмована с природой, с тварным миром. Пейзаж, который наблюдает Хома в своем волшебном полете, с одной стороны, уникально красив:

"Он опустил голову вниз и видел, что трава, бывшая почти под ногами его, казалось, росла глубоко и далеко и что сверх нее находилась прозрачная, как горный ключ, вода, и трава казалась дном какого-то светлого, прозрачного до глубины моря".

Но тот же пейзаж после прочтения молитвы, словно избушка на курьих ножках, поворачивается к Бруту "передом", в котором "нет ничего необыкновенного", и "прозрачное море" просто оказывается густой некошеной травой.

То же самое происходит с убитой. Хома замечает "рубины, готовые усмехнуться", и вдруг:

"Но в них же, в тех же самых чертах, он видел что-то страшно пронзительное. Он чувствовал, что душа его начинала как-то болезненно ныть, как будто бы вдруг среди вихря веселья и закружившейся толпы запел кто-нибудь песню об угнетенном народе. Рубины уст ее, казалось, прикипали кровию к самому сердцу".

Если мы внимательнее взглянем в гоголевский текст, то отыщем развернутую метафору, которая с небольшим изменением прилагается автором и к трупу панночки, и к описанию природы:

"Но в ее чертах ничего не было тусклого, мутного, умершего.

Оно было живо, и философу казалось, как будто бы она глядит на него закрытыми глазами".

Это описание взято из сцены в церкви, когда ведьма уже покоится в тесном гробу. А вот почти та же метафора из сцены полета, мы уже цитировали ее, но возьмем на себя смелость повториться:

"Леса, луга, небо, долины – все, казалось, спало с открытыми глазами".

Похоже, не правда ли? Интересно, что и то и другое описание касаются зрения, причем зрения необычного. Можно, оказывается, и "глядеть закрытыми глазами", и "спать с открытыми"... Не повторяется ли Гоголем нечто подобное еще раз, в самом конце повести? Конечно. Причем этот повтор, становящийся характеристикой родственных друг другу объектов и явлений, уже касается самого Вия, послужившего причиной непосредственной смерти философа Хома. Священник, как вы помните, отпевая ведьму, окружил себя магическим кругом. Через него не могла видеть нечистая сила и, чтобы обнаружить Брута, призвала к себе на помощь самое фантастическое из всех inferнальных существ.

"Весь был он в черной земле. Как жилистые крепкие корни, выдавались его засыпанные землею ноги и руки. Тяжело ступал он, поминутно оступаясь. Длинные веки опущены были до самой земли. С ужасом заметил Хома, что лицо было на нем железное. (...)

– Подымите мне веки: не вижу! – сказал подземным голосом Вий – и все сонмище кинулось подымать ему веки. (...)

– Вот он! – закричал Вий и уставил на него железный палец. И все, сколько ни было, кинулись на философа".

Очень похоже, что Вий у Гоголя является квинтэссенцией природных "подземных" сил. Железный палец и железное лицо его принадлежат не цивилизации, а рудам в тайниках земли, недаром Вий – "начальник гномов". Это, так сказать, злая сторона прекрасного природного мира, точно такая же, как и ведьминская изнанка красавицы-панночки. Не случайно два персонажа породнены сверхъестественным зрением – одна глядит сквозь закрытые глаза, другой видит через магический круг.

На основании этого можно уже подробно говорить о философском полюсе конфликта повести. Перед нами природа в своем стихийном магическом варианте. Она двойственна, двулика, как Янус. Красота и безобразие, чувственное наслаждение от нее и опасность, которую она таит, – все это находит наиболее яркое воплощение в панночке. Причем дочка сотника, пожалуй, – и мстятая жертва, и по-своему влюбленная в молодого священника ведьма. Чтобы нам в дальнейшем не рассыпаться в определениях, обозначим этот полюс как язычество.

