

А.И.Лушков

**ПРОБЛЕМЫ
ХУДОЖЕСТВЕННОГО
ВОЗДЕЙСТВИЯ:**

**ПРИНЦИП
АТТРАКЦИОНА**



АКАДЕМИЯ НАУК СССР

ВСЕСОЮЗНЫЙ НАУЧНО-ИССЛЕДОВАТЕЛЬСКИЙ ИНСТИТУТ
ИСКУССТВОВЕДЕНИЯ МИНИСТЕРСТВА КУЛЬТУРЫ СССР

А.И.Липков

**ПРОБЛЕМЫ
ХУДОЖЕСТВЕННОГО
ВОЗДЕЙСТВИЯ:
ПРИНЦИП
АТТРАКЦИОНА**

Ответственный редактор
доктор искусствоведения
Е. Д. УВАРОВА



МОСКВА «НАУКА» 1990

Рецензенты:

доктор искусствоведения, профессор А. А. Аникст,
доктор искусствоведения, профессор Р. Н. Юренев

Липков А. И.

Л61 Проблемы художественного воздействия: принцип аттракциона. — М.: Наука, 1990. — 240 с.
ISBN 5-02-012658-6.

В монографии на широком фоне современных искусствоведческих дисциплин рассмотрена выдвинутая Эйзенштейном теория «монтажа аттракционов», ее использование в практике разных видов искусств, в первую очередь бытующих в системе массовых коммуникаций, а также в пропагандистской и информационной деятельности, прослежена родословная аттракциона, многообразные, изменчивые, тесно связанные с социокультурным контекстом формы его проявлений.

Для искусствоведов, театроведов, киноведов.

Л 4901000000-106
042(02) — 90 720—90, II полугодие

ББК 85

ISBN 5-02-012658-6

© Издательство «Наука», 1990

ВВЕДЕНИЕ

В 1923 г. в журнале «ЛЕФ» была напечатана статья молодого театрального режиссера Сергея Эйзенштейна «Монтаж аттракционов». Статья была выдержана в духе программного манифеста и выдвигала понимание театрального спектакля (и еще шире — любого художественного произведения) как совокупности разного рода элементов, сводимых к общему знаменателю — аттракциону. Им именовался «всякий агрессивный момент театра... подвергающий зрителя чувственному или психологическому воздействию, опытно выверенному и математически рассчитанному на определенные эмоциональные потрясения воспринимающего»¹ — иными словами, аттракцион есть элемент произведения, способный интенсивно воздействовать на зрителя (слушателя, читателя), вызывая у него ту или иную планируемую автором эмоцию. Одновременно это и единица, которой измеряется способность любого элемента произведения, любого компонента художественного целого оказывать на зрителя воздействие.

В своих теоретических посылках Эйзенштейн опирался на опыт собственной постановки «Мудреца» в театре Пролеткульта — вольной переделки пьесы А. Н. Островского «На всякого мудреца довольно простоты», превращенной в политический памфлет, направленный против империализма и его пособников. Спектакль этот буквально атаковал зрителя энергичной сменой ударных, непривычных для традиционного сценического зрелища номеров, включавших клоунские антре, хождение по канату над головами публики, пролет через зал на лонже, сатирические куплеты и общий пляс, пародию на кинодетектив и, наконец, залп петард, заложенных прямо под креслами в зале, — все это ошеломляло, поражало, рождало ощущение веселья и праздничности.

«Мудреца» часто вспоминают по разным поводам. Это не только яркая страница биографии самого Эйзенштейна, но и рельефное отражение духа времени,

¹ Эйзенштейн С. М. Избр. произведения: В 6 т. М., 1964—1971. Т. 2. С. 270.

пафоса послереволюционной эпохи, дерзкой, непочтительной к любым, не только обветшавшим канонам, проникнутой социальным оптимизмом, верой в немедленное справедливое переустройство мира. Не менее характерна для тех лет и теория, рожденная опытом этого спектакля, столь же максималистская, всеохватная, категоричная в своих выводах. Впрочем, быть может (таково, в частности, мнение М. Туровской), это была не теория, а гипотеза: она опиралась скорее на прозрение, на интуицию, чем на уже отстоявшийся, оформившийся в целостную систему опыт, логически выстроенные посылки и доказательства. Но так или иначе, как гипотеза или как теория эйзенштейновский «монтаж аттракционов» остался в жизни искусства не как документ его истории, а как живое, необходимое теории и практике достояние, рождающее споры, полемики, требующее углубленного изучения и осмысления.

Что касается стороны практической, то тут, осознанно или интуитивно, каждый творец, обдумывая будущее произведение, не может обойти стороной вопрос, чем оно сможет захватить внимание аудитории. «Чем будем удивлять?» — вспоминают многие, работавшие с Алексеем Диким, его любимую фразу. В устах кинематографистов, в среде которых эйзенштейновская теория (пусть даже на самом своем элементарном, обыденно-прагматическом уровне) более всего прижилась, тот же вопрос звучит чуть иначе: «На каких аттракционах будем работать?» Ну, а что касается стороны теоретической, то и она ничуть не менее существенна. Аттракцион — ключ к осознанию закономерных связей произведения искусства и его аудитории, стимуляторов и механизмов, управляющих зрительским восприятием.

Вопрос об аттракционах, их смысле, существовании, рабочих возможностях и в теории и на практике разработан еще явно недостаточно. Иным он кажется сугубо частным, локальным, замкнутым лишь в сфере искусства, и даже более узко — искусства кино. Однако уже самый общий, в первом приближении, обзор проблемы обнаруживает ее общезначимость, методологическую актуальность не только для кино и вообще искусства, но для самых разных сфер и уровней человеческой практики.

Обращение к истории вопроса, к материалу кинематографа, ставшего главным испытательным полигоном для родившейся в театральных экспериментах Эйзенштейна теории «монтажа аттракционов», показывает, что аттрак-

цион в его художественных и внехудожественных проявлениях не может быть осознан как явление лишь на примере какого-то одного из видов искусства и даже внутри системы искусств в целом. Явление это неизбежно захватывает всю сферу информационно-пропагандистской деятельности, а также и иные области социальной практики современного общества. Материал искусства, как известно, всегда так или иначе связан с материалом жизненной реальности, а потому и его структурные единицы так или иначе связаны с психологическими моделями, выработанными в человеке историческим опытом, жизненной практикой. Изучение их необходимо и искусству: так что выход за его пределы есть средство углубить привычную методiku искусствоведческого анализа, дополнить ее немаловажным аспектом, дающим ключ к постижению действительности художественного целого.

Исследовать явление аттракциона нельзя, не обратившись к родословной этого понятия, не попытавшись определить его свойства и границы (прежде всего границы с родственными ему явлениями). Необходима также и классификация различных видов аттракционов, используемых в многообразной жизненной практике, в различных системах, художественных и нехудожественных, структурной единицей которых аттракцион может выступать.

Все эти этапы исследования являются одновременно и поисками определения аттракциона; эйзенштейновская формулировка акцентирует лишь одну из его сторон, что сегодня уже недостаточно, хотя бы в силу самого многообразия сфер бытования и выполняемых задач.

Выдвигая свою теорию «монтажа аттракционов», Эйзенштейн гениально угадал болевой узел многих важнейших проблем искусства, в нем сходящихся. Узел этот — потребность в максимально эффективных средствах воздействия на аудиторию. Сегодня, когда неизмеримо возрос поток обрушиваемой на каждого индивида информации (художественной и нехудожественной), когда такую стремительную эволюцию проделал язык искусств, намного усложнившись, обогатившись многими художественными и техническими средствами, вобрав в себя многообразные веяния, идеи Эйзенштейна приобретают еще большую актуальность. Но одновременно они требуют и приложения их к гораздо более широкому и разнообразному творческому опыту, привлечения для своего осознания сегодняшнего много более сложного социального и художественного контекста.

ПРЕДВАРИТЕЛЬНЫЕ ЗАМЕЧАНИЯ

ПОИСКИ РОДОСЛОВНОЙ

Итак, Эйзенштейну принадлежит открытие нового для искусства термина «аттракцион». Откуда он был взят, нетрудно понять, а помимо того есть и документальные свидетельства.

Обратимся к воспоминаниям Сергея Юткевича, работавшего в 1922 г. вместе с Эйзенштейном над постановкой «Подвязки Коломбины» в театре Фореггера: «Любимым нашим развлечением в эти годы были посещения расположенных в Народном доме „американских гор“ (то, что за границей называют „русскими горами“). Мы без усталости катались на них, испытывая мальчишеское наслаждение от захватывающих дух падений и взлетов, в грохоте тележек выкрикивали мы строфы любимых стихов Маяковского, мечтали вслух о том новом театре, который мы создадим. Билеты мы обычно покупали не на один тур, а на десять подряд. Возчики, раскатывающие тележки, знали нас очень хорошо и прокатывали с особым шиком и быстротой. Можно сказать, что все теории „эксцентризма“ родились на этих „американских горах“.

Однажды после одной из таких „прогулок“ я пришел к Эйзенштейну в его тихую квартиру на Таврической улице настолько разгоряченным и возбужденным, что Сергей Михайлович спросил меня, что со мной сегодня, и когда я сказал, что я опять был на моем любимом аттракционе, он воскликнул:

„Послушай, это идея! Не назвать ли нашу работу, сценическим аттракционом? Ведь мы тоже хотим с тобой встряхнуть наших зрителей с почти такой же физической силой, с какой их встряхивает аттракцион?“

И на обложке „Подвязки Коломбины“ появилось перед посвящением (Всеволоду Мейерхольду. — А. Л.): „Изобретение сценических аттракционов Сергея Эйзенштейна и Сергея Юткевича“. Впоследствии Эйзенштейн изменил этот термин на знаменитый „монтаж аттракционов“².

² Юткевич С. И. Контрапункт режиссера. М., 1960. С. 239.

Нет необходимости подвергать рассказ Юткевича сомнению: даже если конкретные обстоятельства возникновения термина были иными, корни его именно таковы. Обратившись к энциклопедическим словарям, сегодняшним и более давним, мы не обнаружим в них слова «аттракцион» в эйзенштейновском толковании (еще одно свидетельство тому, что теория эта пока не утвердилась как общепризнанная), они ограничиваются лишь прежним значением термина.

«Аттракцион, — пишет «Советский энциклопедический словарь» (1981), — (франц. attraction, буквально приближение), 1) эффектный цирковой или эстрадный номер; 2) устройство для развлечения в местах общественных гуляний (карусель, колесо обозрения и т. п.)». Различные издания «Большой советской энциклопедии» дают, по существу, то же определение, отличное лишь в частности. Так, в первом издании словаря упомянут латинский корень *attraho*, от которого берет происхождение французский «аттраксьон». Добавим еще, что в вышедшем перед началом первой мировой войны томе энциклопедии Брокгауза—Ефрона слова «аттракцион» нет, хотя есть «аттракция», притяжение. Из этого следует, что слово «аттракцион» и в его общепринятом сейчас значении в те времена было достаточно новым.

Историк цирка Е. Кузнецов относит появление слова «аттракцион» к рубежу 90-х и 900-х годов, связывая его с деятельностью прославленного циркового семейства бельгийских велофигуристов Нуазетт. «Велокорзина (*panier, Bretterkorb*), на афишах нередко рекламируемая „кругом смерти“ (*le cercle de la mort*), представляет собой высокую решетчатую бездонную корзину из деревянных планок с почти отвесными стенками, по внутренней части которых ездят велосипедисты, удерживающиеся в равновесии благодаря законам центробежной силы. Велокорзина Шарля Нуазетт, сперва покоившаяся в манеже, затем во время работы поднимавшаяся на блоках ввысь, что создавало особый эффект ввиду отсутствия дна у корзины, явилась первым механическим и техническим цирковым аттракционом.

Самое слово „аттракцион“... стало впервые применяться в цирке к подобного рода выдающимся по эффекту механическим номерам, особенно притягивавшим внимание большой публики»³.

³ Кузнецов Е. М. Цирк. М.; Л., 1931. С. 252—253.

Возможно, Кузнецов прав, что именно тогда слово «аттракцион» прочно вошло в цирковую практику, но известно оно было в аналогичном значении намного раньше. Самый ранний случай его использования, который удалось обнаружить автору этих строк, датирован 1835 г. Скорее всего это и есть действительно «премьера» слова — премьера, блистательно удавшаяся.

«Большой аттракцион» — таким анонсом открывался плакат (он воспроизведен в книге Маркшиса ван Трикса и Бернгарда Новака «Артисты — и цирковой плакат»), в котором Финейс Тейлор Барнум извещал уважаемую публику, что в Масоник-холл (только два дня!!) она может увидеть Джойс Хет, долгожительницу, не знавшую себе равных. Она дожила до поразительного возраста в 161 год, родилась на о. Мадагаскар, была рабыней Огюстина Вашингтона, отца генерала Вашингтона, и была «первым человеком, кто одевал несравненного инфанта, который в будущем вел наших героических отцов к славе, к победе, к свободе... Самые видные доктора и ученые мужи Нью-Йорка и Филадельфии осматривали этот „живой скелет“ и сопровождающие ее документы, и все без сомнения признали: ее возраст — 161 год»⁴. «В Нибло-Гарден в Нью-Йорке ее посетили десять тысяч человек за две недели». Короче, вход — 25 центов, для детей — 12,5 центов.

Что касается подлинности сообщенных в афише сведений, то на этот счет существуют различные мнения. Доминик Жандо в своей «Истории мирового цирка» называет «кормилицу Джорджа Вашингтона» «одной из самых восхитительных барнумовских выдумок»⁵. Еще более категоричен Е. Кузнецов, ссылающийся на уничтожительные слова кого-то из современников Барнума: «Все это предприятие страдало лишь двумя маленькими недостатками: во-первых, негритянка имела всего 75 лет от роду и, во-вторых, она не была кормилицей Вашингтона»⁶.

Ирвинг Уоллес, автор книги «Легендарный шоумен. Жизнь и время Ф. Т. Барнума», напротив, подлинность «живого феномена» под сомнение не ставит, более того, вполне убедительно свидетельствует, что не Барнуму при-

⁴ Markshies van Trix J., Novak B. *Artisten — und Zircus Plakate*. Leipzig, 1976. P. 27.

⁵ Жандо Д. *История мирового цирка*. М., 1984. С. 46.

⁶ Кузнецов Е. М. *Указ. соч.* С. 300.

надлежит честь изобретения этой «восхитительной выдумки»; негритянку и до него публично демонстрировали за деньги, он лишь перекупил ее у некоего Р. В. Линдсея, выложив солидную по тем временам сумму в тысячу долларов, ради чего влез в долги и продал компаньону свою долю в бакалейной торговле. Было тогда Барнуму всего двадцать пять, он еще не стал владельцем четырехмиллионного состояния, личным другом Авраама Линкольна и королевы Виктории, Уильяма Теккерея и Марка Твена, воплощением духа американизма, живым его символом. Ему еще только предстоит ввести в Америке «современные публичные музеи, популярные концерты, трехманежный цирк — этих предшественников мюзикла, кино и телевидения», изобрести современную рекламу и зрелищный бизнес, стать «всемирной легендой»⁷. А пока это всего лишь молодой человек, искавший приложения бурлившим в нем силам. Он сделал свою главную ставку на Джойс Хет, не сомневаясь, что эта карта козырная, и оказался прав.

Для нас не имеет существенного значения, сколько лет на самом деле было негритянке и нянчила ли она «несравненного инфанта». Безусловно подлинным в этом феномене было желание публики в него верить. Всегдашняя человеческая тяга к необыкновенному, из ряда вон выходящему, исключительному была здесь еще помножена на патриотическое ощущение связи с национальной историей, как бы материализованной в этой живой связующей нити, протянутой в современность из героического прошлого отцов.

На пороге стояла великая индустриальная эра, нуждавшаяся и в индустрии аттракционов. Неудержимо росло население городов, оторвавшееся от своих прежних социальных корней, связей, традиций, обретшее для досуга свободное время, но еще не канонизировавшее формы его заполнения. Барнум одним из первых ощутил массовую потребность в рекреативных зрелищах, более того, придумал ключевое слово для грядущей промышленности развлечений, одним из отцов которой он и стал. Надо думать, не случайно слово это (при том, что точно такое же есть и в языке французском, а оба происходят от единого латинского корня) родилось в Америке, где процессы урбанизации шли наиболее обнаженно и стремительно.

⁷ Wallace I. *The Fabulous Showman: The Life and Times of P. T. Barnum*. N. Y., 1959. P. 5.

Кстати, любопытный исторический парадокс, какие нередко сопровождают движение прогресса: шаг в грядущую эру индустрии зрелищ сопровождался для Барнума откатом в эпоху умирающую — прежде чем стать хозяином аттракциона и изобрести само это слово, ему пришлось стать рабовладельцем.

Успех предприятий Барнума не был случайностью. «С самого начала своей карьеры, — эти слова в его автобиографической книге следуют сразу же за рассказом о Джойс Хет, — я увидел, что все зависит от того, сумеешь ли ты заставить людей думать, говорить, преисполниться любопытством и восхищением к „редкому зрелищу“. Соответственно плакаты, транспаранты, объявления, газетные абзацы — все, что призвано возбуждать внимание, было пущено в дело, не считаясь с затратами»⁸. Реклама — вот секрет и двигатель карьеры «легендарного шоумена».

Негритянскую старушку демонстрировали публике и до Барнума, но именно ему принадлежат набранные крупным шрифтом слова «Грейт аттракшн» — «Большой аттракцион», — которыми открывался рекламный плакат. Это больше чем анонс конкретного, мастерски придуманного аттракциона, это был анонс целой эры, и наступление ее возвестил Барнум.

На рубеже веков, когда масштабы урбанизации во всем мире достигнут невиданных прежде размеров и соответственно столь же возрастет и потребность в массовых, общедоступных зрелищах, слово «аттракцион» займет свое законное, стабильное место в лексиконе промышленности развлечений. Но найдено оно уже в 1835 г. и покуда ждет своего часа.

А затем человек, соединивший в себе гениальность художника с гениальностью теоретика искусства, даст тому же слову новый, неожиданный смысл. При этом эйзенштейновский «аттракцион» наследует в полном объеме всю этимологию слова. Пожалуй, наиболее полно представлена она в англо-русском словаре, где слово «аттракшн» имеет следующие переводы: 1) притяжение, тяготение; 2) привлекательность, прелесть; 3) приманка; 4) аттракцион.

Все эти различные и восходящие к единому корню смыслы придают эйзенштейновскому «аттракциону»

⁸ O'Leary G. Struggles and Triumphs of P. T. Barnum: Told by Himself. L., 1967. P. 9.

богатство сущностно важных оттенков. Аттракцион — это и приманка для зрителя, завлекающая его в зал, и привлекательность, прелесть зрелища, удерживающая внимание, и та сила притяжения, без которой это внимание не существует вообще. Ну и наконец, эйзенштейновский «аттракцион» неотделим от барнумовского значения того же слова: он зиждется на тех же психологических механизмах, на которых покоится интерес зрителя к «американским горам», каруселям или долгожительнице Джойс Хет.

СФЕРА ПРИЛОЖЕНИЯ

Термин «аттракцион», появившийся в цирке и мюзикхолле, перешедший затем в практику парков развлечений, в кинематограф и другие зрелищные искусства, по существу своему имеет много более широкую сферу бытования, чем только лишь зрелища и развлечения. Пожалуй, нет такой области человеческой жизни и деятельности, где не практиковалась бы своя система аттракционов.

Начнем с моделей аттракционов, существующих, так сказать, вне намерений или воли человека в самой природе. Что становится объектом нашего интенсивного внимания, любопытства? Нечто нарушающее заведенный порядок, резко выделяющееся своими параметрами на общем обыденном фоне, — извержение вулкана, затмение солнца, ураган, комета на звездном небосводе, мираж в пустыне, сталактитовые пещеры и т. д. Аттракционно все то, чему человек не знает объяснения. В коллекции американского физика и писателя Уильяма Карлисса, насчитывающей около двух тысяч разного рода пока что не объясненных природных аномалий, «Земля и небеса предстают как самые удивительные «иллюзионисты»»⁹. Среди раритетов его собрания — сведения о дожде из песочных угрей, выпавшем над английским городом Хэндом в 1918 г.; о человеке, каждую зиму менявшем кожу; о поющих песках в Перу; об удивительном свойстве бамбука цвести одновременно, где бы он ни рос, к какой бы разновидности ни принадлежал; о разноцветных кольцах, наблюдавшихся на горизонте командой одного судна, и многих подобных чудесах.

⁹ Хьюг П. Сверкающие птицы и две тысячи других причуд природы // За рубежом. 1983. № 13. С. 19.

Естественно, все эти явления аттракционны не вообще, а в соотношении с воспринимающим их сознанием, с некоторым индивидом, на которого они воздействуют. В галактиках Вселенной существует, наверное, великое множество поразительных чудес, которые на нас никак не воздействуют просто потому, что они находятся вне возможностей нашего восприятия.

Характер восприятия аттракциона предполагает некоторую отстраненность: для человека, спасающегося от потока лавы, извержение не аттракцион, а бедствие, наиреальнейшая угроза самой жизни. Однако эта отстраненность восприятия все же не абсолютна, а относительна: даже будучи вполне в безопасности от извержения, урагана и т. п., человек внутренне ощущает непрочность своей защищенности — в других обстоятельствах эта угроза может обрушиться и на него.

Далее: помимо непосредственного восприятия наисущественнейшую роль играет осмысление, идеологическая интерпретация аттракционного события. Скажем, первый уровень восприятия солнечного затмения — удивление необычностью планетного феномена. Но он же может сильнее во много крат впечатлять, если — второй уровень — будет истолкован как предвестие грядущих катаклизмов: военного поражения, мора, конца света.