Другим полюсом в конфликте повести, безусловно, выступает христианство. Его носителем является Хома Брут, готовящийся к духовной карьере и отпевающий первый раз в своей жизни мертвеца. Но что он за христианин? Как к нему относится сам автор?

Если мы повнимательнее посмотрим в этого молодого человека, то найдем в нем массу черт, которые вступают в неразрешимое противоречие с выбранной им духовной стезей. И не только в нем одном. Дело в том, что в начале "Вия" автор рисует нам целый мир будущих "профессиональных христиан", что учатся вместе с героем в одной семинарии.

"Богослов (Халява – ред.) был рослый, плечистый мужчина и имел чрезвычайно странный нрав: все, что ни

лежало, бывало, возле него, он непременно украдет. В другом случае характер его был чрезвычайно мрачен, и когда напивался он пьян, то прятался в бурьяне, и семинарии стоило большого труда его сыскать там.(...) Ритор Тиберий Горобец еще не имел права носить усов, пить горелки и курить люльки. Он носил только оселедец, и потому характер его в то время еще мало развился; но, судя по большим шишкам на лбу, с которыми он часто являлся в класс, можно было предположить, что из него будет хороший воин".

Поскольку мы толковали фамилию Хома, то следует несколько слов сказать и о его друзьях. Халява не нуждается в разъяснениях. Удивляешься только, какая длинная родословная у современного, казалось бы, выражения "жить на халяву". Богослов-халявщик в этом смысле вплотную примыкает к сатирическим образам, например, "Ревизора". С именем ратора дело обстоит еще более парадоксально. Друг Хома носит имя прославленного римского императора, при котором был распят Иисус Христос. Ритор Тиберий... да, воистину гоголевская ирония не имеет границ!.. И что знаменательно, она обращена не к миру языческому. Панночка у Гоголя какая угодно, но только не смешная. Представители же христианства остро комичны.

А что же сказать нам о герое, как охарактеризовать его? Да так же, как и его друзей.

"Философ Хома Брут был нрава веселого. Любил очень лежать и курить люльку. Если же пил, то непременно нанимал музыкантов и отплясывал тропака".

Мы уже отмечали, что действие повести происходит, по-видимому, в Петровский пост. "По-видимому", потому что у Гоголя не сказано об этом прямо. Мы знаем, что стоит начало лета и семинаристы отправлены "на вакансии", то есть на каникулы. О посте говорит сам Хома, когда пытается отвергнуть домогательства старухи на постоялом дворе. Можно похвалить философа за подобную христианскую стойкость. Однако она, при более внимательном рассмотрении, оказывается чистой воды враньем.

Когда Хома будет представлен отцу убитой панночки, между мужчинами, связанными между собой одним трупом, произойдет следующий знаменательный диалог. Сотник промолвит:

"Ты, добрый человек, верно, известен святою жизнью своею и богоугодными делами..."

– Кто? Я? – сказал бурсак, отступивши от изумления. – Я святой жизни? – произнес он, посмотрев прямо " глаза сотнику.

– Бог с вами, пан! Что вы это говорите! Да я, хоть оно непристойно сказать, ходил к булочнице против самого страстного четверга".

Поскольку в этой сцене Хома ляпнул свое признание от удивления, то героя трудно заподозрить во лжи. Следовательно, главной причиной отклонений домогательств старухи был вовсе не пост, а то обстоятельство, что "нет, голубушка, устарела".

Кстати, в дальнейшем Брут, напуганный вставшим из гроба мертвецом, вообще забывает о каком-либо воздержании в священное для христианина время.

"За обедом он скоро развязался, присовокупил кое к чему замечания и съел почти один довольно старого поросенка.(...) из двух хат его далее выгнали; одна смазливая молодка хватила его порядочно лопатой по спине, когда он вздумал было пощупать и полюбопытствовать, из какой материи у нее была сорочка и плахта".

В этом свете становится ясно не только смысловое значение фамилии героя повести, но и его имени. Хома – значит Фома. Фома Неверующий, да еще и Убивающий. Апостол Фома в христианской теологии обозначает разум. Апостол сомневается в воскресении Спасителя, ибо разум отказывается принять за правду восставшего из гроба. Хома у Гоголя также вполне "разумен". Только разум его, в отличие от апостольского, еще более эмпиричен и приземлен. Хома весь мир постигает наощупь, так же, как и ощупывает сорочку смазливой молодки. Поэтому восставшая из гроба панночка для Хома – ужасное, невысказанное дело.

И здесь у нас начинают возникать удивительные параллели не только с апостолом Фомой, но и со всем евангельским сюжетом, чудесным и странным образом переплавленным великим еретиком Николаем Васильевичем Гоголем, переплавленным так, что и говорить об этом можно лишь с известным трудом.

Однако попробуем, сплевывая через левое плечо...

Зададимся вопросом, сколько времени проходит внутри гоголевского повествования? Если принять во внимание, что завязкой повести является отправление семинаристов на вакансии, то примерно пять ночей. Ночь первая – блуждание героев в степи, приход на постоялый двор и чудесный полет Хома Брута с лжестарухой. Ночь вторая – путь Хома с козаками, которые везут его на отпевание убитой им панночки (вечер накануне прошел в жесточайшей пьянке). Плюс три ночи Брута у мертвого тела и гибель героя в третью ночь. Не кажется ли вам, дорогой читатель, что перед нами в своем роде Страстная неделя? Точнее, пародия на нее, так как главный ее участник – не Бог и не святой, а как раз наоборот? Страстная в том смысле, что для Хома все происшедшее – величайшее испытание и искушение? Страстная неделя оскотиненная, без Воскресения? Ибо подобный герой воскреснуть не может...

Это кажется вам натяжкой, дописыванием за Гоголя недописанного? Хорошо, пойдём дальше.

Не нужно пояснять, какое важное значение для евангельской истории имеет хлев. В нем родился Спаситель, и с хлевом мы встречаемся в завязочной части композиции всех четырех евангелий, если подходить к ним с драматургической точки зрения. Но то же самое делает Николай Васильевич. У него история с ведьмой-панночкой завязывается... в хлеву!

"Философ, оставшись один, в одну минуту съел карася, осмотрел плетеные стены хлева, толкнул ногою в морду просунувшуюся из другого хлева любопытную свинью и поворотился на другой бок, чтобы заснуть мертвецки. Вдруг низенькая дверь отворилась, и старуха, нагнувшись, вошла в хлев".

Известны слова Христа о том, что у него нет ни отца, ни матери. А отцом и матерью, родными братьями и сестрами для Спасителя являются его ученики. Предоставим слово Хоме Бруту:

"– Кто ты, и откуда, и какого звания, добрый человек? – сказал сотник ни ласково, ни сурово.

– Из бурсаков, философ Хома Брут.

– А кто был твой отец?

– Не знаю, вельможный пан.

– А мать твоя?

– И матери не знаю. По здравому рассуждению, конечно, была мать; но кто она, и откуда, и когда жила – ей-богу, добродию, не знаю".

И уже совершенно теряешься, когда обнаруживаешь, что церковь, в которой находит философ свою гибель, расположилась в прямом соседстве с... Голгофой! То есть с высоченной горой, примыкающей вплотную к селению, где жила и чудила панночка.

"С северной стороны все заслоняла крутая гора и подошвою своею оканчивалась у самого двора. При взгляде на нее снизу она казалась еще круче, и на высокой верхушке ее торчали кое-где неправильные стебли тощего бурьяна и чернели на светлом небе. Обнаженный глинистый вид ее навевал какое-то уныние. Она была вся изрыта дождевыми промоинами и проточинами. На крутом косогоре ее в двух местах торчали две хаты; над одною из них раскидывала ветви широкая яблоня, подпертая у корня небольшими кольями с насыпной землей. Яблоки, сбиваемые ветром, скатывались в самый панский двор. С вершины вилась по всей горе дорога и, опустившись, шла мимо двора в селенье. Когда философ измерил страшную круть ее и вспомнил вчерашнее путешествие, то решил, что или у пана были слишком умные лошади, или у казаков слишком крепкие головы, когда и в хмельном чаду умели не полететь вверх ногами вместе с неизмеримою брикою и багажом. Философ стоял на высшем в дворе месте, и когда оборотился и глянул в противоположную сторону, ему представился совершенно другой вид. Селение вместе с отлогостью скатывалось на равнину".