Такого рода явления можно рассматривать как прааттракцион, как взятую из реальности структуру, на которой аттракцион базируется.

Обратившись к социальной практике, мы можем обнаружить в ней великое множество случаев, когда человеком или группой лиц намеренно провоцируется ситуация необычная, ломающая рамки признанного нормальным, обычным, нарушающая ожидаемое, с тем чтобы оказать психологическое, «аттракционное» воздействие на окружающих. Будем пока говорить о том, что делается в сознательном расчете на такого рода психологическое воздействие, хотя немало примеров и «прааттракционного» свойства, т. е. оказывающих аналогичное же воздействие вне сознательно планируемой цели.

Возьмем для начала самый элементарный, так сказать, житейский уровень: в нем своя, устоявшаяся, знакомая каждому система аттракционов. Ну, скажем, свадебный «генерал», да еще такой, какой переплюнет «генерала», приглашенного на соседнюю свадьбу, — это аттракцион. Или какой-нибудь необычный для домашних условий зверь — лев или плавающий в ванне крокодил:

для своего обладателя они не просто домашние друзья (чем обычно кончается такая дружба, известно из печальной истории семьи Берберовых), но средство заявить о своей исключительности, о несомненном превосходстве над серостью окружения. Вынесение на люди семейного скандала — тоже аттракцион. И вынесение на люди семейного торжества, езда на тройке с цыганами или на черной «Волге», облепленной надутыми шариками и мишками с розовыми бантами, — все это примеры житейских аттракционов.

Можно припомнить также и примеры аттракционов кулинарно-гастрономического свойства. Каждая хозяйка старается поразить воображение гостей каким-то необычным, редким или оригинальным блюдом, в каждом ресторане припасен для посетителей какой-то фирменный «специалитет», что-то особенное, подающееся к столу только здесь, а нередко и самое дорогое, сверхдорогое, так что когда находится желающий раскошиться на такое блюдо, то подача его обставляется торжественным ритуалом, тушем оркестра, направленными на стол прожекторами, парадом кельнеров. Но все это, конечно, детский лепет рядом с классическим примером стародавних времен — паштетом из соловьиных языков, коим потчевал на своих пирах Лукулл. Нам, не едавшим такого блюда, трудно судить о его вкусовых достоинствах, но даже если они и были сверхотменными, дело все равно не в них, а в невероятной редкости и дороговизне этого кулинарного аттракциона аттракционов.

Обратившись к деликатной сфере взаимоотношений полов, мы найдем здесь в изобилии примеры того, как представители сильнейшей половины человечества идут на невероятнейшие ухищрения, чтобы завоевать сердца половины прекраснейшей: тут и серенады, и подвиги на рыцарских турнирах, а в буржуазный меркантильный век — шикарное ухаживание со швырянием денег, дарением драгоценностей, корзинами цветов и реками шампанского¹⁰. Нужно сказать, что по части аттракционов

¹⁰ Примеры такого рода аттракционных воздействий бывают столь неординарны, что о них пишут в газетах. Как сообщает «Советская Россия» (29.07.1987), некий Джефф Хэнсен, двадцатичетырехлетний обитатель Далласа, склонил к браку свою избранницу следующим образом. Когда по дороге на работу Эми-Рут Холит по обыкновению включила в автомобиле настроенный на волну ее любимой станции приемник, из динамика раздался голос Джеффа, просив-

дочери Евы, как минимум, не уступают сыновьям Адама, поражая их небогатую фантазию ошеломляющим невероятием нарядов, причесок, макияжа, украшений, драгоценностей, непрогнозируемых поступков и т. д. Наверное, какие-то из этих аттракционов человек унаследовал от самой природы, наделившей в немалом числе биологических видов самцов (или самок) резко отличной, привлекающей внимание расцветкой, заложившей им в гены призывные брачные кличи, брачные танцы, каковым в системе половой коммуникации принадлежит та же функция аттракционов.

Практика рекламы, без которой невозможна сегодня сфера торговли, предпринимательства, бизнеса, вся основана на системе аттракционов, поставленных уже на научный уровень. И стародавний рыночный зазывала, под шутки и прибаутки сбывавший пироги с зайчатинной, и сегодняшняя высокоразвитая индустрия рекламы используют общие аттракционные принципы. У рекламы и аттракциона единые методы — остановить, привлечь внимание, заинтересовать, приманить, а затем уже внушить потребителю ту мысль, в которой заинтересован предприниматель.

Иногда рекламный аттракцион выглядит точь-в-точь как цирковой. Крайслер, ставивший на машины слонов, чтобы убедить покупателей в непревзойденной прочности своей продукции, использовал ту же механику психологического воздействия, какая задолго до него была изучена строителями балаганных зрелищ.

Рекламный аттракцион может принимать формы самые неожиданные (чем неожиданнее, тем действеннее), ошеломляющие своим гигантизмом, не укладывающиеся в канонические границы плаката, афиши, светящегося табло. Скажем, уже достаточно широко распространено строительство домов невообразимо причудливой формы, которая сама по себе уже притягивает толпы гостей. Владелец американского отеля, выстроивший его в виде большого слона («Советская культура», 6.10.1981), или японский бизнесмен, придумавший построить свой универсамг в виде дома, поставленного «с ног на голову», на конек крыши («Наука и жизнь». 1980. № 6), были

ший ее проехать через центр города. Последовав его словам, она увидела висевшее поперек одной из самых оживленных улиц полотнище, украшенное колокольчиками и голубыми лентами, на котором полуметровыми буквами было написано: «Эми-Рут Холит, я не могу жить без тебя. Будь моей женой!».

отнюдь не чудаками-сумасбродами, но сугубо трезвыми реалистами: они знали, что необычная форма этих зданий волей-неволей заставит обратить на себя внимание, остановиться, заглянуть из любопытства внутрь, ну а дальше можно не сомневаться, что многие из зашедших станут покупателями магазина или постояльцами отеля. Эффект архитектурного фокуса оказывается измеримым во вполне осязаемых кассовых результатах.

Не пренебрегает аттракционами и наука, хотя еще больше пользуется ими псевдонаука. «Дело в том, — замечают братья Стругацкие в одном из своих фантастических романов, — что самые интересные и изящные результаты сплошь и рядом обладают свойством казаться непосвященным заумными и тоскливо-непонятными. Люди, далекие от науки, в наше время ждут от нее чуда и только чуда и практически неспособны отличить настоящее научное чудо от фокуса или какого-нибудь интеллектуального сальто-мортале»¹¹.

Можно было бы вспомнить здесь немало случаев научного шарлатанства, алхимические чудеса, удивительные автоматы, которые в действительности приводились в движение спрятанным внутри устройства человеком. Подобного рода примеры относятся не только к стародавним временам: спекуляции на науке, рекламировавшие себя чудесами, не исчезли и в нынешнем веке. Однако можно привести примеры и того, что серьезный научный эксперимент оказывается основанным на аттракционных принципах. Путешествие на «Кон-Тики» и было задумано так, чтобы привлечь к себе всеобщее внимание: именно таким путем Тур Хейердал надеялся сломать установившиеся теории переселения народов, ввести в научное обращение свою концепцию.

Заметим, кстати, что увеселительные аттракционы мгновенно берут на вооружение всевозможные научные открытия. Оптические исследования Жозефа Плато стали поводом для создания занимательной игрушки фенкистаскопа, она же в чуть модифицированном виде — «зоотроп», главный предок кинематографа. Достижения кибернетики и электроники широко используются в игровых автоматах. На арене цирка демонстрируются «чудеса», имеющие самую современную научную основу. К примеру, в аттракционе «Чудеса без чудес», создан-

¹¹ Стругацкие А. и Б. Трудно быть богом. Понедельник начинается в субботу. М., 1966. С. 326.

ном А. и Р. Соколами, лампочка без проводов вспыхивала в руках артиста; над холодильником жарилась яичница; зритель, не сходя со своего места, мог разговаривать с любым абонентом в городе, слышать его ответ, и все это без помощи телефонного аппарата.

Не только цирк, но и «высокие» искусства дают множество примеров аттракциона. Особенно это очевидно на примере «авангардных» течений, для которых аттракцион был средством полемики с «изжившим себя», «устаревшим» классическим искусством. Так, Марсель Дюшан, которого художники поп-арта считают одним из основоположников своего направления, в 1917 г. выставил в Нью-Йорке нашумевшее произведение «Фонтан», представляющее из себя стандартный фаянсовый писсуар. Единственное прикосновение художника к этой фабричной продукции заключалось в том, что он поставил на ней подпись «Р. Матт». Как предполагают, такова была фамилия инженера-сантехника, автора бессмертного оригинала. Автор книги «Поп» Саймон Уилсон пишет, что эта работа «предназначалась для восприятия не в качестве эстетического объекта, но в качестве декларации идеи»¹² — идеи «редимейд», готовых изделий, предметов, взятых из живой реальности и способных выполнять функцию произведений искусства. Характерно, однако, что выбран был именно писсуар, предмет, появление которого на выставке было обречено на скандал, чтобы этим скандальным аттракционом привлечь к идее внимание.

Использование аттракциона в искусстве — отнюдь не изобретение падких на сенсацию новомодных модернистов. Можно достаточно найти и более давних, вполне академических примеров. Скажем, в изобразительном искусстве XIX в. изящным и остроумным мастером аттракционов был Федор Толстой. «Художник, — пишет о нем М. Холодовская, — иногда доводил свою способность к точному воссозданию виденного им до обмана глаз, когда муха на листке, капля воды или прозрачная бумага, прикрывающая карандашный рисунок, воспринимались зрителем как реально существующие»¹³.

Подобную иллюзорную игру на пограничной грани «реального и кажущегося, плоскости картины и ее

двойственных превращений»¹⁴ можно найти и в произведениях старых мастеров — Яна Ван Эйка, Фра Джовани да Вероны, Ганса Гольбейна, Жана Франсуа де Ле Мотта и многих других, породивших целый живописный жанр «обманок».

Обратившись к примерам из музыки, мы конечно же вспомним пример характернейший — знаменитую симфонию № 6 (94) Гайдна, где плавное течение мелодии призвано успокоить, убаюкать слушателя, с тем чтобы потом встряхнуть его внезапным могучим ударом в литавры. Это произведение так и вошло в музыкальный обиход под названием «Симфония с ударом в литавры».

Область политики опять же предлагает бесчисленные примеры разного рода аттракционов. Политические деятели пользовались и пользуются для упрочения своей популярности развлекательными зрелищами чисто рекламного толка. Примеры тому можно найти и в сегодняшней практике американских предвыборных кампаний, обставляемых эффектными шоу, и в истории минувших веков — ведь и гладиаторские бои, любимое зрелище древнего Рима, для устроителей их имели значение прежде всего политическое. Юлий Цезарь в честь своего избрания на пост эдила выставил на арену 320 гладиаторских пар, ради чего, как свидетельствуют историки, ему пришлось залезть в немалые долги.

В системе средств социальной связи наряду со средствами массовой коммуникации (СМК) исследователи выделяют также средства массового воздействия (СМВ), активно влияющие на сознание аудитории, направляющие в желательное русло ее поведение. А. Г. Волков, впервые выдвинувший этот термин¹⁵, причислял к средствам массового воздействия — публичную ораторскую речь, церковную службу, гладиаторские бои, ристалища, спортивные матчи, корриды, массовые празднества, античный театр, стадион, цирк, средневековые мистериальные представления. Публичные казни в числе приводимых им разновидностей СМВ не упомянуты, но безусловно они относятся к этому роду средств, причем к числу наиболее древних, традиционных.

¹⁴ Расторгуев А. «Обманки» // Декор. искусство СССР. 1984. № 6. С. 38.

¹⁵ Волков А. Г. Об актуальных проблемах средств массового воздействия (СМВ) и средств массовой коммуникации (СМК) // Предмет семиотики. Теоретические и практические проблемы взаимодействия средств массовой коммуникации. М., 1975. С. 12.

¹² Wilson S. Pop. L., 1974. P. 6.

¹³ История русского искусства: В 13 т. М., 1953—1964. Т. VIII, кн. 1. С. 614.

«Какова политическая цель наказаний? Устрашение других», — писал философ-просветитель XVIII в. Чезаре Беккариа¹⁶, предостерегавший, кстати, от увлечения этим родом воздействий, способных восприниматься толпой просто как любопытное зрелище вне сверхзадачи удержания «от совершения подобных же преступлений», которой и освящались такие кары. Результативно или нерезультативно, но средство это использовалось на протяжении всей человеческой истории: казни политических противников, сожжения еретиков, отрубание рук вора — все это имело целью не только и даже не столько покарать тех, кто подвергся наказанию, сколько внушить всем прочим страх перед властью, светской или церковной, сознание обреченности любого протеста против ее установлений. С парадоксальной остротой эта сверхзадача публичного наказания раскрыта в рассказе Джека Лондона «Китаеза», где исполнители приговора заведомо укладывают под нож гильотины не того, кто был к ней приговорен. Но раз уж по ошибке из тюрьмы привезли другого китайца (А Чо вместо А Чоу), раз уж все равно три часа бездельничают пятьсот кули, которых согнали с плантации, чтобы это зрелище произвело на них «благодетельное впечатление», то не откладывать же мероприятие из-за какой-то пустячной накладки. Ведь это всего-навсего китаеза! И дело «доводят до конца».

Если публичные казни, гладиаторские бои и им подобные зрелища принадлежат к числу средств, так сказать, канонизированных, освященных традицией разных стран и эпох, то наряду с этим есть немало СМВ неканонических, «одноразовых», незапрограммированность, внезапность которых лишь усиливает их аттракционный эффект. Таким аттракционом был, к примеру, поджог нацистами рейхстага. И хотя не все получилось гладко, хотя заготовленный сценарий кое-где пополз по швам, главная цель все же была достигнута. Под прикрытием грандиозной шумихи, раздутой вокруг инсценированного покушения на символ государственного порядка, началась волна арестов, пыток, расправ со всеми противниками захватившей власть банды.

Заплыв председателя Мао по реке Янцзы тоже был аттракционом, ставшим поводом для разжигания шумной пропагандистской кампании. Аналогичными приемами вообще нередко пользуется политика, хотя обычно они

имеют много более сдержанные, устоявшиеся, цивилизованные формы: скажем, фактом своего присутствия при каком-то мероприятии или событии король, президент или какой-то иной видный деятель страны подчеркивает чрезвычайную, общегосударственную важность происходящего.

Факты политического протеста также нередко принимают аттракционные формы: политические голодовки, случаи публичных самоубийств, террористические акты. Терроризм как никакое другое явление современной политической жизни самым тесным образом связан с системой аттракционов. Речь не о политических убийствах — это иная сфера, там цель именно устранение с арены того или иного государственного деятеля, чтобы, сменив его, совершить поворот в политической жизни, — но о системе аттракционных актов (убийств, похищений, угонов самолетов, взрывов, надругательств над святынями), привлекающих всеобщее внимание, рассчитанных на шоковое потрясение, на создание атмосферы беспокойства, страха, террора, и уже именно эта атмосфера должна стимулировать перемены в политике и государственной жизни.

Впрочем, и политическое убийство вполне совмещается с аттракционом, что блистательно продемонстрировал Сталин, убрав с пути самого опасного в тот момент политического соперника — С. М. Кирова — и одновременно превратив его убийство в повод для кампании массового террора, для упразднения какого-либо подобия законности в судебно-следственных органах, для превращения своей власти во власть безграничную, не требующую для любых своих действий никакого обоснования, кроме единоличной воли и желания обожествленного вождя.

Обращаясь ко временам более далеким, нетрудно найти и примеры политического использования аттракционов, которые по нынешним временам вполне годились бы для цирка. Скажем, вождь восставших иудеев Бар-Кохба (II в.) увлекал своих воинов зрелищем извергаемого изо рта пламени.

Знает свои аттракционы и военное дело. Кстати, именно в нем родилось слово «ошеломить», столь точно характеризующее аттракционное воздействие. Ошеломить, т. е. нанести удар по шлему (шлему), привести в состояние, подобное тому, которое человек испытывает после сильного удара по голове; по Далю: изумить и испугать не-

¹⁶ Беккариа Ч. О преступлениях и наказаниях. М., 1939. С. 261.

чаянностью, одурить, привести в беспамятство. В качестве примера военного аттракциона можно назвать известную всем по фильму «Чапаев» психическую атаку каппелевцев. Психическую, т. е. рассчитанную именно на эффект психологический, на то, чтобы морально сломить «индивидуально слабо развитого, плохо обученного и плохо вооруженного человека». «О чем думал Каппель? Об аттракционном воздействии на людей. Аттракционный номер сопровождался (как в цирке. — А. Л.) отчаянной барабанной дробью» — так определял смысл этой атаки, а соответственно и воссоздавшей ее сцены фильма один из его постановщиков Сергей Васильев¹⁷.

Вторая мировая война дала примеры еще более ошеломляющих аттракционов, и среди них самый убийственный — атомный взрыв над Хиросимой. Предназначался он для эффекта сугубо психологического — никакой военной необходимости в уничтожении именно Хиросимы не было. Просто выбрали город, укладывающийся по своим размерам в радиус ядерного поражения. Мог быть выбран и любой другой, поначалу, кстати, и планировался другой — Киото, но кто-то вовремя вспомнил, что это древняя столица Японии, город национальных святынь и уничтожение его может быть расценено всем миром как акт ничем не оправданного вандализма. В жертву была принесена Хиросима, чтобы шоковым потрясением, демонстрацией сверхсокрушительной мощи доселе неизвестного оружия сломить волю Японии к дальнейшему военному сопротивлению. Это и было достигнуто ценой ста тысяч человеческих жизней.

Перечисляя разнообразные виды и пути использования аттракционов, нельзя не вспомнить и религию, тем более что она всегда претендовала на универсальность, на главенствующую роль во всех областях человеческой жизни.

В «Истории кино» Ф. Шипулинского рассказ о прапредках кино начинается с описания религиозных чудес, которые демонстрировали жрецы Изиды в Египте, конфуцианские монахи в Китае, шаманы-гегены в Монголии, изумляя наивных верующих движущимися тенями, создававшимися с помощью огня костра, светильника либо же «волшебного фонаря». Этот последний, канонизированный как прямой предок проекционного кино-

аппарата, был изобретен монахом-иезуитом Афанасием Кирхнером (1601—1676) с той же целью — привлечь верующих феноменом чуда, т. е. аттракционом.

Да и сегодняшняя церковь не брезгает прибегать к средствам, прямо заимствованным из мира аттракционов. В документальном фильме «Да не оскудеет рука дающего» (сценарист В. Дунаев, режиссер В. Филатова, ЦТ, 1980) собрана прелюбопытнейшая коллекция всевозможных аттракционов, используемых церковниками. Здесь и шоу с пением и танцами, исполняющееся прямо на амвоне; и так называемая психоделическая месса, доводящая паству до экстатического состояния с помощью полыхающего света, раскаленного битового ритма; и месса-каратэ, где проповедь пастыря сопровождается дикими воплями и рубкой кирпичей ребром ладони; и преподобные отцы, являющиеся по совместительству звездами рока, кумирами эстрады, капитанами хоккейных команд, акробатами, перелетающими с помощью подкидной доски через кузов автобуса, и, наконец, попросту игральные автоматы, устанавливаемые в церковных залах.

Впрочем, дело не только в подобного рода эстрадных номерах и технических фокусах, применявшихся и применяемых церковью, — и без них религия постоянно апеллирует к «чуду»: исцеление больного, прозрение слепого, воскрешение «мертвого» — эти и иные многократно опробованные аттракционы, «рекламные шоу» устраивались для утверждения истинности той или иной веры, для подкрепления тех политических доктрин, которые отстаивала церковь. «В России иконы богородицы плакали по поводу реформ Петра I, так что царь принял крутые меры к прекращению подобных чудес»¹⁸.

Кстати, и в борьбе против религии также неоднократно использовались аттракционные средства, вплоть до прямых цирковых аттракционов. В той же «Истории кино» Шипулинского рассказывается об учителе Мельеса, знаменитом фокуснике Робер-Удэне (1805—1871), которого в 1856 г. правительство Наполеона III послало в Алжир, «чтобы там он оказал влияние на суеверное население, какого не могли оказать католические попы, и своими чудесами затмил жрецов-марабутов, возглавлявших движение против французского империализма»¹⁹.

¹⁷ Братья Васильевы. Собр. соч.: В 3 т. М., 1981—1983. Т. 2. С. 162.

¹⁸ Габинский Г. В поисках чуда. М., 1979. С. 28.

¹⁹ Шипулинский Ф. История кино. М., 1933. С. 76.

Приведенный перечень областей человеческой деятельности, где используются разного рода аттракционные средства и методы, наверняка можно было бы продолжить. Но мы в данном случае и не задавались целью исчерпать его.

Главным было вывести сам термин «аттракцион» за пределы родной для него балаганной стихии, равно как и кинематографа, где теория «монтажа аттракционов» ранее всего получила права гражданства.

Борис Пастернак сказал некогда по поводу метафоры: «Искусство... не само выдумало метафору, а нашло ее в природе и свято воспроизвело»²⁰. С не меньшим основанием аналогичную формулу можно приложить и к аттракциону.

АСПЕКТ ЭТИЧЕСКИЙ

Мольеровский Журден всю жизнь говорил прозой, не подозревая, что говорит прозой. Режиссеры и актеры, журналисты и писатели, живописцы, музыканты и многие, многие другие — все они пользуются аттракционами, чаще всего не подозревая, чем они пользуются. Нет надобности доказывать, что осознанное использование любого средства способно дать результаты более эффективные, чем интуитивное. Нет надобности доказывать, что изучение свойств и возможностей аттракциона может заметно повысить КПД этого рабочего инструмента.