Это, конечно, не только Голгофа для Хомы, но и Лысая гора, на которой всякого рода нечисть (и ведьмы-панночки) творят, как известно, свой шабаш. Однако в европейской культуре сама Лысая гора (гора вакханалий, языческая гора) является пародией на Голгофу (гору высоких страданий, "христианскую гору"). Точно так же, как и черная месса есть кощунственное высмеивание Божественной литургии. Поэтому Гоголь и здесь совершенно, мы бы даже сказали чудовищно, точен. Точен в культурном смысле.

Однако что все это значит? Не значит ли, в частности, то, что писателя нужно срочно отлучать от православной церкви? Нет, мы так не думаем, тем более, что и Священный Синод до этого пока не додумался, весь свой гнев сконцентрировав на графе Льве Николаевиче Толстом, писавшем, в отличие от Гоголя, без всяких метафорических ухищрений. Гоголь же укрывался шапкой-невидимкой поэтических тропов, как бы исчезая из поля зрения верхоглядыв. Поэтический троп для него – что для Хомы Брута магический круг.

Итак, мы не утверждаем, что образ семинариста Хомы есть прямая пародия на Иисуса Христа, для подобного страшного утверждения нет достаточных оснований. Мы лишь отмечаем, что основная сюжетная ситуация с отпеванием панночки-ведьмы довольно сильно напоминает, например, сюжет искушений святого Антония. С той лишь разницей, что Антоний у Гоголя совсем не святой, скорее наоборот, и он не восходит на Голгофу, как Христос, а спускается с нее, норовя полететь "вверх ногами". Спускается и физически (путешествие с горы в хмельном чаду), и нравственно (все больше влюбляясь в ведьму). А раз так, то в подобной сюжетной структуре, в подобном перевертыше вполне возможны пародийные элементы на христианскую духовную литературу. И если дальше мы посмотрим на методы, с помощью которых семинарист отпевает грешную душу ведьмы, и на следствия от подобных попыток, то ощущение какой-то странной несмешной пародии будет лишь усиливаться... А бывает ли, вообще, несмешная пародия? Наверное, бывает. Во всяком случае, тогда, когда автором ставятся не комические, а философские задачи.

Давайте внимательнее взглянем в место действия, где происходит отпевание, эта великая битва между христианским и языческим началом.

"Церковь деревянная, почерневшая, убранная зеленым мохом, с тремя конусообразными куполами, уныло стояла почти на краю села. Заметно было, что в ней давно уже не отправлялось никакого служения. (...) Посредине стоял черный гроб. Свечи теплились пред темными образами. Свет от них освещал только иконостас и слегка середину церкви. Отдаленные углы притвора были закутаны мраком. Высокий старинный иконостас уже показывал глубокую ветхость; сквозная резьба его, покрытая золотом, еще блестела одними только искрами. Позолота в одном месте опала, в другом вовсе почернела; лики святых, совершенно потемневшие, глядели как-то мрачно".

"Мрачные лики святых"... Как страшно сказано! Доминирующие определения в этом описании Божьего храма – "почерневшая", "черный", "потемневшие" в приложении к "мраку" и "ветхости". Что-то с детства знакомое слышится в этих словах. До того знакомое, что спросишь, а о церкви ли здесь идет речь?

Нет. Не о церкви. Вернее, не о ней одной.

Божий храм для христиан является не только местом совместной молитвы, но и вратами, входом в Жизнь Вечную. Вот отчего храм радостен, светел. Лишь во дни постов он "темнеет", чтобы напомнить о страданиях Спасителя.

Не то у Гоголя. У него храм "темный" не от поста, а оттого, что страшно запущен, что в нем давно не служили. Это неудивительно, если принять во внимание натуру сотниковой дочки. Однако и он, этот развалившийся храм, является входом. В повести есть на этот счет одно подтверждение. Описывая селение сотника, Гоголь указывает, в частности, что большую часть его занимает старый сад.

"Этот сад, по обыкновению, был страшно запущен и, стало быть, чрезвычайно способствовал всякому тайному предприятию. Выключая только одной дорожки, протоптанной по хозяйственной надобности, все прочее было скрыто густо разросшимися вишнями, бузиною, лопухом, просунувшими на самый верх свои высокие стебли с цепкими розовыми шишками. Хмель покрывал, как будто сеть, вершину всего этого пестрого собрания деревьев и кустарников и составлял над ним крышу, напялившуюся на плетень и спадавшую с него вьющимися змеями вместе с дикими полевыми колокольчиками".

А вот еще одно описание деревенского пейзажа, более короткое:

"За воротами находились две ветряные мельницы. Позади дома шли сады, и сквозь верхушки деревьев видны были одни только темные шляпки труб, скрывавшихся в зеленой гуще хат".

Однако есть в селе место, где пейзаж разительным образом меняется. Там даже поставлен, как на границе разных государств, некий опознавательный столб. И этим столбом у Гоголя служит... церковь и церковный двор! Что же открывается за ними?

"Мрак под тыном и деревьями начинал редеть; место становилось обнаженнее. Они вступили наконец за ветхую церковную ограду в небольшой дворик, за которым не было ни деревца и открывалось одно пустое поле да поглощенные ночным мраком луга".

Разница в двух пейзажах, как говорится, вопиет. В одном случае мы сталкиваемся с запущенным природным великолепием сада, с островками хат, которые еле выглядывают из зелени, в другом – с пустотой, с "пустым полем" и "поглощенными ночным мраком лугами". Мы можем предположить, что в поэтике повести данная церковь является не входом в Жизнь Вечную, а входом в небытие, в пустоту. В царство смерти.

Интересно, что был в нашей культуре человек, обнаруживший подобный проход, подобный тоннель в русских народных сказках.

Я имею в виду академика Проппа, который, исследуя морфологию русской сказки, показал, что избушка на курьих ножках является крепостью, форпостом, отделяющим царство живых (то место, откуда приходит добрый молодец) от царства мертвых (там, где находится похищенная красна девица). Баба Яга в подобной избушке – пограничное существо, не живое и не мертвое, оно и вводит добра молодца (Орфея, Одиссея) в потусторонний мир.

Николай Васильевич интуитивно это знал (Пропп в его времена еще не родился). Гоголевская ведьма-панночка столь же амбивалентна, как баба Яга. Она и знакомит философа Хома с царством мертвых с той лишь разницей, что, в отличие от доброго молодца, Брута никогда не вырваться, никогда не возвратиться оттуда. Можно только лишней раз поразиться многомерности гоголевских образов и объектов, которые, несмотря на смысловые раздвоения, все-таки сохраняют целостность и органичность. Они как бы не придуманы, но явлены в своей глубинной противоречивости... Как это удается?

Но отставим в сторону эмоции. Лучше посмотрим, что с философом и панночкой происходит в церкви, какими методами Хома хочет добиться своей непростой цели – укротить волнующий его чувственно труп.