Термин «аттракцион», как уже говорилось, не принадлежит к числу устоявшихся в искусствоведении. Он достаточно распространен в кинотеории, где его поддерживает авторитет имени Эйзенштейна. К нему все чаще прибегают и практики кинорежиссуры (И. Хейфиц, С. Герасимов, Г. Панфилов, А. Митта, С. Соловьев), обосновывая свои принципы творческой работы. Однако можно услышать и возражения против расширительного понимания термина, предложения заменить его каким-то другим, ну, скажем, «раздражитель». Тем более что и сам Эйзенштейн под конец жизни обронил: «Если бы я больше знал о Павлове в то время, я назвал бы „теорию монтажа аттракционов“ „теорией художественных раздражителей“»²¹. Думается, однако, что тогдашняя ограниченность познаний режиссера лишь пошла

²⁰ Пастернак Б. Л. Воздушные пути. М., 1982. С. 231.

²¹ Как я стал кинорежиссером. М., 1946. С. 290.

на пользу рожденной им теории. «Раздражитель» замыкает суть вопроса на психофизические основы явления, «аттракцион» — на его цель. А именно это, как уже говорилось и не раз еще будет повторено, в эйзенштейновской теории главное.

К тому же за каждым термином, входящим в теоретический обиход, стоит его история. Термин нельзя ни произвольно отменить, ни произвольно ввести. Он должен вызреть, окрепнуть в теории и практике искусства, пройти проверку опытом, доказать жизнестойкость. Эйзенштейн, даже если ему и случилось потом сожалеть об этом, дал «путевку в жизнь» термину «аттракцион», и история, уже сегодня стоящая за этим словом, не позволяет заменить его никаким другим.

Да, действительно, пока для многих еще непривычно относить понятие, заимствованное из цирка и кафешантана, к вещам столь серьезным, как политика, религия, война, к природным и социальным катастрофам, к трагическим событиям, связанным с гибелью тысяч людей. Но, хотим мы того или нет, оно уже используется, причем художниками, в творческой честности и серьезности которых не приходится сомневаться. Обратимся для подтверждения к статье Михаила Ромма «Возвращаясь к „монтажу аттракционов“», где речь в числе прочего идет и о его работе над фильмом «Обыкновенный фашизм», об эпизодах, полных глубочайшего трагизма, ранящих зрителя глубиной переживаемого страдания. «Мне неприятно, — пишет Ромм, — применять слово „аттракцион“ по отношению к некоторым эпизодам этой картины, но давайте будем профессионалами и установим для себя, что в слове, как и в отдельной ноте, ничего оскорбительного быть не может, оно просто выражает, это слово, крайнюю, предельную выразительность необычайно страшного или смешного, пугающего или удивляющего, веселого или, наоборот, зловещего характера»²².

Отдадим должное мужеству, профессиональной честности замечательного художника, его смелости называть вещи своими именами. И в этом, кстати, он верен Эйзенштейну, к теоретическим взглядам которого апеллирует уже само название роммовской статьи.

Сегодняшний этап развития кино и телевидения делает проблему аттракционов чрезвычайно актуальной.

²² Кинематограф сегодня. М., 1967. С. 70—71.

Отражая жизнь во всем ее многообразии, вторгаясь и в самые сложные сферы политики, и в самые интимные движения человеческой души, экранные искусства намного раздвинули и диапазон своих тем, и диапазон своих средств. Отражение жизни во всем многообразии оказалось одновременно отражением ее во всем многообразии аттракционов.

Аттракционы могут быть самыми разными — вызывающими смех, удивление, жалость, испуг, ужас. Аттракцион может быть рассчитан не только на благоприятную эмоцию зрителя, но и на резко отрицательную. Вспомним аттракционы эйзенштейнских фильмов: кадры бойни в «Стачке»; червей, копошащихся в мясе; выбитый казачкой нагайкой глаз женщины в эпизоде на Одесской лестнице из «Броненосца „Потемкина”» и многие другие бьющие по нервам, поражающие своей жестокостью антиэстетические кадры.

Чем можно оправдать их появление на экране? Одним-единственным — нравственностью цели, ради которой они используются. И в этом плане есть принципиальное различие между аттракционом в его эйзенштейновском понимании и в понимании доэйзенштейновском, барнумовском. У Эйзенштейна аттракцион всегда соотносится с той итоговой целью, «конечным идеологическим выводом», ради которого он используется. У Барнума, а точнее — во всем том мире зрелищ, которое это имя олицетворяет, аттракцион самоценен: достаточно того, что он возбуждает интерес, поражает воображение, заманивает толпу, желающую увидеть диковину.

Взаимосвязь между двумя аттракционами этого рода замечательно прослеживается на сопоставлении двух фотографий, помещенных рядом в книге Джея Лейды и Зины Воиновой «Эйзенштейн за работой». На одной из них — рабочий момент съемок фильма «Октябрь»: запутавшийся в постромках лошадиный труп, повисший между пролетами разведенного моста; на другом — опрокинувшийся скелет лошади, впряженной в сказочную карету. Это кадр из первого в жизни фильма, увиденного будущим режиссером в восьмилетнем возрасте, из феерии Мельеса «Четыреста фарсов дьявола». Как сильно запало в душу художника это детское впечатление! Как похожи, почти тождественны и в выборе объекта съемки, и в его пространственной компоновке два эти снимка! И как они различны!

Для Мельеса, в прошлом фокусника, перенесшего и на киноэкран мир удивительных чудес и волшебных превращений, аттракцион важен сам по себе. Для Эйзенштейна он лишь средство для задачи гораздо более важной: потрясти зрителя, чтобы через это трагическое потрясение повести зрителя дальше — к мысли о неизбежности и неодолимости революции.

Так что, предварительно итожа этот аспект темы, повторим, что суть вопроса не в том, этично или неэтично называть ядерный взрыв аттракционом, а было ли этическое оправдание применению этого аттракциона, не в том, этично или неэтично показывать на экране вытекший глаз или умирающую лошадь, а в том, оправданы ли этически эти заведомо рассчитанные на шоковое воздействие кадры. Поэтому послушаемся совета Ромма и постараемся быть профессионалами. В противном случае разговор об аттракционах не стоило бы и начинать...

СИЛОВОЕ ПОЛЕ

В высокоцивилизованном, образованном нашем мире, кажется, не осталось места для всяческих чудес и диковин. Нет ярмарочных паноптикумов, где за пятак или двугривенный можно было увидеть бородатую женщину, русалку с настоящим рыбьим хвостом, плавающую в аквариуме, спящего сомнамбулу или двухметрового великана. Поблекла популярность музеев восковых фигур с их набором героев, злодеев, красавиц и монстров. Цирковые актеры жалуются, что трудно теперь чем-нибудь удивить всезнающую, искушенную публику.

Стали далекой легендой битковые сборы, которые давала в начале века французская борьба или выступления силачей, руками ловивших пушечные ядра, — сегодня многие бывшие короли манежа оставили бы зрителей вполне равнодушными.

Что же случилось? Неужели цивилизация отохотила людей от жажды чуда, сильных и ярких переживаний, встречи с неожиданным и удивительным? Да нет же, конечно. Просто изменилось то «силовое поле», в котором существуют сегодня аттракционы. Поток информации, который обрушивают на современного человека газеты, радио, телевидение, кинематограф, видео, вносит немалые коррективы в систему былых оценок. А кроме того,

сами СМК взяли на себя многие функции прежних балаганных развлечений. Где сегодня можно встретиться с персонажами паноптикумов, «кабинетов чудес», цирковых и кафешантанных зрелищ? В кино, на телевидении, в журналах и газетах.

Речь не только о воспроизведении всех этих реальных и фантастических диковин, чудес, смертельных аттракционов в игровых лентах, где лихие наездники делают головокружительные подвиги, изображая падение подстреленных на скаку коней; тренированные каскадеры выпрыгивают из объятых огнем окон, где живут монстры и страшилища, подобные заокеанскому Кинг-Конгу или отечественному Кощею Бессмертному. И не только о забавных происшествиях и курьезах, которые иногда для развлечения, «на десерт» включают в серьезные передачи, как, скажем, репортаж о состязании нюхателей табака в Баварии, завершивший один из выпусков «Международной панорамы», или сюжет о белой вороне, включенный в главную политическую программу советского телевидения — «Время». Речь о вполне документальных жанрах и рубриках, берущих на себя ту же задачу — удовлетворить нашу жажду в познании неведомого, во встрече с невозможным.

Ну вот хотя бы передача «В мире животных»: Василько Васильевич Озоровский, держа на плечах двухметрового питона, с неспешной обстоятельностью рассказывает о жизни и повадках обитателей змеиного царства. Конечно, передача научная, передача познавательная, но с таким номером Василько Васильевич был бы в старые времена нарасхват у любых балаганных антрепренеров.

Или передача, вроде бы вовсе не развлекательная: телевизионный урок по зоологии. На экране поразительная находка: мамонтенок, сохранившийся целиком в естественном морозильнике, каковым оказалась ледяная глыба. Вот уж чудо-экспонат для любого паноптикума. А нам показывают его как бы походя, в целях сугубо просветительских.

А вот и просветительно-публицистическая передача «Человек и закон», в которой среди прочего мы можем увидеть лица убийц в момент вынесения им смертного приговора: даже при том, что телекамера старательно избегает педалировать сенсационность события и уж тем более не собирается ошеломлять нас зрелищем приведения приговора в исполнение, сами по себе эти скупые кадры

впечатляют, наверное, ничуть не меньше, чем жутковатые восковые муляжи самых злодейских злодеев.

Не меньше поразительных зрелищ в программе «Время». Не выходя из своей квартиры, мы можем увидеть, как извергается вулкан Горелый на Камчатке, как свирепствуют лесные пожары в Калифорнии, как слепящий огненный столб вырывается из сопла ракеты, взмывающей в космос, — таким зрелищам может позавидовать любая, самая роскошная постановочная феерия. Не трудно понять, почему сегодняшняя публика поостыла к цирку: тут, не выходя из дома, на телеэкране такое увидишь, что ни цирку, ни зверинцу, ни паноптикуму с этим не тягаться.

Те же функции поставщика «документальных» аттракционов до телевидения выполняло кино: в регулярных выпусках американской сенсационной хроники 30-х годов запечатлены пожары и автомобильные катастрофы, столкновения поездов и крушения мостов, а заодно с этими прааттракционами — аттракционы в самом первоначальном, цирковом значении этого слова: прыжок смельчака в горящую нефть, спуск в бочке по Ниагарскому водопаду, балансировка на канате, натянутом между двумя небоскребами, и другие подобные же цирковые номера. Кстати, более всего интересовали они репортеров, если оканчивались неудачей, катастрофой, гибелью смельчака.

До кинематографа те же функции выполняла и газета, причем от самого своего возникновения.

В первом номере петровских «Ведомостей» (январь, 1703) с сообщениями военными, экономическими, статистическими соседствует известие о слоне, посланном в дар государю от «царя индейского», а через несколько номеров оно дополнено новыми важными данными: слон уже прибыл из Шемахи в Астрахань, «корма ему уходит на день по тысяче калачей денежных, а питья по два ведра чихирю астраханского». Далее в номерах газеты можно прочитать о «престрашном земном трясении» в Италии, жители которой «в великом страхе и печали еще пребывают»²³, о кометах, эпидемиях, наводнениях и т. п.

Попав в канал коммуникации, эти прааттракционы уже становились аттракционами, поскольку сам факт их публикации преследовал какую-то цель, пусть даже самую невинную, — просто развлечь читателя. Той же

²³ Первые русские ведомости. СПб., 1855. С. 29, 72.

участи подвергается и аттракцион: его воздействие может быть во много крат усилено, по-разному интерпретировано, направлено благодаря контексту, в который он поставлен на газетной полосе или в телевизионной программе, благодаря тиражу, который сообщение получает.

Пока мы оставляем в стороне немаловажный вопрос о том, как трансформируется прааттракцион (или аттракцион), попадая в канал массовой коммуникации, что приобретает и что теряет он, запечатленный на фотоснимке, на кино- и видеопленке, описанный словами в газетных строках или в тексте, читаемом по радио. Очевидно, что для одних сообщений выигрышной канал визуальный, наиболее чувственно воспринимаемый, дающий возможность наибольшего приближения к явлению (не зря бытует поговорка: «Лучше один раз увидеть, чем сто раз услышать»), для других — словесный, наименее эмоциональный, наиболее рациональный, т. е. открывающий путь не к внешней оболочке факта, но к его осмыслению, анализу.

В сегодняшней прессе интерес к диковинам, раритетам и всяческим необычным фактам ничуть не менее (скорее даже — более) велик, чем в прессе стародавней, а иные из сообщений словно бы являются газетными дубликатами зрелищ из паноптикума. Ну, вот хотя бы сообщение из газеты «Известия» от 27.10.1977 г. о самой старой жительнице Кении, «почившей в бозе», дожив до 141 года. Тот же интерес, который манил любопытных в паноптикум Барнума глазеть на долгожительницу Джойс Хет, теперь влечет нас к газетной полосе. Заметим кстати, что эта известинская информация взята из серьезной рубрики «День планеты», где рядом идут сообщения о партийном пленуме в Румынии, о дипломатических переговорах и подписании государственных договоров, о железнодорожной катастрофе на перегоне Каир—Хелуан.

Помимо рубрик серьезных в газетах и журналах есть и рубрики заведомо «несерьезные» — «Кунсткамера», «Калейдоскоп» и т. д., где можно вычитать всякую всячину про двух одноухих кроликов, родившихся в штате Массачусетс; об открытке, которая шла 14 лет до пункта назначения, находившегося всего в шестидесяти километрах от пункта отправления; об издающемся в Америке журнале «Насинг», в котором нет ничего, кроме ста девяноста двух совершенно чистых страниц;

о рекорде, который установил какой-то шотландец, пролежав двадцать часов двадцать минут на ложе из гвоздиков; о питоне, которого один таиландец выучил нянчить своего полуторагодовалого сына, и т. д. и т. п. Это ведь тоже все аттракционы, «номера» и «экспонаты» для паноптикумов и балаганов, только теперь они перекочевали на газетную полосу.

Не будем относить интерес к этой всякой всячине только лишь за счет духовной неразвитости того сорта читателей, которых надо завлекать подобной информацией. Так же как в «эстетическом рационе» современного человека должна быть разнообразная «пища» — произведения не только «высоких», но и «низких» жанров, так и в информационном «меню» не может быть ориентации только лишь на какой-то один «серьезный» или «облегченный» вид потребностей. Нельзя не согласиться с А. С. Вартановым, утверждающим: «...подобная всеядность отнюдь не свидетельствует об уступке дурным вкусам или об отсутствии определенных пристрастий у человека. Просто... развитый человек не может ограничиваться однообразным „эстетическим (добавим: и информационным. — А. Л.) меню“, даже состоящим из, говоря словами Ленина, «утонченных бисквитов». Для нормального существования в определенных условиях ему нужна и другая, более грубая пища»²⁴. Значение этой «грубой пищи» состоит не только в ее способности давать реакцию. Человеческое любопытство есть начало любого познания. Оно не только удовлетворяется, но и пробуждается от соприкосновения с неведомым, странным, невероятным. В годы давние это любопытство тянуло людей в паноптикум, заставляло покупать лубочные картины с изображениями диковинных зверей и слушать рассказы странников, «своими глазами» видевших края, где «живут люди с песьими головами», теперь оно же приковывает нас к экрану телевизора, к газетной полосе.

В практике СМК издавна утвердился родственный аттракциону термин «сенсация». Сенсация есть сообщение о необычном, из ряда вон выходящем, поразительном, никем не ожидавшемся. Известная в журналистском обиходе формулировка говорит, что если собака укусила человека — это информация, если человек собаку — это уже сенсация.

²⁴ Искусство принадлежит народу: «круглый стол» ИК // Искусство кино. 1983. № 2.

О сенсации нередко пишут с пренебрежением, осуждением и даже презрением. Сенсация — это повод для нездоровой шумихи, ажиотажа, раздувания сплетен вокруг замочной скважины. Нельзя сказать, что такое отношение к сенсации лишено основания. Практика буржуазной пропаганды дает немало примеров беспардонного вранья, возводимого в ранг сенсации, жонглирования фактами, смешивания важных политических, научных и прочих новостей в одну кучу с откровенной ерундой, и все это преследует далеко не бескорыстные цели — оболванить, лишить читателя верной или вообще какой-либо ориентации, превратить его — вспомним безжалостно точное определение Марины Цветаевой — в «глотателя пустот». Но даже в этом случае к сенсации нелишне отнестись со вниманием — и такое использование есть свидетельство ее действительности. Однако сенсация может быть не только такой.

Полет Гагарина в космос был мировой сенсацией. И никто тогда в слове «сенсация» не находил запаха дурного газетного бизнеса. Само собой разумелось, что это событие века и должно преподноситься газетами всего мира на первых полосах, под огромными шапками заголовков. Можно ли вообще было говорить об этом как о чем-то заурядном, повседневно-будничном, заслуживающем лишь несколько строчек петита в углу последней полосы? Нет, естественно. Событие само по себе было столь притягательным для каждого из живущих на Земле, что замалчивание, игнорирование его также могло стать поводом для не лишнего сенсационности интереса к тому, зачем, в каких целях оно остается без внимания.

Чтобы стать сенсацией, событие должно заключать в себе достаточный потенциал общественного интереса. Этот потенциал может быть большим или меньшим, его можно путем манипулирования чисто профессиональными приемами и методами преувеличить или злонамеренно преуменьшить, но он должен быть. Возможности даже всемогущих средств массовой информации не безграничны: могут быть наспех состряпанные сенсационно-однодневки, мгновенно вытесняемые из памяти любой другой, отличной лишь тем, что она поновее, но реальной общественной силой сенсация становится тогда, когда в основе ее лежит то, что в своей сущности сенсационно.

Сенсация дает возможность привлечь внимание к на- сущно важным точкам современной жизни. Сенсация,

искусственно созданная, намеренно раздуваемая, дает возможность отвлечь общественное мнение от того, что действительно важно. Дело не в термине «сенсация» — сам по себе он ни хорош, ни плох, — дело в том, что стоит за термином.

Сенсация, как никакое другое средство, способно обнаружить недостаточность нашего знания в любой области — политической, научной, экономической, нравственной. «Сенсации нужны, — пишет публицист Я. Голованов, — мне кажется, для того, чтобы человек не забывал о том, что мир бывает подчас многообразнее его фантазии. Читателя в любой сенсационной истории манит сознание, что за порогом быта, за привычным ритмом жизни скрывается что-то невероятное»²⁵.

«Сенсация, — как бы продолжает тот же круг мыслей М. Туровская, — есть способ заставить жизнь врасплох, увидеть ее на изломе, в критические моменты, когда сама действительность, не дожидаясь вмешательства искусства, заостряет свои тенденции до степени символа»²⁶. Замечательно точное наблюдение! Связь праструктур, заимствованных из реальности, со структурами коммуникационными выражена здесь с афористической точностью.

Сенсация действительна, и действительность ее зиждется на том, что она адресована не только уровню сознания, но еще до него — уровню подсознания. Именно поэтому ее можно так результативно использовать для влияния на общественное мнение, на психологические установки индивида, для перемен в этих установках, направления их в необходимое обществу русло.

Прекрасные примеры использования сенсаций можно найти в деятельности прогрессивных журналистов Запада. Широко известно имя Гюнтера Вальрафа, западногерманского публициста, чьи журналистские акции являются дерзкими опытами организации сенсаций, привлекающих внимание к тревожным симптомам жизни современного общества. Скажем, одним из таких нашумевших материалов был его опрос об отношении к напалму, проведенный среди священнослужителей. Вальраф приходил к каждому из них под видом промышленника, якобы получившего крупный заказ на поставки напалма для американской армии во Вьетнаме и мучимого по этому поводу угрызениями совести. Почти все собеседники

²⁵ Голованов Я. «Маугли» из Каратау // Журналист. 1968. № 4. С. 44.

²⁶ Туровская М. И. Герои «безгеройного времени». М., 1971. С. 7.

Вальрафа, авторитетные теологи, не нашли в этом ничего противного христианской морали, т. е., по сути, благословили его на пособничество человекоубийству. Сенсация!

Для творчества Вальрафа характерна неразрывность поступка и журналистского материала, рождающегося как следствие этого поступка. Причем поступок нередко принимает формы чисто аттракционные: так, Вальраф приковал себя к ограде парка в Афинах, чтобы оказаться арестованным, попасть в застенки, изнутри увидеть и описать методы расправы с инакомыслящими правившей тогда в Греции военной хунты.

Великим мастером политически ангажированных сенсаций был Эгон Эрвин Киш, наверное не случайно назвавший свою автобиографическую книгу «Ярмарка сенсаций». К методике сенсации постоянно обращаются кинодокументалисты из ГДР В. Хайновский и Г. Шойман, появляющиеся в самых горячих точках планеты — Вьетнаме, Кампучии, Чили, нередко проникающие под вымышленными именами к оголтелым реакционерам, фашистам, наемникам контрреволюционных режимов, давая им возможность самим изложить свои взгляды, рассказать о своих преступлениях.

Обращение к сенсации диктуется самой сегодняшней ситуацией масс медиа. Сенсация необходима для ориентации в огромном потоке сообщений, сведений, новостей, обрушиваемых ежедневно на каждого индивида. Воспринять этот поток в полном объеме не под силу даже тому, кто решит посвятить этому все свое время. Более того, даже в каждой из отдельных областей знания объем информации сегодня столь велик, что его не под силу охватить и специалисту. Так что и узкоспециальные сферы не обходятся без своих сенсаций — сенсаций для малого круга, для профессионалов.

А. Кугель еще в 20-е годы очень точно заметил: «Отсутствие шума — это не только безвестность. Отсутствие шума равносильно в социальных условиях современной американизированной жизни небытию. Я мыслю — значит, я существую. Это по Декарту. Прудон в одном из блестящих своих памфлетов выразился: „Я ем — значит, я существую“. Но можно сказать и так: шумит — значит, существует»²⁷.