А методы эти не совсем христианские. Брут прибегает к магии, очертив вокруг себя "магический круг", чтобы сделаться невидимым для ведьмы. Магия и язычество – два явления, вытекающие друг из друга, породненные, сдвоенные. Другого, правда, и нельзя ожидать от христианина, который в пост "ходит к булочнице". Хома у Гоголя, безусловно, раздваивается. Одной ногой он стоит в христианском мире, сделав шаг к профессиональной карьере священника, а другая нога застряла в язычестве и магии. Был бы он личностью более богатой (в духовном смысле) и совестливой, то взорвался бы изнутри от противоречий, что, кажется, и сделал художник, его создавший. Но мы немного забегаем вперед.

В ночных битвах Хома и ведьмы очень интересны внешние метаморфозы, которые происходят с ними обоими. Поначалу ведьма в гробу – красавица, от которой невозможно отвести глаз. Но стоит Хоме начать читать зауспокойные молитвы, как физическая красота и молодость ее начинают улечиваться, уступая место старости и разложению. Она даже встает из гроба, как бы желая прекратить то, что творит над ней начинающий священник.

"Она стала почти на самой черте; но видно было, что не имела сил переступить ее, и вся посинела, как человек, уже несколько дней умерший. Хома не имел духа взглянуть на нее. Она была страшна. (...) Потупив очи в книгу, стал он читать громче свои молитвы и заклатья и слышал, как труп опять ударил зубами и замахал руками, желая схватить его."

То есть ни о какой красоте, пусть даже "пронзительной", речь уже не идет. Хома Брут как бы второй раз убивает панночку, почти лишая ее, на этот раз, человекоподобия.

"Вдруг... среди тишины... с треском лопнула железная крыша гроба и поднялся мертвец. Еще страшнее был он, чем в первый раз. Зубы его страшно ударялись ряд о ряд, в судорогах задергались его губы, и, дико взвизгивая, понеслись заклинания".

Но стареет, становясь безобразной, не только панночка. В процессе зауспокойного чтения сам молодой философ превращается в... старика.

"– Здравствуй, Хома! – сказала она, увидев философа. – Ай-ай-ай! что это с тобою?"

– Как что, глупая баба?

– Ах, боже мой! Да ты весь поседел!

– Эге-ге! Да она правду говорит! – произнес Спирид, всматриваясь в него пристально. – Ты, точно, поседел, как наш старый Явтух.

Философ, услышавши это, побежал опретью в кухню, где он заметил прилепленный к стене, обпачканный мухами, треугольный кусок зеркала, перед которым были натканы незабудки, барвинки и даже гирлянда из нагидок, показывавшие назначение его для туалета щеголеватой кокетки. Он с ужасом увидел истину их слов: половина волос его, точно, побелела".

Конечно, если идти по линии бытовых мотивировок, то Хома поседел от страха. Однако параллельность старения во время молитв обоих персонажей (семинариста и панночки) настораживает. Такое старение контрастирует с омоложением ведьмы в сцене полета. Если рассматривать полет как сцену любовную (а мы пытались это доказать выше), то получается, что во время плотской любви персонажи (во всяком случае, ведьма) омолаживаются. Тогда как во время христианского обряда, наоборот, дряхлеют, превращаясь в тлен. Или мы чего-то не понимаем?

Чуть раньше мы обозначили столкновение панночки и философа в повести как столкновение языческого и христианского начал, прекрасно понимая слабость Брута как христианина. Но есть ли в повести вообще "сильные христиане"? Таких мы не найдем. (Характеристику Тиберию и Халяве не стоит повторять.) Похоже, что у Гоголя речь идет не об отдельных "слабых" христианах, а о слабости христианства вообще, о его неукорененности в малороссийском, да и в великорусском (если принимать во внимание другие произведения писателя) народах. И битва неукорененного христианского начала с началом языческим кончается лишь самоистреблением. Здесь у Гоголя есть поразительная

проговорка:

"Раздался петуший крик. Это был уже второй крик; первый прослышали гномы. Испуганные духи бросились, кто как попало, в окна и двери, чтобы поскорее вылететь, но не тут-то было; так и остались они там, завязнувши в дверях и окнах. Вошедший священник остановился при виде такого посрамления Божьей святости и не посмел служить панихиду в таком месте. Так навеки и осталась церковь с завязнувшими в дверях и окнах чудовищами, обросла лесом, корнями, бурьяном, диким терновником; и никто не найдет теперь к ней дороги".

То есть церковь стала частью природного пейзажа, превратилась в лес, неотличимый от леса "естественного". Похоже, что в испепеляющей битве начало христианское все-таки понесло большие потери по сравнению с началом языческим, раз даже Божий храм превратился в лес.

Кстати, уважаемый читатель, не улавливает ли ваше ухо что-то странное в самом созвучии слова "Вий"? И есть ли такое мифологическое чудовище вообще, не выдумал ли его в сердцах сам Николай Васильевич? Правда, в начале повести он пишет, что слышал эту историю из уст народа. Но от такого фантазера, как наш уважаемый классик, можно ожидать всего... Так вот,стораживающее созвучие в имени "Вий" различит, прежде всего, поэт, чье ухо и слух натренированы в отыскании одинаковых корней и звуков в далеких по значению словах. Такой поэт есть. Зовут его Осип Эмильевич Манделштам. В стихах, написанных перед последним (вторым) арестом, он напишет:

"Как по улицам Киева-Вия
Ищет мужа не знаю чья жинка,
И на щеки ее восковые
Ни одна не скатилась слезинка..."

Итак, Киев-Вий. Вий Киев...

Как бы нам не казалось такое уподобление фантастическим, но придется принять его. Как минимум, к сведению. Ведь при двойственности образов Гоголя подобный перевертыш вполне допустим. С одной стороны, Киев в повести – место, где "блестят золотые главы церквей". И это же свято место оборачивается изнанкой – оказывается, на киевском базаре "все бабы – ведьмы". Мы уже подчеркивали, что во внешнем облике могучего чудовища, давшего название повести, особенно выделены природные "корневые" черты. Почему же ночью Вий не может быть монстром в черной земле, а утром, превратившись в целый город, не заблестит куполами церквей? Ведь и церковь, в которой служил Хома, превратилась в корни и репейники, и "никто не найдет к ней дороги"...

Не убеждает?..

Тогда забудем об этом.

Настала пора подвести итоги нашему небольшому исследованию. Не знаем, как Гоголь создавал свой мир. Наверное, гений – это машина времени, где спонтанно и нерасчлененно существует будущее, культурная и философская перспектива, невидимая современникам. В этом плане Николай Васильевич забежал своим "Виём" лет на шестьдесят вперед, написав произведение не из "натуральной школы", а из "серебряного века".

Ведь то, о чем мы с вами толкуем, – это Розанов, Мережковский, тщетные ожидания "Третьего Завета", который помирит в себе дух и плоть, благословит последнюю, явит "жизнерадостного Бога". В начале века предполагалось упразднение оппозиции христианства и язычества. В первом нивелировалась аскетическая сторона, в язычестве же некоторому смягчению подлежала его оргиастическая сущность. Однако синтез не состоялся. В интеллектуальном плане Христос все время путался с Антихристом, то сливаясь, то разделяясь с ним (см. трилогию Мережковского), а бдения в "Башне" Вячеслава Иванова приводили, скорее, к разврату, чем к духовному просветлению.

В наше время этот вопрос, кажется, снят вообще. Мы живем с вами в пору уникальную, в пору какого-то внеприродного язычества. "Внеприродного", потому что звериный и растительный мир планеты под нажимом технологического эгоизма, кажется, приказал долго жить. "Панночка", таким образом, оказалась на самом деле убитой "Хомой", в гоголевской терминологии, конечно. Но и сам "Хома" не выжил, ибо не решил вопроса о красоте. Философ "испугался", то есть, попал "под чары", раздвоился и не смог совместить религиозный аскетизм с полнотой чувственного существования. В сегодняшнем христианском мире речь об аскезе, за исключением православия, никто не ведет вообще, аскеза снята с повестки дня. У католиков, например, посты не являются делом обязательным, так что скоро к церкви "никто не найдет дороги", здесь Гоголь уже чистый пророк. Но и потребительский идеал постиндустриального общества чрезвычайно далек от какой-либо полноты. Чувственные удовольствия при умирающем природном мире. Это что-то новенькое. Вот почему нынешнее язычество нуждается, конечно, в уточнении, и вопрос этот выходит за рамки нашей работы.