То же прокламировал в своем манифесте «Эксцентризм» (1922) восемнадцатилетний Григорий Козинцев,

²⁷ Кугель А. Р. Листья с дерева. Л., 1926. С. 197.

провозглашая как единственно необходимый современному искусству путь — американизацию театра: «Или американизация, или бюро похоронных принадлежностей»²⁸. Впоследствии этот лозунг навлек на ФЭКСов — на Козинцева и его соавтора по всем ранним фильмам Леонида Трауберга — немало суровых обвинений, в том числе и политического свойства. Жупел американизма казался угрозой идейным устоям советского искусства. Речь, однако, шла совсем о другом — не о копировании, не, тем более, о пересадке чужой идеологии, но лишь об использовании приемов. «Американизация» была способом борьбы за зрителя: «Иначе не услышат, не увидят, не остановятся»²⁹.

Аттракцион — вот приманка, чтобы «увидели, услышали, остановились».

С тех пор как были сказаны эти задиристые, рассчитанные на эпатаж публики слова, прошло более полувека. Необычайно расширился и усилился поток информации, ежедневно, ежесекундно обрушивающийся на каждого жителя планеты. Газеты, журналы, радио, кино, грампластинки (с недостижимым прежде качеством звука), магнитозаписи, телевидение, видеокассеты, реклама, дизайн — всего не перечтешь. Так что еще более актуальной проблемой становится изучение аттракциона, приложения его к многообразной практике сегодняшних коммуникаций. Аттракцион производит шум. Он направляет наше внимание в потоке коммуникаций.

²⁸ Козинцев Г. М. Аб! Парад эксцентрика // Собр. соч.: В 5 т. Л., 1982—1986. Т. 3. С. 73.

²⁹ Там же.

З. А. И. Липков

ПОПЫТКА КЛАССИФИКАЦИИ

СРЕЗЫ КЛАССИФИКАЦИИ

Попробуем привести в систему бесчисленное многообразие аттракционов, внести подобие порядка в эту заведомо неупорядоченную стихию.

Подобная попытка ранее не предпринималась, а потому опираться пока нам придется более всего на эмпирический опыт, что на данном этапе исследования и необходимо, и правомерно.

Чем более широк будет охваченный нами диапазон проявлений аттракциона, тем более основательны, надежны, полезны для практики окажутся полученные в итоге выводы.

Мы уже обозначили первый срез классификации — деление на аттракцион и прааттракцион. Повторим, что под «прааттракционом» мы понимаем некий жизненный прототип аттракциона, явления, «обреченные» привлекать всеобщее внимание и тем самым как бы служащие исходной моделью для аттракциона. Под «аттракционом» в самом грубом приближении (чтобы прийти к более точным формулировкам нам и необходимо поработать возможно более широкий круг материала) мы понимаем то, что делается в сознательном расчете на достижение интенсивного психологического эффекта. Причем нередко аттракцион и прааттракцион выступают по форме как явления однопорядковые, тождественные — провести между ними границу бывает весьма затруднительно.

Скажем, сжигающий себя на площади буддийский монах и бросающийся под колесницу Джаганнатха фанатик-индуист, как кажется, совершают аналогичные акты самоубийства. Однако цели, а соответственно и смысл совершаемого в двух этих случаях диаметрально различны. Фанатик хочет именно смерти: он верит, что, убив себя таким образом, он придет к блаженству в своем новом земном воплощении — покинет мнимую жизнь, обретет истинную. Буддийский монах смерти вовсе не жаждет, но он готов к ней, готов такой выс-

шей ценой заплатить за то, например, чтобы протестовать против войны во Вьетнаме (снимок, запечатлевший такой акт, в свое время обошел весь мир). Однако и в самоубийстве фанатика, возможно, есть нечто, рассчитанное на то, чтобы своим поступком продемонстрировать бесконечность убежденности в вере, заразить этой верой окружающих. Так что, как видим, категоричное отделение аттракциона от явлений, родственных ему, далеко не всегда возможно; подобных примеров можно привести множество.

Прааттракцион нередко выступает в форме аттракциона непреднамеренного. Скажем, архитекторы знаменитой «падающей башни» в Пизе вовсе не задавались целью сделать ее столь экстравагантной — это случилось независимо от их воли, из-за оседания земли под фундаментом, но сегодня миллионы туристов со всего мира специально едут в Пизу, чтобы посмотреть на это архитектурное чудо, своей уникальностью обязанное исключительно просчету строителей. Более распространенные примеры подобного рода аттракционов — пожар, уличная катастрофа: жильцы-погорельцы или водитель, врезавшийся во встречный грузовик, навряд ли мечтали таким образом произвести впечатление на уличную толпу — они просто оказались жертвой случая, собственной неосторожности или чьего-то злого умысла.

Непреднамеренный аттракцион, попадая в коммуникационный канал, становится в один ряд с аттракционами преднамеренными. Да, конечно, лилипуты, выступающие в цирке, родились лилипутами совсем не потому, что их родители мечтали о цирковой карьере для своих детей, но то, что цирковые антрепренеры собрали труппу именно из лилипутов и выпустили их на арену, — это уже не случайность: отбор производился по наличию аттракционных свойств. Пожар, извержение вулкана, взрыв нефтяной скважины, автомобильная катастрофа произошли совсем не затем, чтобы стать поводом для очередной сенсации, но вездесущие репортеры мчались на пожар или караулили столкновение машин на треке автогонок специально: они знали, что именно это может стать «гвоздем» газетной полосы, телевизионных или киноновостей.

В нынешних условиях тиражирование прааттракциона имеет достаточно устоявшиеся, канонизированные, цивилизованные формы — тиражирование сред-

ствами массовой коммуникации. Возможен и иной, «лапунтский» способ — повторение в тождественных формах.

За примером такого «тиражирования» обратимся к рассказу Мопассана «Мать уродов» (сам характер творчества писателя побуждает относиться к написанному им если не как к строго документированному факту, то, во всяком случае, к имеющему под собой реальную подоснову). Героиня этого рассказа — крестьянка, умышленно рожавшая детей, искалеченных уже во чреве деформирующими корсетами, чтобы продавать их владельцам цирков и паноптикумов. Первый такой ребенок родился у нее по невежеству, незнанию последствий, к которым приведет попытка скрыть беременность; последующих она уже нарочно рожала уродами, наловчившись придавать им разнообразно безобразные формы. Где есть спрос, там есть и предложение. Потребность в аттракционах дает толчок их производству, даже в таких чудовищных формах.

Если первого из этих детей-уродов можно рассматривать как прааттракцион, то в последующих случаях непреднамеренность была исключена — мы имеем дело уже с аттракционом, хотя по всем внешним признакам они тождественны. Все это лишний раз показывает, как легко проходима граница между прааттракционами и аттракционами.

Еще более наглядно зыбкость этой границы демонстрируется хрестоматийно известным примером — рассказом грибоедовского Фамусова о своем дяде, сановном екатерининском вельможе.

На кúrтаге ему случилось обступиться;
Упал, да так, что чуть затылка не прошиб;
Старик захохал, голос хрипкой;
Был высочайшею пожалован улыбкой;
Изволили смеяться; как же он?
Привстал, оправился, хотел отдать поклон,
Упал вдругóрядь — уж нарочно,
А хохот пуще, он и в третий так же точно...

Если первое падение — прааттракцион в чистом виде, ибо какой-либо цели не могло иметь по причине полной непреднамеренности, то последующие — уже аттракционы, поскольку герой падает умышленно, зарабатывая таким способом монаршьё расположение, что в прогнозируемой перспективе должно дать мораль-

ные, а соответственно и материальные результаты: «... в вист кто чаще приглашен? Кто слышит при дворе приветливое слово?»

Другой возможный срез классификации аттракционов — по эффекту, на который аттракцион запланирован: на смех или страх, отвращение или восхищение. Естественно, не всегда возможно точно рассчитать этот конечный эффект, тем более что в одной аудитории аттракцион может сработать именно так, как ожидалось, в другой — дать результат противоположный: вместо ужаса вызвать, допустим, смех. Но в принципе любой аттракцион ориентирован на достижение вполне определенной реакции: в комнату смеха ходят затем, чтобы смеяться, на «фильмы ужасов» — чтобы пугаться.

Третий срез классификации аттракционов — по их содержанию. При всем разнообразии аттракционов, как в узкозрелищном, так и в расширительном, общественном смысле этого слова, в главном их можно свести к следующим основным видам: 1) аттракцион-неожиданность; 2) аттракцион-рекорд; 3) аттракцион-красота; 4) аттракцион-уродство; 5) аттракцион-диковина; 6) аттракцион-чудо; 7) аттракцион-казус; 8) аттракцион-тайна; 9) аттракцион-запрет; 10) аттракцион-скандал; 11) аттракцион-риск; 12) аттракцион-смерть; 13) аттракцион-жестокость; 14) аттракцион-катастрофа.

Каждый из этих видов аттракционов может в свою очередь подразделяться по тем категориям, которые были отмечены выше: быть преднамеренным и непреднамеренным, быть ориентированным на разнообразные типы эмоций.

Постараемся кратко охарактеризовать каждый из видов.

АТТРАКЦИОН-НЕОЖИДАННОСТЬ

К этому виду относятся аттракционы, эффект которых основан на внезапности, на неподготовленности воспринимающего к тому, свидетелем или участником чего он станет.

Сам факт неожиданности оказывается катализатором, во много раз усиливающим, умножающим воздействие события или явления, каковое в противном случае оказалось бы достаточно рядовым, не столь уж приметным. Ну, скажем, среди петергофских фонта-

пов есть несколько шутейных, замаскированных под скамейку или беседку; достаточно было ничего не ведавшему гостю усесться в таком уютном уголке, как тут же на него обрушивались водяные струи.

Если бы, допустим, те же струи извергались бы из фонтана непрерывно, то эффект аттракциона был бы утрачен, либо же это была бы аттракционность иного рода, основанная на красоте зрелища, на курьезности формы фонтана и т. п.

Среди снимков, ставших на страницах мировой прессы сенсацией, есть и такие, которые вроде бы никакого выдающегося события не запечатлели. Например, принадлежащая Арту Сассу фотография Эйнштейна, показывающего язык. Трудно представить, чтобы какая-либо газета взялась просто оповестить о подобном случае своих читателей: это, в конце концов, не научное открытие, не публичное заявление, не общественный поступок. И тем не менее снимок оказался сенсационным именно в силу заключенного в нем потенциала неожиданности: Эйнштейн, великий ученый, физик, мыслитель, переворачивая все клише, сопутствующие его реноме и мировой славе, по-мальчишески дразнит фоторепортера высунутым языком.

На эффекте неожиданности основаны многие гэги в комедийных лентах Мак-Сеннета, Чаплина, Ллойда — собственно говоря, само слово «гэг» синонимично комическому аттракциону.

Механизм работы гэга можно проиллюстрировать примером, почерпнутым из «Моей биографии» Чарли Чаплина.

Дуглас Фербенкс, рассказывает Чаплин, «построил для „Робин Гуда“ декорацию на территории в десять акров — замок с огромным крепостным валом и подъемными мостами, которые были куда больше реальных подъемных мостов. С великой гордостью Дуглас показывал мне эту чудовищную механику».

«Великолепно, — поздравил Чаплин своего друга. — Отличная декорация для начала какой-нибудь моей комедии: мост опускается, я выпускаю погулять кошку и забираю бутылки, которые оставил молочник»¹.

Мысль Чаплина и здесь сработала в привычном ему комедийном ключе — он предложил ход, обычный для повседневности, но неожиданный для костюмно-исто-

¹ Чаплин Ч. Моя биография. М., 1966. С. 193.

рического фильма: банальная кошка и прозаические бутылки на фоне романтического антуража наверняка вызвали бы в зале взрыв смеха, при том, что сами по себе слагаемые гэга никак не комичны.

Неожиданность тесно сопряжена с новизной. Скажем, серия фотографий Маргарет Боурк-Уайт, запечатлевших с вертолета Америку, навряд ли бы имела столь же могучий эффект, будь она сделана сегодня. Но тогда, в 1952 г., было неожиданным откровением увидеть небоскреб сужающимся не кверху, а книзу, вплотную приблизившись, рассмотреть лицо статуи Свободы, с верхней точки взглянуть на мельтешню крохотных фигурок, сгрудившихся на огромном кони-айлендском пляже вокруг едва различимой группки откачивающих утопленницу.

Как очевидно, аттракцион-неожиданность, подобно любому аттракциону, имеет дело с нарушением нормы — нарушением ожидаемого, прогнозируемого, пусть этот прогноз и неосознан, интуитивен. Вместо предполагаемого — непредвиденный скачок в течении события, в проявлении характера, в угле зрения на окружающий мир.

АТТРАКЦИОН-РЕКОРД

Это, пожалуй, самый распространенный вид аттракциона. Ведь в основе аттракциона, повторим, всегда лежит нарушение, превышение нормы, отклонение от нее. Вот почему все «самое-самое» обречено привлекать к себе внимание, любопытство, праздный или не праздный интерес. Самый толстый, самый высокий, самый богатый, самый сильный, самый быстрый, самый ловкий — разнообразные состязания устанавливают пальму первенства в категориях, подчас ничего общего не только со спортом, но и со здравым смыслом не имеющих. Появляются чемпионы, победившие в соревнованиях по катанию горошины носом, по килограммам съеденных макарон, по продолжительности танцев или рассказывания анекдотов, по числу людей, набившихся в одну машину или телефонную будку.

Во всем мире известен справочник Гиннеса, много раз издававшийся и переиздававшийся на разных языках с дополнениями и учетом поправок, вносимых временем, — в первых изданиях он именовался «Словарь превосходных, единственных в своем роде рекордов, сен-

саций и наивысших достижений», а ныне просто и кратко — «Книга рекордов Гиннеса». В нем можно найти сведения обо всем «самом-самом» — ну, скажем, в издании 1988 г. можно прочитать о самом длинном духовом инструменте (это альпийский горн длиной в 35 м 96 см), самом большом огурце (он весит 22 кг), о самом высоком из живущих людей (это гражданин Мозамбика Габриэль Эставао Монхане, рост которого 265 см), о самом тяжелом из найденных метеоритов (он весит 4 кг, упал 30 ноября 1954 г. в Алабаме, пробив крышу дома миссис Е. Х. Ходжес), о самом большом отеле («Хилтон» в Лас-Вегасе), о самом тяжелом колоколе (это царь-колокол в Московском Кремле), о самой большой стене (это Великая Китайская стена — ее длина 2170 км при высоте, колеблющейся от 4,6 до 11,8 м), о самом сильном магните (он в Дубне), о самом большом башмаке (его длина 1,3 м, вес 72 кг, испанский мастер Антонио Алонсо извел на его изготовление две коровьих шкуры), о самой длинной сигаре и т. д. и т. д.

Обратим внимание на то, что здесь в одну кучу смешаны аттракционы в их чистом виде (самый большой башмак), прааттракционы (метеорит), а также те, которые занимают промежуточное положение между аттракционом и прааттракционом. Скажем, отель в Лас-Вегасе — сделать его самым большим в мире вовсе не было единственной целью архитекторов: в отличие от самого большого башмака, годного только для витрины, для праздничной игры, самый большой отель предназначен, чтобы им пользовались по прямому назначению, т. е. жили в нем. Но и то, что его строили «самым-самым», тоже наверняка имело для его будущих владельцев немалое значение.

«Самый-самый» — это уже реклама, лишний козырь в борьбе с конкурентами.

Мешанина разнородных предметов и вещей, оказавшихся под одним переплетом лишь по единственному, нередко далеко не главному признаку, лишний раз подтверждает, как непросто ориентироваться, находить точные дефиниции во всем, что касается области аттракционов. Так что, наверное, не случайно тому же Артуру Гиннесу принадлежит честь издания и другого каталога — олимпийских рекордов. Рекорды, так сказать, узаконенные, признанные общественным мнением как нужные человечеству, и рекорды «бесполезные», курь-

езные, собранные на потребу праздному любопытству, оказались, по сути, уравниваемыми в правах, что, как видно, не лишено оснований. Достаточно примеров тому, как спортивный рекорд трансформируется в рекорд балаганно-цирковой. Скажем, экс-чемпион мира по штанге Григорий Новак ушел на арену и создал там свой аттракцион. Но еще более примеров встречного свойства, когда борьба за любой рекорд, сколь бы далеким от спорта в нормальном его понимании он ни был, обретает азарт и честолюбие борьбы спортивной. Призом в такого рода псевдоспорте становится занесение в книгу Гиннеса, которая обзавелась уже чем-то вроде института собственных арбитров. Когда какой-то мегаломан делает попытку побить мегаломанов прежних, он вызывает представителя книги, чтобы тот своим присутствием освятил его триумф. Так, в частности, было, когда некий Симон Спиез по случаю своего очередного бракосочетания устроил приготовление торта-небоскреба весом в четыре тонны, возведенного под крышей ангара с помощью подъемного крана («Вечерняя Москва». 26.10.1983).

Обожествление рекордов и рекордсменов — обычное, присущее не только духовно неразвитой личности, но и духовно неразвитому обществу. Вспомним годы сталинщины с их лозунгами типа «Летать выше всех, дальше всех, быстрее всех», манией превзойти всех и вся по длине прорываемых (без всякой на то хозяйственной необходимости) каналов, с супергигантскими проектами вроде так и не построенного Дворца Советов, с громогласным прославлением рекордов стахановцев при полном равнодушии к общему состоянию производительности труда, с отношением к спорту только как к кузнице рекордов и т. д. Сталинская диктатура тщилась вписать себя в историю эпохой высших свершений человечества. Как недолговечен оказался этот миф...

Погоня за рекордами — допинг для ленивого ума. Но и уму неленивому они дают бесполезную пищу. Встреча с отклонениями от нормы (в паноптикуме, в цирке, на экране телевидения и в том же каталоге Гиннеса) помогает осознанию того, что есть норма. Превышение привычных пределов заставляет осознать относительность этих пределов, дает стимул к преодолению барьеров, ограничивающих нынешние возможности человека.

АТТРАКЦИОН-КРАСОТА.
АТТРАКЦИОН-УРОДСТВО

В принципе, два этих различных по названию вида аттракционов представляют собой единый вид, хоть психологически мы и ориентированы на размежевание красоты и уродства, равно как на несовместимость и иных полюсов — добра и зла, гениальности и идиотизма. Однако все это не более чем плюс и минус на единой координатной прямой. И в том и в другом случае речь идет о резком нарушении привычной нормы — в сторону прекрасного или в сторону безобразного. Но при всем своем взаимоотрицании противоположности едины. «В уроне вы сколько-нибудь почувствуете идеал того же, чего карикатурой стал урод», — говорил Гоголь². В отрицании идеала точкой отсчета все равно является идеал, созерцание уродства есть изнанка жажды красоты.

Привлекательность красоты очевидна. Эффект ее воздействия каждый испытал на себе, восхищаясь красотой человеческого лица, красотой природы, красотой искусства. «Но, встретясь с ней, смущенный, ты // Вдруг остановишься невольно», — всем памяты строки из пушкинской «Красавицы». Заставить остановиться — уже аттракционный эффект. Недаром, как известно специалистам, любая реклама непременно должна содержать в себе «ай-стоппер», т. е. дословно то, что останавливает меня, задерживает мое внимание.

«„Ай-стоппер“ совсем не обязательно должен быть связан каким-то образом с товаром; порою чем дальше от темы разговора, тем лучше»³. Поэтому не случайно так часто в качестве «ай-стопера» любых товаров, от женского белья до тяжелых кузнечных прессов, используется красotka — нарисованная, сфотографированная или живая, которая уже самой своей зазывной внешностью обращает внимание и на достоинства предлагаемых изделий.

Можно подумать, что в противоположность аттракциону красоты его обратный полюс — уродство — остался достоянием мрачных времен средневековья. Нет, и сегодня эксплуатация физического безобразия постав-

² Гоголь Н. В. Письмо А. О. Смирновой 6 июня 1846 г. // Полн. собр. соч.: В 14 т. 1937—1952. Т. 13. С. 76.

³ Феоданов О. США: реклама и общество. М., 1974. С. 67.

лена на вполне широкую коммерческую ногу, в том числе и вполне средневековым способом. Один из таких заповедных островков варварства, сохранивший в неприкосновенности нравы «двора чудес», некогда описанного Гюго, и даже в чем-то превзошедший их, существует в Каире. В этом процветающем «королевстве нищих» насчитывается около двадцати пяти тысяч «граждан», которые ежегодно выклянчивают на миллионы долларов подаяния главным образом у заезжих туристов. «Известно, что в последнее время все больше египтян, попавших в тиски нищеты, обращаются к специалистам по нанесению увечий... „Костоправы“ ломают или ампутируют своим клиентам руки и ноги, вырезают глаза. Искалеченные таким образом бедняки собирают больше подаяний, поскольку вызывают к себе сочувствие»⁴.

Не знаю, насколько верно последнее утверждение насчет сочувствия. Скорее, напротив, калек внушают лишь большую антипатию. Но эта антипатия вызывающая, кричащая, и тем она притягательна.

Есть и вполне цивилизованные формы спекуляций на человеческом безобразии. Находятся любители соревноваться не только на конкурсах красоты, но и на конкурсах уродства. В бразильском городке Проприя, где проводился такой конкурс («Правда». 20.08.1987), на лавры «бразильского Квазимодо» претендовали триста сорок соискателей, привлеченных не столько денежным призом, сколько надеждой получить контракт от киностудий, специализирующихся на хоррорах.

Кинематограф с самых ранних своих шагов эксплуатирует уродство с удовольствием, охотно, опираясь на точное знание вкусов публики. «Если бы Фатти не был уродливо толстым, — читаем мы в журнальной заметке 20-х годов, — он не был бы нужен американским кинофильмам. Часто уродство в кино является тем, что выделяет данного артиста среди других и делает его ценным. Таким козырем Бен Тюрпина являются его косые глаза. В Америке все ценности страхуются, поэтому косоглазие Тюрпина оказалось застрахованным в полмиллиона долларов. Редкий случай, когда человек считает болезнь и уродство — благом»⁵.

⁴ За рубежом. 1978. № 40. С. 23.

⁵ Болезнь, которую невыгодно лечить // Сов. экран. 1928. № 3. С. 14.

Фатти и Бен Тюрпин, снимавшиеся во многих фильмах Чаплина, — герои «золотого века» американской комической. Пример их показывает, что уродство может использоваться для достижения весьма широкого спектра реакций — не только ужаса и отвращения, но и смеха и симпатии. Надо думать, все это неплохо постигли основатели лондонской фирмы «Уродство и К°» (о ней рассказывала «Советская культура» от 11.10.1978): в ее штате собран букет всех мыслимых человеческих безобразий — триста сорок статистов, из числа которых антрепренеры зрелищ могут выбрать любое в соответствии с конкретными надобностями. Спрос рождает предложение.

Как бы ни эксплуатировалось уродство (а оно может становиться средством подлинно художественным, оправданным и необходимым: достаточно назвать «Виридиану» Бунюэля, «Вечерних посетителей» Карне, «Молчание» Бергмана, «Солярис» Тарковского), сам механизм воздействия безобразного укоренен глубоко в человеческой психике, подтверждение чему использование его в рекламной практике. Оказалось, что «ай-стоппером» могут служить не только традиционные красотки или красавцы, но и персонажи, вызывающие негативные эмоции, — лишь бы эмоции эти были достаточно сильными. Ведь главное в «ай-стоппере» — поразить неожиданностью, оглушить, любой ценой врезаться в память. «...Для рекламы не важно, какую реакцию она вызывает — позитивную или негативную. Важно, чтобы она либо нравилась, либо не нравилась, но не оставляла покупателя равнодушным»⁶. И это не раз находило убедительное подтверждение на практике. Так, американская фирма «Хэтэвэй» рискнула изобразить на рекламе своих мужских рубашек не привычного супермена с ослепительной белозубой улыбкой, но зловещего субъекта с черной повязкой через глаз. Реклама оказалась эффективной настолько, что фирма смогла увеличить товарооборот почти в два с половиной раза.

Все это еще раз подтверждает единство аттракционов красоты и уродства. Кстати, нелишне напомнить и об относительности самих человеческих представлений о красоте и уродстве. У разных народов, социальных групп эталоны красоты различны, причем подчас можно встретить обычай во имя красоты уродовать

⁶ Феофанов О. Указ соч. С. 67.

(естественно, «уродовать» с точки зрения обывателя) внешность — разукрашивать себя рубцами, шрамами, деформировать черепа и т.д.

АТТРАКЦИОН-ДИКОВИНА

Этот тип аттракциона объединяет всевозможные виды курьезов, раритетов, аномалий — вроде женщины с бородой, традиционного персонажа ярмарочных балаганов (Остап Бендер, как известно, некогда подрабатывал, выдавая грудастого монаха за бородатую женщину); причудливых картофелин, напоминающих людей или зверей; теленка о двух головах, демонстрируемого в кунсткамере; заспиртованных мутантов и т. п. Редкие породы растений и животных, демонстрируемые в зоопарках и ботанических садах, также являются примерами того же аттракциона-диковины.

Сюда же следует отнести и необычайные технические механизмы. Иные из них были созданы именно в качестве аттракционов, поражая воображение зрителей своей способностью вести себя точь-в-точь как люди. Так, механический рисовальщик Пьера Жаке-Дроза не просто изображал на листе бумаги собачку, но еще и осматривал с видом знатока свою работу, сдувал с рисунка пыль и, сделав несколько последних штрихов, быстро подписывал в углу листа: «Мой песик»⁷. В том же ряду стоят и механические музыканты; приводимые часовым механизмом фигуры птиц и животных, механические картины с движущимися фигурами. Отдельную ветвь андронидных (человекоподобных) автоматов составляют псевдоавтоматы, где вся машинерия (с шумом вращающиеся шкивы, ремни, зубчатые колеса) была нужна лишь для маскировки спрятанного внутри механизма человека, а он-то и приводил в движение куклу турка-шахматиста или отвечал вместо предсказателя на вопросы доверчивой публики.

К этому же виду аттракциона следует отнести и механические сооружения, рожденные как опередившие свое время попытки решить насущно необходимые технические задачи: паровые повозки, самолеты, машущие крыльями, и многочисленные иные тупиковые линии технического процесса. Впрочем, и в этих тупиках подчас потаены идеи, абсурдность или величие которых

⁷ Ямпольский М. Неоконченная пьеса для механического... человека // Декор. искусство СССР. 1984. № 4. С. 28.

еще нуждается в проверке временем. Сегодня диковинами становятся и пережившие свой век чудеса технического прогресса прежних времен: автомобили первых марок, старые телефоны, граммофоны, фонографы, велосипеды, воспринимаемые сегодня как пародия не столько даже на аналогичные современные аппараты, сколько на саму идею технического прогресса.

То, что диковины имеют не только развлекательное значение, но и научное, философское, познавательное, было понято уже давно. Петр I даже издал специальный указ «О приносе родившихся уродов, также найденных необыкновенных вещей» (13.02.1718), в котором под угрозой кары повелевал свозить в кунсткамеру всевозможные аномалии птичьего, звериного и человеческого царства, заодно разъясняя невеждам, что «родятся оне не от действия дьявольского», а от причин естественных: «чего испугается мать, такие знаки на дитяти бывают»⁸. Не случайно и то, что поступали эти уроды в ведение Академии наук, т. е. первостепенной почиталась задача именно познавательная. Более того, посетители кунсткамеры в петровские времена не только не платили за вход, но, напротив, получали даровое угощение: царь всячески стимулировал не отличавшуюся чрезмерностью тягу своих подданных к знанию.

Не будем обольщаться: диковины и собирают и создают далеко не только в познавательных целях, но и, так сказать, ради чистого искусства: курьез ради курьеза. «Советская Россия» (9.02.1986) воспроизвела как-то на своей полосе один из экспонатов гамбургской выставки... ненужных предметов — семейную кепку, одевающуюся сразу на две головы, мужа и жены. У пресыщенного ума тоже есть свои игры...

АТТРАКЦИОН-ЧУДО

В определенном смысле слово «чудо» синонимично аттракциону. Бытующее и сегодня выражение «восьмое чудо света» берет свое начало от семи наиболее выдающихся достопримечательностей античного мира, среди которых и ныне существующие египетские пирамиды и уже не существующие — висячие сады Семирамиды, александрийский маяк, храм Артемиды в Эфесе и мавзолей в Геликарнасе, статуи Зевса в Олимпии и Гелиоса

⁸ Станюкович Т. Кунсткамера Петербургской академии наук. М.; Л., 1953. С. 30.

в Родосе. Каждый из этих объектов был «чудом», а вернее — аттракционом, чем-то наиболее выдающимся в своем роде, не имеющим себе равных, намного превосходящим все ему подобные размерами, красотой, величием.

Чудо — это «то, чего не может быть». Если диковина есть то, что все-таки имеет место, пусть крайне редко, пусть почти на грани невозможного, то чудо эту грань как бы переступает. Оно из области невозможного, недоступного привычным меркам человеческого разума. Не может воскреснуть мертвый, прозреть слепой, ходить паралитик, плавать топор, остановиться солнце, гореть лед, да мало ли чего еще не может быть. Однако чудеса случаются: настоящие и мнимые, остающиеся незамеченными и шумно рекламируемые.

К чудесному всегда апеллировала религия. «Нет религии без чудес... Чудо демонстрирует божественное всемогущество, возвещает волю бога и тем самым питает веру. ...Чудо — это граница, которую разум переступить не может»⁹.

Однако вопреки желаниям церковников разум все чаще преступает границу чудесного, открывая его вполне земное, лишнее божественной сверхъестественности — содержание. Скажем, объяснение иных из библейских чудес сегодня можно найти в работах по иллюзионному искусству.

«...И бросил Аарон свой посох перед фараоном и перед его рабами, и стал он змеем...» Авторы книги «От магов древности до иллюзионистов наших дней» А. Вадимов и М. Тривас вспоминают по этому поводу выступление иллюзиониста-афганца, виденное ими в 1930 г. в Средней Азии. «Фокусник брал змею, проводил по ней рукой, нажимал на какую-то точку возле головы и сильно встряхивал. Змея вытягивалась, впадала в каталептическое состояние. Иллюзионист держал ее, как палку, на указательных пальцах вытянутых вперед рук. Еще одно движение — и змея, брошенная на землю, снова „оживала“»¹⁰.

Прогресс человеческого знания во всех областях — прямая причина того, что в наше время господь бог «сократил руку свою» в свершении чудес. Само сло-

⁹ Габинский Г. В поисках чуда. М., 1979. С. 4, 8.

¹⁰ Вадимов А., Тривас М. От магов древности до иллюзионистов наших дней. М., 1979. С. 17.

во «чудо» все чаще употребляется в нерелигиозном, образно-метафорическом смысле.

У XX века свои «чудеса». Невозможное вчера сегодня стало возможным. Рядом с нами ходят люди, пережившие свою клиническую смерть, и бывшие слепые, обретшие зрение, паралитики, к которым вернулась способность двигаться. Подобные «чудеса» покоятся сегодня на прочном фундаменте естественнонаучного знания. Более того, они входят в повседневность, становятся явлением если и не массовым, то уж никак не единичным, теряют свой ослепительный ореол чуда. О первой пересадке сердца, сделанной Кристианом Барнардом, шумели газеты всего мира. Другие, последовавшие за ней, освещались все менее приметно, пока и вовсе не перестали быть событием. Таков обычный путь «чудес», рождаемых прогрессом человеческого знания.

В. Даль объяснял в свое время слово «чудо» как «всякое явление, кое мы не умеем объяснить по известным нам законам природы»¹¹. Очень точна здесь ссылка на наши субъективные возможности — на то, что не все законы нам известны и что даже известные мы не всегда умеем применить к месту.

Но помимо отмеченного Далем неумения объяснить «чудо» по законам природы не менее существенно *нежелание* объяснять чудо по законам природы. Еще Н. М. Карамзин не без печали констатировал: «Обыкновенного и естественного не довольно для людей слабых. Мы все, как младенцы, вопреки рассудку, падки на дивное. Зная мало, мы расположены к вере до суеверия»¹². Действительно, мысль об инопланетном происхождении «летающих тарелок» гораздо притягательнее, чем любые рациональные выкладки о всевозможных оптических и метеорологических феноменах, способных вызвать аналогичную аберрацию восприятия. Жажда чуда, потребность верить в невозможное, сверхреальное, выходящее за пределы логики и здравого смысла неистребима в человеке и никаким распространением просвещения упразднена быть не может. Не только падкий на небывальщину потребитель «легкого чтива», но и авторитетные органы печати подчас оказываются пойманными на крючок нелепейшего вранья.

¹¹ Даль В. Толковый словарь живого великорусского языка. М., 1955. Т. IV. С. 612.

¹² Цит. по кн.: Эйдельман Н. Последний летописец. М., 1983. С. 116.

Вот хотя бы не столь давний пример с сенсационной «научной» находкой: дерево-людоед. «Информация о нем шла по областным и районным газетам как эпидемия гриппа. Сообщалось, что где-то (по счастью, не на территории СССР) существует дерево, опутывающее зазевавшегося путешественника своими стеблями и высасывающее затем из него кровь или тихонько его переваривающее. Нету такого дерева ни у нас, ни в других, даже самых экзотических странах»¹³.

Той же извечной человеческой потребностью в чуде объясняется и успех различных религиозных спекуляций вокруг не познанных пока феноменов природы. Блестяще описана эта истерия ожидания божественного чуда в «Лурде» Золя: Мари, исцеленная от многолетнего недуга потрясением, пережитым в момент экзальтации, изначально не способна поверить в научное, медицинское объяснение случившегося. Тем более бессмысленно переубеждать алчущую чуда толпу. Чудо сотворил бог!

Религиозное чудо изначально серьезно, не допускает ни иронии над собой, ни сомнений в своей истинности. В противовес ему чудо балаганное, цирковое не скрывает своего мистификаторского характера.

Навряд ли кто получил бы удовольствие, глядя, как в цирке «распиливают» женщину, если бы хоть на секунду поверил в возможность того, что делается это всерьез. Мы отлично знаем, что это обман, довольны тем, что нас обманывают, платим деньги за то, чтобы нас обманывали. В нашем отношении к этому зрелищу сплетаются ирония и восхищение — естественно, если обман сделан достаточно ловко и мы не можем угадать, как он сделан. Так что, в отличие от однозначной серьезности религиозного чуда, чудо народно-площадное всегда таит в себе лукавинку, насмешку, оно включает в себя плюс и минус, веру и неверие. Подтверждение тому же мы находим и в народных поговорках и присказках по поводу чудес: «чудеса в решете», «чудо чудное, диво дивное: от черной коровки да белое молочко!». Ореол чудесного в них заведомо снижен пустяковостью, а то и вовсе мнимостью так называемого чуда.

¹³ Журналист. 1968. № 4. С. 43.

АТТРАКЦИОН-КАЗУС

До сих пор мы говорили главным образом об аттракционах, представляющих некоторый материальный объект. Но точно так же из ряда вон выходящим, особенным, исключительным, а потому надолго врезающимся в память, служащим и в дальнейшем некоторым прецедентом или просто наглядным примером чему-то может быть случай, происшествие, некоторое жизненное событие, как правило возникшее непреднамеренно, но подчас и специально спровоцированное с той или иной целью.

В газетах, даже самых серьезных, всегда найдется место для набранной мелким шрифтом заметки о каком-то редком происшествии — о барсуке, вдруг обосновавшемся в центре Москвы, в храме Василия Блаженного, или о лосях, которые приняла чугунного зубра, лежавшего в парке в ожидании предстоящего водружения на постамент, за своего живого собрата и не подпускали к нему людей (сообщение об этом передал ТАСС). Подобные истории всегда в большом запасе у «бывалых людей»: актер расскажет вам случай про то, как его коллеги не растерялись, когда какой-то «чокнутый» посреди действия вылез на сцену, и обыграли его вынос за кулисы как режиссерскую задумку; адвокат припомнит, как он требовал доставить на скамью подсудимых кота, повинного в ссоре истца и ответчика, и провести экспертизу на опознание его личности, для чего необходимо отловить на помойке десять других котиков, чтобы истец определил, который из них тот самый, сожравший цыплят Васька.

Казусов достаточно и в событиях истории: скажем, вооруженный конфликт между Индией и Пакистаном разгорелся столь стремительно сразу же после обретения независимости, что «до конца октября главнокомандующим обеих армий было одно и то же лицо — английский генерал Окинлек!»¹⁴.

Какие-то из великого множества жизненных казусов так и остаются в памяти очевидцев как забавная байка, которой при случае можно повеселить компанию; другие отражают в себе сложный узел противоречий, требующий анализа в публицистической статье или

¹⁴ Антонова К., Бонгард-Левин Г., Котовский Г. История Индии. М., 1973. С. 482.

художественном произведении (вспомним, сколь важным было для Гоголя найти любопытный, из ряда вон выходящий, концентрирующий в себе нравы современной России казус и во что вылились подаренные ему Пушкиным анекдоты про лжереvizора и про чиновника, скупавшего «мертвые души»); третьи наталкивают мысль на серьезные обобщения теоретического свойства. Скажем, известный случай, когда некий американский офицер оказался под столь сильным впечатлением игры Вильяма Бутса в роли Яго, что застрелил его и тут же, осознав случившееся, застрелился сам, приведен Александром Таировым как одно из обоснований своего понимания театра, как театра открыто условного, не допускающего слияния актера и героя, отождествления сцены и реальности, что и было им практически воплощено в деятельности Камерного театра.

Подобным же казусом, только не случайным, а специально поставленным как эксперимент, является и знаменитый «эффект Кулешова», когда один и тот же крупный план Мозжухина воспринимался зрителями по-разному в зависимости от того, какие кадры находились с этим планом в соседстве: то казалось, что Мозжухин замечательно играет голод, который испытывает его герой, то — что он переживает горе...

Есть и более серьезные разновидности казусов: дипломатам хорошо знаком термин «казус белли», т. е. казус, который может стать поводом для объявления войны. Он может оказаться непланировавшимся, просто вовремя пришедшимся к случаю (убийство эрц-герцога Франца-Фердинанда) или специально организованным (инсценированное фашистами нападение «поляков» на почту в Данциге), но в любом случае это должно быть некое из ряда вон выходящее происшествие.

АТТРАКЦИОН-ТАЙНА

Этот вид аттракциона, как и чудо, связан с нарушением границ нашего знания. Если чудо утверждает свою непознаваемость, то тайна заведомо познаваема, но предполагает неизвестность, загадку, которую требуется разгадать.

О притягательности таинственного говорит хотя бы количество книг и фильмов, включающих в свое название слово «тайна». Полистаем страницы справочника

«Советские художественные фильмы»¹⁵: «Тайна», «Тайна Ани Гай», «Тайна вечной ночи», «Тайна горного озера», «Тайна двух океанов», «Тайна Кавырли», «Тайна Кара-Тау», «Тайна маяка», «Тайна старой мельницы», «Тайна черных гор», «Тайна мудрого рыболова», «Тайна ВИП», «Тайна зеленого бора» и т. д. А сколько еще фильмов, в названии которых фигурируют производные от «тайны» или синонимические ей слова: «загадка», «загадочный», «таинственный», «неизвестный»! Навряд ли найдется другая, столь же частая в анонсах приманка. Впрочем, социологи уже отмечают падение интереса к фильмам с такого рода названиями: что ж, результат закономерный — нещадная эксплуатация аттракциона, как уже не раз отмечалось, ведет к его девальвации.

Если чудо апеллирует к сверхъестественности, надреальности своего происхождения, то тайна, как правило, исходит из предположения о том, что она реальна, только реальность эту надо обнаружить.

Один и тот же феномен может преподноситься в упаковке и чуда и тайны. Можно, к примеру, рассматривать парапсихологические явления, не нашедшие еще доказательного научного объяснения (скажем, способность наделенных сверхчувственным восприятием «сенситивов» различать цвета на ощупь, «видеть» ладонями паталогические отклонения в организме, ставить диагноз, распознавать группу крови, врачевать «наложением рук» болезни и т. п.), как проявление сверхъестественного чуда. Можно, напротив, видеть в этом тайну, требующую исследования, поиска, приложения сил специалистов многих отраслей — биологии, психологии, физики. Можно, наконец, видеть во всем этом злонамеренное шарлатанство (т. е. тоже тайну, только иного рода), которое необходимо разоблачить и обезвредить. Потому столько споров и шумных дебатов было в свое время вокруг Розы Кулешовой, потому так много противоречивых мнений вокруг Джуны Давиташвили.

В нашумевшем западногерманском фильме «Воспоминания о будущем» его автор Эрих Деникен обрушил на воображение зрителя коллекцию чудес, которые, по его мнению, иначе как наличием сверхъестественной силы или, что то же самое, вмешательством иноплане-

тян объяснить нельзя. Для ума, более рационального и менее склонного к погоне за сенсацией, чудеса Деникена есть не чудеса, а тайны, которые требуют познания. Поэтому вслед за фильмом появилась целая серия разоблачений-доказательств, подтверждающих со всей убедительностью, что и без всяких космических пришельцев человеку под силу водружать одну на другую исполинские глыбы дольменов, выводить с удивительной точностью одинаковые абрисы животных на плато Наска, изготавливать железные столбы, не поддающиеся коррозии, и т. п. И все это на основе точных расчетов и практических экспериментов. Одно из таких разоблачений, сделанное инженером-металлургом А. Гусовским, появилось в «Литературной газете» (1977. № 1) в рубрике «„Чудеса“ XX века» под заголовком «Тайна железных столбов». Характерно столкновение в этих названиях слов «чудеса» и «тайна», причем не случайно «чудеса» взяты в кавычки.

Если чудо настаивает на своей необъяснимости — на то оно и чудо, — то тайна предполагает наличие объяснения и требует поиска его. Причем, как правило, это объяснение исходит из естественных законов природы, хотя в беллетристике литературной и кинематографической, а подчас и в самой жизни можно встретиться и с объяснениями тайн (насколько убедительны они, это уже иной вопрос), имеющими характер сверхъестественный, сказочный, мистический. Ну, скажем, призраки и привидения, разгуливающие по темным закоулкам старинных домов и замков. Как много загадочных тайн хранят эти неприкаянные души, вынужденные и после смерти странствовать по земле, пока, наконец, не сумеют снять с себя заклятье и обрести долгожданный покой! И хотя современные рациональные умы к привидениям относятся скептически, наделяют их чертами комическими и пародийными, вроде способности мерзнуть, простужаться и чихать, тем не менее, как сообщают газеты, и в наш просвещенный век в Англии, а особенно в Шотландии, «дома с привидениями» продаются по цене значительно дороже обычной (см. «За рубежом». 1978. № 1).

В одной из передач «Очевидное — невероятное» Центральное телевидение показало зрителям фильм «Тайна» (режиссер В. Викторов). Речь в нем идет о многочисленных гипотезах, научных и вполне фантастических, выдвигающихся в связи с загадочным феноме-

¹⁵ Советские художественные фильмы: Аннот. кат. Т. I—V. М., 1961—1979.