Кстати, и технологическое уничтожение окружающей среды может оказаться каким-то "побочным эффектом", эхом недооценки христианством ценностей природного мира.

Удивительно, что, написав "периферийную повесть", которую до сегодняшнего дня почти никто из литературоведов не принимает в расчет, Николай Васильевич "попал в точку". То есть выразил реальное противоречие внутри христианской культуры, "недоработанность вопроса о плоти". "Серебряный век" пытался здесь что-то сделать, но его попытки не увенчались успехом. Поиски утонченных интеллигентов, скорее, раскачали маятник революции (если под ней понимать нравственный слом), чем разрешили некоторые "теоретические вопросы". Да и может ли здесь быть какой-либо успех? Вопрос о плоти разрешится, наверное, только после Страшного суда, в другой временной зоне... Так что нам придется немного подождать.

Сам Гоголь, как нам представляется, был буквально раздвоен, разорван пополам противоречием между духовной и физической сторонами бытия. Дело дошло до того, что в борьбе с "плотской стороной" Николай Васильевич начал последний свой пост... в Масленицу, то есть тогда, когда православный человек должен наедаться "от пуза". Из этого

поста он уже не вышел, разрешив смертью вопрос, который мучил его в "Вие" "Вий" же... Что Вий? Корнеподобное чудовище в комьях черной земли – это и есть, в некотором роде, наш корень. Его не выкорчевать, не вырвать, можно лишь слегка привалить черноземом, чтоб не высовывался. Христианство и сделало это, но языческая сущность наша дает себя знать диким разгулом страстей, анархией и таким весельем, что у всего мира кружится голова. Говорят, русская литература вышла из "Шинели" Гоголя. Уточню: не только из "Шинели", но и из "Вия". Это, безусловно, узловое произведение нашей словесности, более актуальное для сегодняшнего дня, чем "Ревизор" и "Мертвые души". Причем написанное слабо, с редакторской точки зрения. Разве можно так писать?

"...философ едва мог опомниться и схватил обеими руками себя за колени, желая удержать ноги; но они, к величайшему изумлению его, подымались против воли и производили скачки быстрее черкесского бегуна. Когда уже минули они хутор и перед ними открылась ровная лощина, а в стороне потянулся черный, как уголь, лес, тогда только сказал он сам себе: Эге, да это ведьма".

Если следить в этой цитате за словом "они", то непонятно, перед кем открылась "ровная лощина", перед ногами или перед Хомой с панночкой? Так сегодня не напишет и начинающий литератор. Но беда современного литератора в том, что в погоне за "изящной словесностью" он стал понимать под ней лишь "изящный" стиль, напрочь выбросив вон содержательную сторону...

Трудное и неблагодарное это дело – писать умно...

[1](#) – Эйзенштейн С. М. Монтаж. М., 1998, с. 20.

[2](#) – Фрейд З. "Я" и "Оно". Труды разных лет. Кн. 1, Тбилиси, 1991, с. 74.

[3](#) – Там же, с. 75.

[4](#) – Там же, с. 76.

[5](#) – Там же, с. 77.

[6](#) – Там же, с. 78.

[7](#) – Там же, с. 78.

[8](#) – Там же, с. 78.

[9](#) – Там же, с. 80.

[10](#) – Там же, с. 81.

[11](#) – О раздвоениях Гоголя мы говорили в книге "Механика судеб" (М., 1997), так что повторяться не будем.