ном тунгусского метеорита. Сколько десятилетий подряд отправляются в район Тунгуски разнообразные научные экспедиции, старающиеся понять эту тайну! Сколько заманчивых версий о космических инопланетных кораблях было выдвинуто и отвергнуто! Сегодня среди специалистов многих профессий, исследующих этот до сих пор до конца не разгаданный феномен, есть и психологи. Их интересует не тунгусский метеорит сам по себе, не его физические свойства и параметры, но сам факт его тайны. Как воздействует тайна на тех, кто сталкивается с ней? Какова роль тайны на пути человеческого познания? Аттракционность тайны еще не гарантирует того, что она повлечет за собой научный поиск, и все же ее притягательность, заложенное в ней будоражащее начало во много раз повышают вероятность того, что к ней будет привлечено не только праздное любопытство, но и серьезный интерес, и кто знает, может быть, именно праздное любопытство и содержит зерно этого серьезного интереса.

Человеку нужна тайна, нужны рубежи непознанного, чтобы разум мог их преодолевать, двигаться дальше, сталкиваться с новыми загадками, биться над их разрешением. Психологически вполне объяснимо разочарование, когда Афиопская академия наук приняла как доказанную версию о том, что загадочная Атлантида есть не что иное, как погибший при сходных обстоятельствах остров Санторин, и объявила тему исчерпанной. «Зачем нам такая понятная и отнюдь не сенсационная Атлантида? Она как бы перестает быть Атлантидой»¹⁶. Неудивительно, что новые версии и гипотезы на этом не прекратились.

«Любая наука, — говорит в фильме «Тайна» профессор С. Капица, — начинается с констатации какой-то тайны». Тайна апеллирует к активности воспринимающего, приглашает его к участию, к деятельности, к работе воображения.

АТТРАКЦИОН-ЗАПРЕТ

Этот вид аттракциона также связан с нарушением нормы — нормы принятой в обществе морали. «Запретный плод всегда сладок», — говорит старая истина, и подтверждений тому тьма. Одно из наиболее ярких — исто-

рия картофеля во Франции, где он долго не прижился из-за стойкого предубеждения в его вредности для здоровья. Все попытки агронома Антуана Пармантье переубедить соотечественников терпели неудачу, куда он не прибег к хитрости. Картофельное поле было взято под охрану караулом королевских солдат, несших вахту при полном параде, демонстрируя тем самым недопустимость для окружающих стать обладателями столь ценных растений. Но на ночь караул не выставлялся, благодаря чему окрестные жители тут же начали картофель воровать и высаживать на своих грядках. То, что не удавалось сделать ни убеждением, ни принуждением, легко было достигнуто с помощью запрета. Пример этот, кстати, почерпнут из «Занимательной психологии» К. Платонова, где приведен как иллюстрация общераспространенного человеческого свойства.

На нарушении запрета может быть основан и механизм рекламы (все же знают, что заветная табличка «Дети до 16 лет не допускаются» — лучший способ заманить подростков на фильм), и механизм релаксации: японский служащий, избивая после работы резиновый муляж своего босса, получает иллюзорную возможность перешагнуть рубеж дозволенного и выместить на чучеле накопившиеся обиды.

Эти примеры, а число их можно без конца множить, говорят о неэффективности разного рода запретительных мер, по сей день кажущихся многим единственным способом «навести порядок». Увы, меры обнаруживают свое бессилие, запреты лишь подстегивают спрос: запрещенные книги гуляют по рукам в самиздатском исполнении, не изданный при жизни Высоцкий тиражировался по всей стране в миллионах самодельных кассет, недозвоненные видеоленты, несмотря на все усилия прокуратур и следствия, продолжают плодиться. Где больше строгости, там больше греха.

Очень часто моральные запреты, принятые в обществе, связаны с областью секса. Подчеркнем, что здесь важна не столько сама по себе природная, физиологическая притягательность этой сферы, сколько те моральные запреты, которые вокруг нее в разных человеческих сообществах исторически возникли. Каких-нибудь аборигенов экзотических островов, не знающих другой одежды, кроме набедренной повязки, навряд ли впечатлило бы зрелище стриптиза. Или, скажем, обитатели первобытного стада, не ведающие иной формы взаимо-

¹⁶ Левин В. Найдена ли Атлантида? // Новый мир. 1984. № 3. С. 260.

отношений полов, кроме свального греха, навряд ли бы хоть сколько-нибудь заинтересовались демонстрацией полового акта, каковой за большие деньги заманивают туристов где-нибудь в злочных местах Парижа. Всюду свои условности, свои традиции, свои запреты. В Индии до сих пор режиссер, вознамерившийся показать на экране поцелуй, должен испрашивать на это специальную лицензию. А еще совсем недавно подобное и вовсе было под запретом. Первым, кто нарушил его, был Радж Капур, поцеловавшийся в фильме «Мое имя — клоун» (1970) с советской балериной Ксенией Рябикиной: вызванную этим волну негодования несколько приглушило то, что столь предосудительную вольность позволила себе иностранка.

А, скажем, голливудское кино поцелуй не запрещало, но ограничивало его благопристойными цензурными рамками, продолжительностью, которая не должна была превышать четырех метров (т. е. восьми секунд). Кодекс Хейса ревниво оберегал экран от «неприличности или неподобающей обнаженности». Запрет этот был нарушен лишь сравнительно недавно. А. Уокер в книге «Секс в кино» отмечает как исторический для американского кино день 29 марта 1965 г. (точная фиксация даты дает понять, что произошло что-то действительно из ряда вон выходящее): «...впервые в фильме американского производства женщина, сбросив платье, продемонстрировала полностью обе свои груди незагороженному глазу кинокамеры, сломав тем самым пункт семь, подпункт два Производственного кодекса кинематографа»¹⁷. Случилось это в «Держателе ломбарда» Сиднея Люмета; заметим, что фильм этот, гуманный, честный, с прекрасным актером Родом Стайгером в роли главного героя, ничего общего с разного рода спекуляциями на сексе не имеет.

Область секса, пожалуй, более всего не защищена от беззастенчивой эксплуатации с самыми низменными целями. Нет надобности говорить здесь о порнографических открытках, порнофильмах, о всевозможных бордельных демонстрациях половых актов, о секс-шопах, эротических журнальчиках и прочих отраслях бизнеса на этой пикантной сфере. «Секс стал та-

ким же предметом торговли, как игральные кости, тресковое филе или аспирип. Секс продается в газетном киоске или в книжном магазине. Секс потребляется в кино и театре», — говорил в одном из своих интервью Витторио де Сика, с печалью констатируя, что под эти спекуляции подводится к тому же «идейная программа»: «Тебе показывают парочку, занимающуюся любовью и между делом осуждающую современное потребительское общество. Или парня, который избивает плетью девушку и одновременно жалуется на то, что господь бог забыл людей...»¹⁸.

Весь этот секс-бизнес, тиражирование секса на индустриальном потоке, превращение его в одну из важнейших составляющих рекреативного отдыха отражают те изменения в отношении к этой сфере человеческой жизни, которые произошли в общественном сознании западного мира. Как констатирует французский публицист Гюстав Тибон, «сексуальность, гонимая из области мысли и лишенная возможности выражения, взорвала преграды и распространилась повсеместно. И на смену табу пришел идол...»¹⁹. (Очень характерна эта перемена полюсов, свойственная и другим проявлениям мира аттракционов: запрет превратился в культ.)

Однако, сколько бы ни было спекуляций в этой сфере, она не может оставаться вне поля внимания и больших художников, ибо связана с основами основ человеческого бытия. Причем и большие художники нередко используют ее как аттракцион шокирующий, бьющий по нервам, ломающий все привычные табу киноэстетики, обращаются к все более запретным, болезненным проявлениям человека в сексе. Так, Лукино Висконти в «Гибели богов» показал инцест — изнасилование матери сыном — со всей отталкивающей натуралистической откровенностью. Но сцена эта была важна ему не ради пряного эффекта: он говорил о фашизме как о патологии человечества — через аномалии секса раскрывалась аномалия духовная, нравственная, философская. Художнику важно было не просто высказать свое отношение зрителю, но сооб-

¹⁷ Walker A. Sex in the Movies. Baltimore; Maryland. 1968. P. 185.

¹⁸ Цит. по ст.: Кон И. Секс, общество, культура // Иностран. лит. 1970. № 1. С. 250.

¹⁹ Там же. С. 247.

шить этому отношению степень безусловной убедительности, бесспорности, для чего и потребовался столь шокирующий аттракцион. Столь же красноречивые примеры нетрудно найти в фильмах Бертолуччи, Бергмана, Антониони, Хитловой и других мастеров кино, умышленно идущих на нарушение общепринятых норм ради выражения гуманных, тревожных, нужных современности мыслей о человеке.

АТТРАКЦИОН-СКАНДАЛ

Нарушение принятых в обществе норм может принимать форму скандала, намеренного или непреднамеренного. Аттракцион-скандал, таким образом, является логическим продолжением аттракциона-запрета: граница между ними достаточно подвижна. Нарушение любого из существующих запретов может принять форму скандала, а может и не принять, но в любом случае оно содержит большой или меньший потенциал, способствующий его возникновению.

Скандал бытовой, скандал религиозный (надругательство над святынями, акты публичных кощунств), скандал политический (к примеру, «уотергейтское дело»), скандал художественный (допустим, тот же упоминавшийся фаянсовый писсуар Марселя Дюшана, выставленный в экспозиции произведений искусства), каким бы он ни был — случайно возникшим или учиненным с небескорыстным умыслом, всегда оказывается стимулом к возбуждению общественного интереса. Описывая в своих «Автобиографических записках» скандал, затеянный Полем Элюаром на представлении «Голоса человеческого» Кокто (дело кончилось потасовкой в зрительном зале), Эйзенштейн так заканчивает свой рассказ:

«Но... успех произведению Кокто обеспечен.
„Пожар способствовал ей много к украшенью“.
Не знаю — без скандала так же горячи были бы
аплодисменты?!
Без инцидента — так же пламенны овации?!»²⁰

Точно так же используются как реклама скандальные происшествия из жизни кинозвезд (разводы, адюльтеры, попытки самоубийства). Скандалы, разгораю-

щиеся вокруг цензурных запретов спектаклей или фильмов, или судебные тяжбы, возбужденные против их авторов, оказываются лучшим допингом для подстегивания интереса публики.

Скандалным может быть нарочитое использование в литературе нецензурной брани (скажем, у Маяковского: «Я лучше в баре блядам буду подавать ананасную воду»; или у Пушкина: «Когда же черт возьмет тебя»: в те времена слово «черт» считалось непечатным и в разговорной речи заменялось обтекаемыми эвфемизмами типа «прах ты побери»), в фильмах или спектаклях — жестоких или сексуальных сцен, нарушающих рамки общепринятых норм.

Скандал нередко открыто используется как вызов устаревшим эстетическим или общественным концепциям, как «пощечина общественному вкусу». Именно так назывался манифест футуристов, среди которых был и Маяковский, низвергавших установления академического искусства. Одна из деклараций футуристического искусства именовалась «Идите к черту» (в сборнике «Рыкающий Парнас», конфискованном цензурой). Эпатирующим вызовом было и название художественной группы «Ослиный хвост» («для обывателя „Ослиный хвост“... был лишь очередным аттракционом», — пишет в своих воспоминаниях поэт-футурист Бенедикт Лившиц²¹). Сегодня навряд ли кто может поручиться, что на самом деле существовал мифический живописец, создававший свои полотна с помощью кисти, привязанной к ослиному хвосту, но здесь существенно другое — открыто прокламированное низвержение предшествующей художественной традиции, отказ от общепризнанных эстетических канонов.

Ниспровергательские манифесты, которыми сопровождалось появление в первые десятилетия XX в. различных художественных мастерских и групп, также, как правило, носили открыто скандализирующий характер. Скажем, основатели фабрики эксцентрического актера Г. Козинцев, Л. Трауберг и Г. Крыжицкий помимо выпуска громкогласного «Манифеста эксцентриков» устроили и специальный диспут-скандал, на котором вступительный доклад «Скандал как фактор развития искусства» сделал Н. Н. Евреинов, «с академической эрудированностью поведавший собравшим-

²⁰ Эйзенштейн С. М. Избр. произведения: в 6 т. М., 1964. Т. 1. С. 373.

²¹ Лившиц Б. Полутораглазый стрелец. Л., 1933. С. 89.

ся о театральных скандалах в истории всех времен и народов»²².

Жаль, что мы не располагаем стенограммой или хотя бы тезисами этого примечательного выступления. Но и без них приходят на память не единожды описанные историками бури, бушевавшие вокруг «Эрнани» Гюго, «Жизни за царя» Глинки, «Чайки» Чехова. «Театр дышал злобой, воздух сперся от ненависти» — такой, по словам самого автора пьесы, была атмосфера в Александринском театре в вечер представления «Чайки». Инна Соловьева, приводящая в своей книге о Немировиче-Данченко и иные примеры удивительного сегодня негодования публики, вызванного произведениями искусства — живописью Серова и Нестерова, замечает: «Все же трудно понять, за что ненавидеть девушку, освещенную солнцем, или девушку, которая при луне, дробящей свет в озере, неуверенно читает монолог о мировой душе, — если только не считать, что ненависть возникает как физиологическая реакция на нарушение привычного в искусстве стереотипа»²³.

Очень точным кажется здесь упор на физиологизм реакции, на ее рациональную необъяснимость для тех, кто ее испытывает. Это вообще свойство, характерное для реакций, рождаемых аттракционами.

Скандал, умышленно планируемый или возникший вне воли и намерений автора, не раз знаменовал в искусстве преодоление прежних эстетических норм, выход на новые горизонты.

АТТРАКЦИОН-РИСК

Эффект этого аттракциона связан с пограничной ситуацией, исход которой сопряжен с опасностью проигрыша, потери, крушения надежд, возлагавшихся на победу. Чем больше степень риска, тем более впечатляющ аттракцион. Самый большой риск, которому человек может себя подвергнуть, — риск расстаться с жизнью. Потому всегда столь притягательны для любой аудитории аттракционы, исполнители которых подвергают себя смертельной опасности.

Нет, не мастерство исполнителей таких номеров

²² Крыжицкий Г. К. Дороги театральные. М., 1976. С. 210.

²³ Соловьева И. Н. Немирович-Данченко. М., 1979. С. 85.

восхищает собравшуюся толпу. «Чем опасней трюки отчаянного канатоходца, — писал французский просветитель Жан-Батист Дюбо, — тем внимательнее следят за ними зрители. Когда он оступается, не в силах сохранить равновесие, и готов рухнуть на острия мечей, торчащих под его канатом, сердца собравшихся замирают от волнения. Но воткните вместо мечей палки, натяните канат всего в аршине от земли, и пусть трюки останутся теми же — никто не захочет на них смотреть: внимание зрителей иссякает вместе с опасностью»²⁴. Канатоходцы, воздушные гимнасты, укротители хищных зверей, авто- и мотогонщики, тореро — все они выбрали своей повседневной профессией риск, и никакие страховочные средства, никакие достижения современной медицины не могут гарантировать того, что риск этот не будет смертельным.

«Все, все, что гибелью грозит, // Для сердца смертного таит // Незъяснимы наслаждения», — прокламировал герой пушкинского «Пира во время чумы». В этих словах гениально схвачена квинтэссенция того противоречия, которое вообще присуще миру аттракционов. Казалось бы, гибель и наслаждение — понятия взаимоисключающие. Но в этой амбивалентности и заключена суть риска. Близость смерти и пугает, и манит, причем манит тем сильнее, чем большую опасность таит в себе риск.

Характерно, что риску готовы подвергать себя не только те, для кого он стал профессией, но подчас и сами зрители. И не просто подвергать, но еще платить деньги за это сомнительное удовольствие.

В популярном австралийском зоопарке «Сафари африканских львов» хищники — львы, тигры, медведи — разгуливают на свободе, а посетители осматривают их через стекла своих автомашин, конвоируемых джипами с вооруженной охраной. Предусмотренные меры предосторожности крайне строги и требуют неукоснительного их соблюдения. «Нарушители порядка будут съедены», — бесстрастно предупреждает плакат у въездных ворот.

Музы XX века не только тиражируют зрелища, сопряженные со смертельным риском, не только эксплуатируют в художественных, а чаще в коммерческих целях эти щекочущие нервы аттракционы (потому так

²⁴ Дюбо Ж.-Б. Критические размышления о поэзии и живописи. М., 1976. С. 39.

много картин, художественных и документальных, о циркачах, автогонщиках, тореадорах), но и сами породили профессии, аналогичные названным. Речь идет о каскадерах, которые сами сегодня уже стали героями кинолента, повторяющих истертые штампы жестоких мелодрам из цирковой жизни.

Во многих фильмах героям по ходу действия приходится гореть в огне, лететь вниз с многоэтажной высоты, разбивать машину о встречный грузовик, падать с «убитой» под седлом лошади. Все эти рискованные трюки не допускают дилетантизма — ни со стороны тех, кто их выполняет, ни тех, кто их готовит и страхует. История кино, увы, знает случаи печальных исходов подобных съемок. Всем памятна смерть Евгения Урбанского на площадке «Директора» и Инны Бурдученко, погибшей в декорации горящего дома, — эти тяжкие утраты не были неизбежными.

Но даже там, где за дело берутся многоопытные профессионалы, нет и не может быть стопроцентной гарантии благополучного исхода. Так, участие в фильме Сиднея Поллака «Бобби Дирфилд» (в нашем прокате — «Жизнь взаимы») стоило жизни автогонщику Карлосу Паче, дублировавшему Аль Пачино, и его напарнику Тому Прайсу. И это пример далеко не единственный. А сколько просто травм и увечий случалось на съемках, бесполезно подсчитывать.

Режиссер Норман Джюиссон с ужасом вспоминает о своей работе над фильмом «Роллер-болл» — научно-фантастической лентой, рассказывающей о гладиаторах будущего, участниках кровавой игры, давшей название картине. На съемках «Роллер-болла» было несколько несчастных случаев; к счастью, ни один из них не привел к смертельному исходу. «Я не люблю эту картину. Ее очень трудно делать. И прежде всего потому, что я все время боялся кого-нибудь убить. Нет такого фильма на свете, который стоил бы человеческой жизни», — говорит режиссер²⁵. И все же та гуманная мысль, которую хотел выразить Джюиссон, заставляла идти на заведомо рискованные съемки.

Но не только работа исполнителей головоломных трюков сопряжена в кино с угрозой для жизни. Иногда степень риска мы воспринимаем опосредованно: ведь

²⁵ См.: Липков А. Не потерявший надежды // Экран 79/80. М., 1982. С. 211.

показываемое на экране возникло не само по себе, оно снято людьми — оператором, режиссером, и значит, чтобы запечатлеть эту чреватую смертельной опасностью ситуацию, они сами должны были стать ее участниками.

Не будем говорить о фронтовых операторах — снимать войну было их солдатским долгом, и гибли они на своем посту как солдаты. Но нередки случаи, когда операторы идут на смертельный риск вполне добровольно, снимая войны, стихийные бедствия, извержения вулканов; сколько мужества потребовал хотя бы поразительный фильм «Встречи с дьяволом», создатели которого спустились чуть ли не в самые огнедышащие жерла!

Создатели прогремевшего документального фильма «Округ Харлан, США» (в 1977 г. он завоевал «Оскара» американской академии по разряду документалистики), посвященного кровавым событиям забастовки шахтеров Бруксайда, знали, в какое опасное дело они ввязались. «...Буквально в двух шагах мы увидели штрейк-брехеров, они целились прямо в нас, — рассказывала об одном из эпизодов работы над картиной ее режиссер Барбара Коппл. — Им стоило только выстрелить, но они, видимо, передумали. Нас было трое. Я решила, что они, может быть, не нападут на женщину, и пошла впереди, прикрывая себя магнитофоном. Они избили нас, но никого, к счастью, серьезно не ранили... И потом не раз меня спасало от смерти или увечья только то, что я женщина. Нашего первого оператора просто застрелили...»²⁶

Был застрелен и аргентинский оператор Леонард Хенриксен, снимавший во время пиночетовского путча в центре Сантьяго как раз в тот момент, когда из машины высаживался десант штурмовиков-горилл; последним, что успел запечатлеть его объектив, были убийцы, направившие на него автоматные дула. Эти кадры вошли чуть ли не во все фильмы, посвященные чилийской трагедии...

Не только работа в столь накаленных борьбой точках требует от кинематографистов предельного мужества: подчас и съемка обычного игрового фильма для человека с кинокамерой оказывается сопряженной с не меньшим риском, чем работа каскадера. Кинохроника запечатлела С. Урусевского, снимавшего

²⁶ Шахтерский «Оскар» Барбары Коппл // За рубежом. 1978. № 4. С. 22.

пожар тайги для фильма «Неотправленное письмо»: оператор закутан в асбестовую робу, его обожженные рукавицы дымятся... Съемка с вертолета и с движущейся автомашины, съемка из ямы под пронсящимся поездом, съемка батальных сцен — да мало ли в кино подобных эпизодов, результат которых не всегда бывал стопроцентно благополучным.

Подобный риск уже воспринимается как слагаемое профессии. А профессия подчас принимает и уродливые формы под стать гладиаторским побоищам. Можно вспомнить для примера героя рассказа Джеймса Олдриджа «Последний дюйм» (и картины того же названия, снятой в 50-е годы Т. Вульфвичем и Н. Курихиным), который ради денег берется за работу смертника — снимает для телевидения акул под водой.

С готовностью кинематографистов и фоторепортеров подвергать себя опасности мы сталкиваемся буквально с первых шагов этих искусств. Уже в первые годы существования фотографии прославленный Надар поднялся в небо на воздушном шаре, чтобы сфотографировать с птичьего полета Париж (этот факт отражен в известной карикатуре Оноре Домье). В 1917 г. погиб, спав с борта самолета, русский оператор Франциссон. Достаточно подобных примеров и в «Истории кино» Ф. Шипулинского: «Уже в первые годы один оператор был изувечен при съемке большого пожара. Другой отправился в Африку с охотником на львов. Он поставил аппарат рядом с приманкой, и разъяренный лев прыгнул на него, смяв аппарат и самого оператора, продолжавшего автоматически, очевидно обезумев от ужаса, вращать ручку до последнего момента. Оператор погиб, но зрители могли видеть через несколько недель прыжок льва, покрывшего своим телом весь экран»²⁷.

Шипулинский объясняет эту готовность к риску и даже самопожертвованию во имя киносенсации конкурентной борьбой фирм. Сходным образом и к циркачам и каскадерам, выполняющим особо рискованные номера, нередко относятся как к искателям легкой наживы, профессиональным игрокам ва-банк: либо пан — либо пропал. Сами эти смертельные аттракционы тоже нередко рассматривают как занятие бесцельное и вредное — как щекотку нервов для пресыщенных

²⁷ Шипулинский Ф. История кино. М., 1933. С. 66.

буржуа. Не будем отмечать эти мнения как беспочвенные, но насколько исчерпывающи подобные объяснения?

Не будем говорить о риске, которому подвергают себя документалисты, операторы или фоторепортеры: он, без сомнения, оправдан той высокой целью, которой они себя посвятили, — целью рассказать людям правду о том, что происходит в мире. Но как относиться к риску ради «пустой цели»? Ради развлечения, каковым, никуда от этого не денешься, является художественное кино? Ради шумного аттракциона? Так сказать, к «риску ради риска». Только ли жаждой обогащения он объясним?

Наверное, для кого-то этот стимул далеко не мало важен, а может быть, даже и первостепенен. Но ведь и в нашей стране есть люди таких же профессий — циркачи, автогонщики и каскадеры: заработки их весьма невысоки, в особенности если сравнивать с гонорами их западных коллег. Но эти люди преданы своей профессии — преданы до одержимости. В шестьдесят два года (!) разбилась во время выступления, уже выполнив свой номер под куполом цирка, воздушная гимнастка Раиса Немчинская. Что тянуло ее на эту смертельную высоту, когда она давно уже имела право на заслуженную пенсию?

В наших газетах много писали о гибели семидесятирехлетнего канатоходца Карла Валленды — «Великого Валленды», сорвавшегося с сорокаметровой высоты во время попытки пройти по канату, натянутому между двумя отелями в пуэрто-риканском городе Сан-Хуане. Пятьдесят семь лет он выступал в цирке, пятьдесят из них работал без сетки. Он не раз оказывался в критических ситуациях, когда во время его номера внезапно всыхивал пожар, или случалась авария с освещением, или даже вдруг начиналось землетрясение. Он был свидетелем гибели своего младшего брата; два его зятя и племянник погибли на арене, а приемный сын остался инвалидом. Он сам не раз падал с каната, ломал себе кости, но все равно упрямо не желал расставаться со своей профессией. «Мертвые уходят, а представление должно продолжаться. Я работаю не для себя, а для тех, кому я нужен», — повторял старый канатоходец. Нужна ли была его безрассудная смелость? Валленда был уверен: нужна. «Люди идут в цирк, — говорил он, — не для того, чтобы увидеть

смерть, а чтобы встретиться с человеком, который имеет мужество смотреть ей в лицо. И, может быть, наш номер помогает им найти какое-то мужество в самих себе, чтобы справиться со своими невзгодами»²⁸.

Меньше чем через пять часов после гибели Валленды его внучка Риетта работала под куполом цирка и, как и положено цирковой актрисе, улыбалась зрителям...

Максимиллиан Немчинский в книге о своей матери рассказывает о сопутствующих ей легендах. «В Кисловодске солидные посетители директорской ложи рассуждали при мне о том, что Немчинская тренировала на своем аппарате первых космонавтов... К сожалению, все это неправда»²⁹.

Но, может быть, в этой неправде была все же частица правды. Быть может, Немчинская и другие мастера подобных профессий тренировали не тело, а душу космонавтов, их волю, их готовность преодолевать привычные рубежи и барьеры, заражали их своей одержимостью, жадной полета. Не в этом ли, в конце концов, цель «риска ради риска»?

АТТРАКЦИОН-СМЕРТЬ. АТТРАКЦИОН-ЖЕСТОКОСТЬ

«Люди идут в цирк не для того, чтобы увидеть смерть, а чтобы встретиться с человеком, который имеет мужество смотреть ей в лицо».

Трудно оспорить это высказывание, и все же... Есть зрелища, которые собирают толпу, жаждущую увидеть не человеческую волю и мужество, а просто жестокость, насилие, мучения, убийства. Разве публичные отрубания голов, четвертования, пытки на дыбе и колесе, сожжения на костре, которые устраивались в средние века для устрашения толпы, не были в то же время для нее развлечением? Или гладиаторские бои? Интерес к ним можно попытаться объяснить как интерес к поединку воли, воинского умения, мужества. Да, конечно, всего этого требовали гладиаторские баталии. Это было своеобразное искусство, имевшее свой этикет и свои сценические законы. «Наставники гладиаторов не только обучали их пользоваться оружием, но и внушали этим несчастным, какую позу они должны приять и как себя держать, когда их смер-

²⁸ Бозт Р. Взлет и падение Великого Валленды // За рубежом. 1978. № 18. С. 18.

²⁹ Немчинский М. И. Раиса Немчинская. М., 1979. С. 135.

тельно ранят. Они учили их, если можно так выразиться, искусству изящно издыхать»³⁰.

Но, как бы то ни было, в этом кровавом искусстве главным для зрителя было не изящество издыхания, а издыхание как таковое. Гладиаторов «даже кормили особыми кушаньями и снадобьями, способствующими поддержанию полноты; это делалось для того, чтобы кровь медленнее вытекала из ран и чтобы зрители, таким образом, дольше присутствовали при их агонии»³¹. Более того: на тех же римских аренах наряду с боями гладиаторов практиковались побоища преступников, т. е. не схватки профессиональных, обученных искусству боя фехтовальщиков, но драки без щитов и доспехов, без надежды уцелеть в повальном режне. И именно эти зрелища пользовались наибольшим успехом у римской публики.

«Громадное большинство, — пишет очевидец этих побоищ Сенека, — предпочитают такую бойню обыкновенным поединкам и гладиаторским боям. И ее предпочитают потому, что здесь нельзя отразить удара шлемом или щитом»³².

Аттракцион-жестокость, как и иные виды аттракционов, имеет дело с пограничной ситуацией — с испытанием духовных и физических сил человека на пределе — или за пределом — выносимого. Более того, граница здесь проходит и между жизнью и смертью. Истязание человека может либо иметь своей прямой целью лишить человека жизни, либо ненамеренно, но с большой степенью вероятности привести к этому результату.

Притягательность отталкивающего зрелища насилия необычайно велика, причем зачастую чем кровавее и безобразнее зрелище, тем больше у него потенциальных зрителей.

«Она (публика. — А. Л.) любит кровь, — писал молодой Максим Горький, — она всегда любила смотреть, как травили людей зверями, как их избивали, жгли, сдирали с живых кожу и мучили всеми муками. Она и теперь с удовольствием посмотрела бы на все это — пиджак и брюки, сменив хламиду и тунику, не перевоспитали человеческой души. Но век XIX — век лицемерный, век изощренной лжи и всяческого притворства, и травля людей зверями ныне публично невоз-

³⁰ Дюбо Ж.-Б. Указ. соч. С. 39.

³¹ Там же.

³² Цит. по кн.: Зоценко М. М. Возвращенная молодость. М., 1933. С. 155.

можно. Это можно устроить только частным образом, где-нибудь в глухом парке, вдали от зорких очей блюстителей благочиния, и то в миниатюрном объеме. Травля людей запрещена, но любовь к этого рода забаве еще осталась у публики, приняв несколько иные формы, в виде, например, представления укротителей зверей»³³.

Горький писал о ситуации, свойственной России конца века. В принципе то же можно отнести и к другим странам, хотя бывают и известные отступления от общепринятого: то, что запрещают законы и осуждается моралью одних государств, в других почитается национальной доблестью. Жан-Батист Дюбо в цитированном уже трактате писал: «Солдат на поле битвы не подвергается стольким опасностям, скольких избегают люди, сражающиеся с разъяренными животными. Однако испанцы всех сословий питают к этой опасной забаве такое же пристрастие, какое римляне питали к боям гладиаторов. Несмотря на все усилия пап, стремившихся уничтожить корриду, она все еще существует, и испанцы, которые ставят себе в особую заслугу беспрекословное послушание церкви, в этом отношении ничуть не отличаются от остальных народов. Притягательность сильных ощущений заставляет даже самые гуманные народы забыть основы человечности и отворотиться от первейших заветов христианской веры»³⁴.

Слова эти написаны в начале XVIII в., и за прошедшие с тех пор два с половиной столетия нравы не переменились: все так же сильно влияние церкви в Испании, и все так же популярны в ней зрелища боя быков. Тореадоры — кумиры публики, ими восхищаются, их популярность не уступает славе самых прославленных кинозвезд.

Есть и иные современные модификации профессиональных гладиаторских зрелищ, например американское родео — состязание ковбоев в том, кто дольше усидит на спине разъяренного быка. Когда-то такие зрелища были частью праздника тех, кто действительно пас коров, работал на ранчо. Сегодняшние участники этих зрелищ в подавляющем своем большинстве не имели дела с низменной прозой скотоводства.

³³ Горький М. Беглые заметки («Нижегородский листок», № 201, 23 июля 1896) // Горький об искусстве. М.; Л., 1940. С. 55.

³⁴ Дюбо Ж.-Б. Указ. соч. С. 42.

Это профессионалы-гладиаторы, искатели фортуны, жаждущие разбогатеть, завоевав денежные призы, к которым немалую толику добавляют еще различные компании, продукцию которых рекламируют ковбои³⁵. Среди чемпионов этого становящегося все более популярным вида спорта есть уже свои миллионеры. Существуют и иные виды бизнеса на смертельном риске. В их числе — кетч, мужской и женский, — драка без правил, допускающая любые удары и любые приемы. Во времена «акульего психоза», прокатившегося вслед за демонстрацией фильма «Челюсти», один из голливудских продюсеров организовал «морскую корриду» — поединок человека с акулой. Миллион долларов, который был уплачен австралийскому пловцу, согласившемуся участвовать в этом зрелище, с лихвой окупили сборы от прямой трансляции этого зрелища с помощью спутника связи в специальные кинотеатры³⁶. Характерно участие телевидения в этом зрелище: аттракционам нужна максимально широкая аудитория; телевидению для привлечения максимально широкой аудитории нужны аттракционы.

Пока что мы касались состязаний, существующих вне рамок спорта, но и те, которые канонизированы как схватки спортивные, ограничены жесткими рамками правил — регби, хоккей, бокс, — обнаруживают в себе все те же гладиаторские черты. Достаточно вспомнить «Эту спортивную жизнь» Линдсея Андерсона или блистательную серию фотографий Артура Рикерби, где регби изображено без всяких прикрас — как костоломная потасовка, драка за мяч. В подобном же виде не раз представал на документальном экране и хоккей — в «Белой олимпиаде» Клода Лелюша, «Последних играх» Бориса Галантера, «Хоккее» Богдана Дзиворского.

Вот как описывает свои впечатления от последней из этих картин Ю. Ханютин: «Камера в гуще поединка. Мы слышим надсадное, хриплое дыхание игроков, видим искаженные, напряженные лица и капельки пота, выступившие на лбу; вместе с упавшим хоккеистом скользим на спине и с хрустом врезаемся в бортик ограждения, видим, как сталкиваются игроки... Как потом в раздевалке медленно снимают они с себя тяжелые доспехи, пластмассовые щитки,

³⁵ См.: За рубежом. 1979. № 48. С. 23.

³⁶ См.: За рубежом. 1976. № 5. С. 24.

прикрывающие ноги, грудь, плечи. И снова начинается игра, и долго идет по проходу снятый снизу колосс в хоккейной амуниции — современный гладиатор движется по коридору к месту ристалища...»³⁷ Не будем относить впечатляющую образность фильма Дзигорского только за счет субъективного видения режиссера. Образ эмоционально действенен тогда, когда вскрывает действительные сущностные характеристики явления.

Ближе всего к гладиаторским боям и потому более всего подвергается нападкам со стороны медиков, требующих исключить его из спортивных состязаний, бокс. Противники этого зрелища высказываются о нем как о «средстве извлечения доходов из организованного вышибания мозгов»³⁸ и даже еще более недвусмысленно: «Нокаут — это единственный вид убийства, разрешенный законом»³⁹. Небезосновательность подобных высказываний подтверждена цифрами: «...с 1945 года на профессиональном боксерском ринге погибло триста тридцать восемь человек: приблизительно десять смертей в год»⁴⁰, а количество жертв с начала века приближается к тысяче. Среди наиболее потрясших спортивный мир трагедий — гибель чемпиона Великобритании и Европы в легчайшем весе Джонни Оуэна: он умер после нокаута, не приходя в сознание.

Интерес к жестоким зрелищам с давних пор перекочевал на страницы литературы, в изобразительное искусство. И как всегда в подобных случаях бывает, рядом с отражением насилия в произведениях глубоких, умных, художественных было предостаточно спекуляций на безотказности воздействия этого аттракциона.

Конечно, во времена, не знавшие современного масштаба распространения информационных средств, рядовой человек не сталкивался с таким потоком убийств и насилий, какой сегодня обрушивают на него пресса, кино, телевидение. Но те же механизмы воздействия существовали, и использовались они в тех же целях.

Вот написанные полтора столетия назад слова Пушкина по поводу выхода во Франции книги записок

палача Самсона: «Не завидую людям, которые, основав свои расчеты на *безнравственности нашего любопытства* (курсив мой. — А. Л.), посвятили свое перо повторению сказаний, вероятно, безграмотного Самсона. Но признаемся и мы, живущие в веке признаний: с нетерпеливостью, хотя и с отвращением, ожидаем мы „Записок парижского палача“»⁴¹.

С гениальным пушкинским лаконизмом здесь схвачена и двойственность нашего отношения к подобного рода литературе и зрелищам («с нетерпеливостью, хотя и с отвращением, ожидаем мы...»), и бесстрашная констатация безнравственности человеческого любопытства. Аттракцион — лишь средство возбудить это любопытство; внести в него начало нравственное — это уже дело художника, использующего аттракционные средства.

Наверное, не случайно так часто мы имеем возможность обращаться к авторитету Пушкина по кругу проблем, интересующих нас в этой работе. В отличие от многих своих современников, Пушкин не боялся идти наперекор литературным вкусам своей эпохи, не раз вызывая негодование тем, что обращался к краскам простонародным, балаганным, лубочным, к средствам грубым, шокирующим. Вот, например, описание казни в «Полтаве»:

...Топор блеснул с размаху,
И отскочила голова.
Всё поле охнуло. Другая
Катится вслед за ней, мигая.
Зарделась кровию трава —
И, сердцем радуясь во злобе,
Палач за чуб поймал их обе
И напряженною рукой
Потряс их обе над толпой⁴².

Поразительная сцена! Мало кто из художников решался на такую гиньольную прямоту описаний убийств. И мало кому удавалось сохранить и в гиньоле такую художественную, поистине шекспировскую высоту...

Конечно, и кинематограф уже на первых порах своего существования не мог пройти мимо столь эф-

³⁷ Ханютин Ю. Уроки Кракова // Сов. экран. 1977. № 17. С. 20.

³⁸ Врачи требуют запретить профессиональный бокс // За рубежом. 1982. № 34. С. 23.

³⁹ Когда ринг — убийца // За рубежом. 1984. № 50. С. 23.

⁴⁰ Смертельный нокаут // За рубежом. 1984. № 15. С. 23.

⁴¹ Пушкин А. С. О записках Самсона // Полн. собр. соч.: В 10 т. М.; Л., 1949. Т. 7. С. 104—105.

⁴² Пушкин А. С. Полн. собр. соч.: В 10 т. Т. 4. С. 285—286.

фектного аттракциона, каковым является зрелище жестокости. Еще Горький после первых сеансов люмьеровского синематографа на Нижегородской ярмарке с сарказмом замечал, что «Кормление бебе» или «Выход рабочих с фабрики» мало подходят к характеру заведения Шарля Омона, где проводились сеансы, и не без мрачной иронии предлагал иные сюжеты «для демонстрации посредством синематографа и ради развлечения ярмарочной публики: например, следует пшюта посадить на кол, по методу турок, и, фотографировав его, показывать»⁴³.

Горький не ошибся в своих прогнозах, тем более что еще до того, как эти слова были сказаны, Эдисон снял инсценированную «Казнь Марии Стюарт». Ну а что касается казней неинсценированных, то вскоре появились и они. В составленном Деннисом Гиффордом каталоге британских фильмов числится датированный 1904 годом сюжет, запечатлевший расстрел русского шпиона в Японии. Другой подобного рода сюжет описан в отечественном журнале «Синефоно»: «Расстрел итальянцами пленных арабов в Триполи. Смерть... Кучи убитых. Нервы зрителя делают скачок... Жуткое молчание»⁴⁴.

Сколько потом еще было таких съемок, эксплуатировавших «безнравственность нашего любопытства». Какая буря страстей бушевала вокруг фильма Якопетти «Вернись, Африка»: режиссера обвиняли в том, что он стал моральным соучастником тех убийств, которые в этом фильме сняты. В «состояние отвращения, удушья, шока» привел зрителей бельгийский документальный фильм «Ритуалы смерти», рассказывающий о всевозможных видах ритуальной смерти в различных экзотических уголках планеты. А сколько раз подобные моменты становились предметом фотографии! Лицо человека перед дулом направленного в упор пистолета за секунду до выстрела; тела убитых у обочины дороги; камбоджийские солдаты несут перекинутую через плечо жердь с «охотничьим трофеем» — отрезанными головами «красных кхмеров»; сделав сальто, повисла в воздухе только что слетевшая с плеч голова — снято в Саудовской Аравии фотографом, пожелавшим остаться неизвестным; вьетнамец со сведенным

мукой лицом, волочащий по земле мешок с телом убитого ребенка... Конечно, подобные кадры неравноценны. Среди них есть и такие, где главное — сенсация ради сенсации, изощренное штукарство многоопытного мастера (отрубленная голова, да еще снята, не долетев до земли, — аттракцион в аттракционе), но сколько среди них снимков, жестокость которых продиктована великой гуманностью, ненавистью к насилию. Таковы, к примеру, фотографии Дональда Маккалина, снимавшего в самых трагических уголках планеты — во Вьетнаме, Камбодже, Биафре, на Кипре, Ближнем Востоке, в Северной Ирландии, Конго, Бангладеш. Смотреть на его фотографии страшно, не смотреть — невозможно. Они притягивают не просто эффективностью шокирующего аттракциона, но глубиной авторского соучастия, сострадания тому, о чем он рассказывает. Это сострадание некрикливо, подчас оно вообще кажется бесстрастной констатацией, но уже в самом выборе факта, в мере приближенности к нему читается отношение художника.

В документальных жанрах кино, фотографии, телевидения зрителя потрясает подлинность запечатленного, в художественных жанрах эффект подобного же зрелища, конечно, отличен — не зря говорят, что смотреть, как на экране спиливают дерево, больнее, чем как убивают человека. «Убитый» после съемки поднимется, спиленное дерево — никогда. И все же сила искусства заставляет нас верить в правду происходящего. Естественно, для каждого жанра и рода искусств, для каждого исторического времени есть своя мера натуроподобия, но в изображении картин мученичества и жестокости особенно очевидно стремление превзойти привычную меру.

Именно в отношении такой глубинной темы человеческого бытия, как смерть, с особой остротой встает вопрос о нравственности использования ее в качестве аттракциона. Именно здесь с особой откровенностью и обнаженностью проявляется возможность спекулятивной ее эксплуатации. А современная индустрия массовых коммуникаций дает спекулянтам на этой теме и невиданную прежде аудиторию, и средства управлять ею.

Показательны в этом плане два фильма современных художников, по-разному говорящих об одной и той же опасности, исходящей от всемогущей империи

⁴³ Горький М. Беглые заметки («Нижегородский листок». № 182. 4 июля 1896) // Горький об искусстве. С. 52.

⁴⁴ Гейним. Синематограф и театр // Синефоно. 1913. № 24. С. 17.

телевидения. Первый из них американский — «Телесеть» Сиднея Люмета.

Герой этой картины — телекомментатор, чьи передачи перестали пользоваться успехом, и соответственно — вопрос о его увольнении уже решен. Что делать? От безвыходности он заявляет в своей передаче, идущей в открытый эфир, что в следующий раз покончит с собой прямо на глазах у телезрителей. Рейтинг (т. е. коэффициент зрительского интереса к той или иной передаче, рассчитываемый специальными институтами в США) делает стремительный скачок вверх — уволнять такого комментатора уже нельзя, давать ему покончить с собой — тоже. Для героя фильма начинается взлет успеха и славы. Его программа влиятельна, как никакая другая; клиенты телесети, за счет рекламы которых она живет, жаждут рекламироваться именно в его передачах; нет недостатка ни в гонорах, ни в прочих благах, сопутствующих успеху. Но, вознесенный на его гребень, герой начинает позволять себе больше, чем это положено ему по чину, и даже осмеливается идти вразрез с требованиями хозяев, финансирующих телекомпанию, что для нее уже чревато катастрофическими последствиями. Впрочем, находится спасительный выход — убить комментатора прямо во время передачи, что и положит конец конфликту с хозяевами и даст возможность еще раз состричь купоны со славы любимца телезрителей.

Аттракцион смерти в первый раз стал началом оглушительного успеха героя, во второй — поставил на нем крест. В первый раз аттракцион был непреднамеренным — герой действительно не видел для себя иного выхода, кроме самоубийства; во второй — рассчитанным, а соответственно — преступным еще до своего реального осуществления. Но таковы требования бизнеса — в ход идет то, что сулит наибольший доход.

История, положенная в основу этой картины, целиком вымышлена, авторы даже специально оговаривают это во вступительном титре, но ничто не препятствовало бы ей произойти на самом деле...

Второй фильм сделан во Франции, его режиссер — Бертран Тавернье, название — «Прямой репортаж о смерти» (в нашем прокате — «Преступный репортаж»). В этой истории, также вымышленной, сделано одно фантастическое допущение (прогресс техники вооружил героя способностью передавать на телеэкран все понав-

шее в поле зрения его глаза), остальное же более чем реально и в антураже происходящих событий, и в их нравственной сути. Герой фильма, профессионал-теле-репортер, нанят для создания многодневного телешоу — своим глазом, обретшим после специальной операции такую удивительную возможность, он будет запечатлевать сокровенные мгновения переживания человеком неминуемо надвигающейся смерти. Организатор шумно разрекламированного многодневного телешоу Венсан уверен, что нашел магнит небывалой притягательности для издавшей всякое публики. Порнография приелась, проповедует он в кругу сотрудников. Смерть — это новая порнография.

Да, он прав. Аттракционы стареют, снашиваются. Порнографией уже никого не удивишь. Смерть как аттракцион может работать ничуть не хуже. Разве не впечатляет, как бьется в конвульсиях обреченная на смерть? Герою фильма, а вместе в нем и зрителю предстоит пройти путь осознания бесстыдности, безнравственности дела, за которое он взялся. Увлеченность профессионала, получившего в руки инструмент для реализации интереснейшего творческого задания (разве можно было мечтать прежде о такой глубине проникновения в заповедные интимные сферы?), постепенно сменяется нравственным отношением человека, осознающего, что ввязался в грязную, бесстыдную игру...

Нравственность, повторим, основа основ в использовании аттракционных средств. Можно в смерти видеть лишь внешние атрибуты аттракциона: удивлять зрителя тем, как лихо имитируются автоматная строчка, прошивающая насквозь тело, как правдоподобен поток хлещущей из горла крови, с каким усердным натурализмом воспроизведены агония, судороги. Но можно с той же мерой суровости, не отворачивая глаз от лица смерти, видеть за всем этим нравственную суть поведения человека у своей последней черты.

История сохранила для нас немало образцов бесстрашной готовности идти на смерть, на нечеловеческие муки во имя своей правоты, и к этим примерам постоянно обращается искусство. «Страсти Жанны д'Арк» Карла Теодора Драйера или азербайджанская лента «Насими», поставленная Гасаном Сеидбейли, воскрешают такие образы — Деву Франции, сожженную на костре, великого поэта восточного средневековья, с которого живьем содрали кожу. Можно вспом-

нить и другие прекрасные картины, авторы которых, рассказывая о героизме и мученичестве своих героев, не боялись обращаться к краскам яростным, беспощадным, непривычным для общепринятых мерок кинематографа. В этом ряду и «Радуга» Марка Донского, и «Рим — открытый город» Роберто Росселини, и «Восхождение» Ларисы Шепитько, и «Как закалялась сталь» Николая Мащенко. Ну а если обратиться ко всей многовековой истории искусств, то на память придут и «Прикованный Прометей» Эсхила, и «Хованщина» Мусоргского, и полотна Босха, Грюневальда и многие другие примеры, показывающие, каким могучим гуманистическим звучанием могут быть наполнены сюжеты, основанные на этом эффективном, сильнодействующем аттракционе.

АТТРАКЦИОН-КАТАСТРОФА

События катастрофические, т. е. связанные с внезапными бедствиями, губительными разрушениями, с жертвами, имеющими подчас характер массовый, всегда привлекают к себе внимание, причем не только их очевидцев и современников, но нередко и в срезе диахронном — людей последующих поколений. Темой многих картин, книг, фильмов стала гибель Помпеи. Превратились в легенды о всемирном потопе некогда имевшие место действительные события, принявшие в памяти поколений образ гиперболизированный и мифологизированный.

Катастрофы бывают природные (извержения вулканов, оползни, лавины, сели, торнадо, цунами, бури), социальные (крушения государств, социальных систем, падение династий), военные (поражения), инженерные (разрушение мостов, конструкций), дорожные (столкновения машин, поездов) — в каждом случае свои причины и свои размеры потерь. Международная спасательная организация ЮНЕСКО предлагает считать природной катастрофой случаи гибели и угрозы гибели более чем одному миллиону человек, а от тысячи до миллиона — всего лишь бедствием⁴⁵. Для целей нашего исследования подобное деление несущественно: с точки зрения аттракциона важны не сами по себе количественные характеристики явления, а эффект

⁴⁵ Кукал З. Природные катастрофы. М., 1985. С. 9.

его воздействия на очевидцев или адресатов, узнавших о случившемся через тот или иной канал связи.

Сегодняшние газеты, радио, телевидение, кинохроника оповещают о крушениях поездов и воздушных лайнеров, землетрясениях и наводнениях, пожарах многоэтажных отелей и взрывах на нефтепромыслах, столкновениях танкеров-гигантов, да мало ли еще бывает разного рода катастроф. Все это, как правило, аттракционы непреднамеренные, прааттракционы, но оттого не менее притягательные для любопытства праздного, а также и несправедливого — ведь изучение причин катастроф дает немалый толчок человеческому познанию, движет вперед науки и прикладные области, такие, как сейсмология, сопротивление материалов, теория металлов, самолетостроение, судостроение и т. п.

Катастрофами отмечены моменты переломов в истории человечества, истории Земли, истории Вселенной. Поэтому так притягивает к себе каждая катастрофа, след которой удастся обнаружить по сохранившимся через века, тысячелетия, миллионы лет обломкам. Ну, скажем, какая глобальная или даже космическая катастрофа привела к полному уничтожению динозавров, этих могучих ящеров, некогда населявших землю, отлично приспособленных к тогдашним условиям обитания? В разгадке этой и подобной ей катастроф ученые ищут ответа на то, как происходило возникновение жизни на Земле, ее эволюция.

Есть периоды в человеческой истории, особенно отмеченные вниманием к катастрофам, — периоды духовных тупиков, кризисов сознания. Симптоматичен в этом плане расцвет жанра фильмов-катастроф, пришедшийся на начало 70-х годов, где вся техническая мощь западного кинематографа — широкий формат, цвет, стереофония, спецэффекты, рассчитанные уже не на эстетическое, а на физиологическое воздействие, — была привлечена для создания масштабных суперзрелищ, воссоздающих гибель корабля («Посейдон») или пожар небоскреба («Ад в поднебесье»), сейсмические катаклизмы («Землетрясение», «Гибель Японии»). Не важно, воссоздают ли эти фильмы некоторые реальные события или вымышленные, датированы ли они днем прошедшим или отнесены в завтрашний, — все они говорят о катастрофе грядущей, ставят вопрос о будущем человеческого общества перед лицом уничтожительных бедствий, предвидимых как неотвратимых.

тимые и неизбежные. Впрочем, что касается самого этого жанра, то до высоких прозрений его фильмы не поднимаются: это достаточно стандартизированная коммерческая продукция, где главный аттракцион заключен в самом суперзрелище — впечатляющем, масштабном, гарантирующем кассу.

Но есть, естественно, и художники, для которых главное в подобном материале — не эффекты, а сам человек: каков он, каков его духовный потенциал, раскрывающийся в минуты предельных испытаний? Скажем, фильм Стенли Крамера «На берегу» зрелищно более чем скромно — режиссеру важно другое: вдуматься в смысл происходящего, понять, есть ли силы, способные противостоять термоядерному апокалипсису, пробудить в зрителе активное стремление сделать все от него зависящее, чтобы изображенное в картине не случилось никогда.

Есть и документальные свидетельства поведения человека перед лицом неотвратимо надвигающейся катастрофы: они драгоценны именно своей подлинностью. В телефильме В. Дунаева и В. Филатовой «Единый дубль» воспроизведены кадры, снятые японским оператором Акирой Кимурой в самолете, терпевшем аварию. Что руководило «безнравственным любопытством» оператора, снимавшего людей, уже знавших, что они на пороге смерти? Жажда наживы, каковой обычно принято объяснять погоню за сенсационными кадрами? Но для чего ему деньги, если он понимал, что его ждет та же судьба, что и всех находящихся рядом с ним в салоне?

Извечный интерес искусства к катастрофам заключен отнюдь не только в их внешних приметах — во впечатляющих зрелищах пожаров, извержений, землетрясений, разрушений и гибелей. Вне зависимости от того, насколько глубоко реализуют аттракционные жанры заложенные в них возможности, так или иначе, всерьез или поверхностно, пусть даже подчас и спекулятивно, но они касаются глубинных основ человеческого бытия. Как проявляет себя человек в этих кульминационных ситуациях (кстати, не случайно, в теории драмы слово «катастрофа» в определенном смысле синонимично «кульминации» — вершине действия), какие качества обнаруживают в нем эти моменты решительных испытаний? Именно здесь, как ни в каких других обстоятельствах, открывается духовный потен-

циал человека: исследование таких экстремальных ситуаций позволяет идти в познании этого потенциала до последней черты, сверх того — пытаться, заглянуть и за нее. Речь идет не только об одном отдельном человеке и его возможностях, но и о сообществе людей, оказавшихся лицом к лицу с бедствием, а сообществом этим может стать целая нация, как в «Гибели Японии», и даже все человечество, как в апокалипсическом «На берегу» Стенли Крамера.

Эпитет «апокалипсический», как видно, припомнился здесь тоже не случайно. Именно Апокалипсис в мифологии христианства говорит о величайшей из всех возможных катастроф — о конце света, прекращении человеческой истории. Именно из Апокалипсиса черпало искусство на протяжении веков великое множество сюжетов и образов, и напрямую иллюстрирующих новозаветные пророчества, и транспонирующих их образы применительно к современности.

Говоря о катастрофе, нельзя не сказать и об одном из важнейших ее качеств, свойственном, впрочем, всему миру аттракционов: катастрофа не только несет с собой разрушение, но в потенции — грядущее созидание. Гибель одного вида живых существ дает толчок приходу на смену ему другого; гибель прежде господствовавшего социального класса знаменует появление на исторической арене нового; города, сметенные пожарами и подземными толчками, возрождаются из праха, становясь еще краше; человек, побывавший на краю гибели, закаляется, становится мудрее и тверже духом. И даже если самому ему суждено погибнуть, нравственный пример его поведения в час катастрофы оживает в других — тех, кто будет жить после.

ОБЛАСТЬ ИГР

Приведенные срезы классификации аттракционов небесполезно дополнить еще одним: выделить в особую группу аттракционные явления и объекты, которые, основываясь, быть может, на разных принципах, едины или родственны по своей форме воплощения.

Говоря об этом круге явлений, необходимо подчеркнуть, что целиком они в область аттракционов не вписываются, но родственны ей, находятся в тесном соседстве и нередко какой-то частью вторгаются на ее территорию.

Коснемся прежде всего такой сферы человеческой деятельности, как игра. Сфера эта занимает все большее место в жизни современного человечества — более того, известна концепция голландского историка-медиевиста Йохана Хейзинги, выдвигающая игру как важнейший признак человеческого существа, отличающий его от всех иных (не случайно свою книгу Хейзинга назвал «Гомо люденс», т. е. «человек играющий», в параллель «гомо сапиенс» — «человеку мыслящему»), как высший способ самовыявления личности, как обращенный в будущее утопический идеал духовности. Принцип игры у Хейзинги выступает как некий общий знаменатель самых разнородных форм духовной активности (он «делает попытку вписать в „игровое пространство“ не только искусство, но и науку, быт, юриспруденцию и военное искусство», вследствие чего в нарисованной им картине «дело не обходится без натяжек»⁴⁶). Однако при всех чрезмерностях концепции Хейзинги, выявленные в ней закономерности оказались действительно важными и принципиальными для осмысления области игр не как частного, периферийного случая человеческой деятельности, но как одной из ее важнейших оснований.

Труды Хейзинги дали стимул дальнейшему углубленному исследованию этой проблемы. Прежде всего исследователи столкнулись с характерным и для мира аттракционов обстоятельством, которого нам уже приходилось касаться, — размытостью границ явления. «Нельзя безоговорочно утверждать, что та или иная конкретная форма поведения является, по сути дела, игрой, а тот или иной предмет — игрушкой. Один и тот же предмет, например молоток или пила, будет инструментом для плотника и игрушкой для ребенка, позаимствовавшего его у отца или у любителя поделок, который им пользуется в часы досуга»⁴⁷.

Столь же непростым оказалось и определение свойств игры. Наиболее точной в этой плане представляется формулировка французского исследователя Роже Кайюа, во многом опиравшегося на теорию Хейзинги. В своей книге «Люди и игры» Кайюа пишет: «Игра — это деятельность, которая является: 1) добровольной; игрок не обязан в ней участвовать; при несоблюдении этого

условия игра тут же теряет свою привлекательность и перестает быть удовольствием; 2) обособленной, протекающей в точных, заранее определенных пространственных и временных рамках; 3) неопределенной, не имеющей предсказуемого развития или результата; у участника игры всегда имеется определенная возможность проявить свою сообразительность и находчивость; 4) непродуктивной, не приводящей к обретению материальных благ или созданию каких-либо новых элементов; хотя элементы собственности могут переходить из рук в руки внутри группы игроков, в конце игры складывается точно такая же ситуация, какая существовала в начале; 5) подчиняющейся определенным правилам или условиям, которые подменяют собой обычные законы и временно служат новым кодексом; лишь один этот кодекс имеет силу; 6) иллюзорной, когда участник игры полностью осознает, что он действует в рамках условной реальности или даже абсолютно вне рамок реальности, в отличие от повседневной жизни»⁴⁸.

Все эти свойства являются важными и для осознания свойств аттракционов: хотя их нельзя рассматривать как универсальные для всех возможных видов в интересующей нас области, для некоторых из них они в высшей степени характерны — если не все, то в значительной своей части. Ну, скажем, для Левши, подковавшего аглицкую блоху, занятие это, как очевидно, было добровольным, непродуктивным, иллюзорным. Что касается свойств обособленности, неопределенности, подчиненности иным, чем в реальности, законам, то они и здесь отчасти присутствуют: обособленность выражена уже тем, что виртуозность ремесла Левша взялся демонстрировать не в повседневной своей работе оружейника, а на некотором отдельном поле — на механической заводной игрушке; неопределенность — тем, что, хотя прогнозируемая задача была выполнена (блоху подковали), вместе с тем возник эффект непрогнозируемый, побочный — блоха плясать перестала; перемена правил деятельности выражена хотя бы в упразднении ее прагматической цели, в подтановке на ее место самооценности мастерства, обретшего характер игры. Подобный игровой характер в значительной мере свойствен процессу создания многих аттракционов

⁴⁶ Аверинцев С. Культурология Йохана Хейзинги // Вопр. философии. 1969. № 3. С. 174.

⁴⁷ Цит по ст.: Что такое игра? // Курьер ЮНЕСКО. 1980. № 2. С. 6.

⁴⁸ Там же. С. 6—7.

или исполнения тех из них, которые протекают во временных координатах.

О родстве игры с миром аттракционов говорит и то, что в основе ее притягательности лежат, как правило, механизмы аттракционные. Прежде всего игра, в особенности игра спортивная, нередко сопряжена со своеобразной борьбой за рекорд — за установление того, кто «самый-самый» — самый сильный, самый умный, самый быстрый, самый находчивый и т. п., пусть даже этот «рекорд» имеет более чем локальное значение. Игра также сопряжена с неизбежным риском: нет игр, в которых победителями могут быть все соперничающие стороны — кто-то должен оказаться проигравшим. Это относится и к играм азартным, и к спортивным, настольным, к игре биржевой — к любым иным формам игровой деятельности человека.

Игра обладает поразительной способностью захватить человека, отвлекая его даже от наисерьезнейших дел и проблем. Михаил Зощенко в автобиографической повести «Перед восходом солнца»⁴⁹ с удивлением описывает своего смертельно больного дядю, с которым он в детстве играл в карты. Как тот убивался, сердился и кричал, когда проигрывал, хотя игра шла даже не на деньги, и как радовался, смеялся, весело шутил, когда его маленький партнер стал нарочно поддаваться и проигрывать. И это при том, что дядя прекрасно знал, что доживает последние дни.

Игра способна захватывать человека настолько, что ставкой в ней становится все его имущество и даже сама жизнь. Пушкин в «Пиковой даме» гениально передал это состояние всепоглощающей страсти к игре, сжигающей человека, доводящей его до иступления, до потери рассудка. Азартные игры стали сегодня частью поставленного на промышленную ногу бизнеса, приносящего фантастические барыши. «По данным министерства юстиции, каждый год американские граждане оставляют в кассах официальных игорных заведений пять миллиардов долларов и сорок миллионов — в нелегальных»⁵⁰. У нас официальных игорных заведений нет, но проблемы, как выяснилось, те же самые. Неофициальный игорный бизнес в лице хотя бы неуловимых «наперсточников» оказался столь

⁴⁹ Зощенко М. Перед восходом солнца // Собр. соч.: В 3 т. Л., 1987. Т. 3. С. 547–548.

⁵⁰ 45 миллиардов — на азартные игры // За рубежом. 1981. № 7. С. 23.

серьезной проблемой для правоохранительных органов, что потребовал дополнительной статьи в уголовном кодексе.

Игра, хоть и предстает она нередко в облике бессмысленного препровождения времени, растраты сил, отнюдь не бессмысленна и не бесполезна. Для детей она есть средство воспитания, социализации, формирования личности. Для взрослых она эффективный метод прогнозирования — технического, социального, политического, военного, — очень многие из сложных современных проблем решаются методами игры, игровых аналогий, игрового моделирования.

Игра вообще есть модель человеческой жизни, борьбы за «место под солнцем», за победу, за превосходство над другими на избранном пути. В игре человек тренирует себя физически или духовно к предстоящим трудностям, закаляет волю, вырабатывает характер.

Аттракционный эффект, заключенный в игре, необычайно велик не только для ее участников, но и для «болельщиков», соперничающих, вовлеченность которых в совершающееся действие оказывается подчас исключительной. Всем известен накал страстей, бушующих на трибунах вокруг боксерских рингов, хоккейных и футбольных полей, накал, нередко пробуждающий в зрителях самые агрессивные, воинственные, кровожадные инстинкты. Крики «Судью на мыло!» или «Размажь черномазого!», мордобойные потасовки на трибунах, переплескивающиеся подчас и на спортивную арену, — все это достаточно обычные примеры возникающего вокруг игры кипенья эмоций.

Один из болельщиков зимней Олимпиады в Лейк-Плсиде умер прямо на трибуне от инфаркта, не перенеся волнения за исход борьбы. Имеются и более печальные примеры. В. Конрад Остерлофф пишет в своей «Истории спорта»: «Скандалные случаи на стадионах, заканчивавшиеся смертями и ранениями нескольких десятков человек, зафиксированы неоднократно, особенно в странах латинских, а также в Турции. В Южной Америке на некоторых стадионах поле отгорожено от зрителей глубоким рвом с водой, чтобы уберечь игроков и судей от «неудовольствия» публики, что не всегда оказывается достаточным, поскольку для револьверной пули ров не препятствие»⁵¹.

⁵¹ Konrad Osterloff W. Historia sportu. W-wa. 1976. S. 252.

Сегодняшняя аудитория спортивных матчей во много крат умножена каналами коммуникации: радио и телевидение подхватывают рождающиеся на трибунах эмоции и распространяют их, делая достоянием всей страны, а то и всего мира. Дело не только в занимательности зрелища, которое предлагает нам экран, зрелище еще имеет и смысл социализирующий. Зритель ощущает причастность к чему-то большему, чем просто футбол, хоккей и т. п., — к корпорации машиностроителей, нефтяников или хлопкоробов, которую представляет команда, к родному городу, честь которого она защищает, ко всей стране, от имени которой она выступает в международном матче. За азартом болельщиков — целый комплекс эмоций, далеко выходящих за рамки чистого спорта, профессиональных, национальных, патриотических. В этом, как очевидно, причина того, что не только единичные зрители — целые государства оказываются втянутыми в футбольную болезнь и ведут себя ничуть не лучше, чем вошедшие в азарт болельщики. Известен случай разрыва дипломатических отношений между Аргентиной и Уругваем после одного из матчей их команд. А в 1969 г. разразилась война между Сальвадором и Гондурасом, поводом для которой также послужил футбол. Естественно, дело было не только в нем: между соседями и до того накопилось достаточно взаимных обид и претензий, — накал футбольных страстей лишь довел эти противоречия до точки кипения, до взрыва, переплывшего ход событий уже в иные, государственно-политические рамки.

Все это свидетельства необычайного аттракционного потенциала, заключенного в игре.

Не случайно в кинематографе так часто аттракционным центром фильма становятся спортивные состязания — скачки, футбольный матч, разного рода национальные игры.

Аламанбайга (козлодрание) в фильме С. Урусевского «Бег иноходца» по Чингизу Айтматову, скачки в «Кубанских казаках» И. Пырьева и в «Далекой невесте» Е. Иванова-Баркова, состязание колесниц в немой (режиссер Фред Нибло) и звуковой (режиссер Уильям Уайлер) экранизациях «Бен-Гура», автогонки в «Большом призе» Джона Франкенхаймера, кетч в «Козленке за два гроша» Кэрола Рида, бокс в «Первой перчатке», «Восьмом раунде», «Мексиканце» и мно-

жестве иных фильмов — все это примеры замыкания сюжетного конфликта на исход игры.

Впрочем, далеко не все из названных состязаний принято считать играми. Футбол — игра; бокс, скачки, гонки и тем более кетч в обычном словоупотреблении играми не называют, справедливость чего, пожалуй, можно оспорить. Но даже если и не считать эти состязания игрой, то вокруг них идет игра. Между тотализатором футбольным и тотализатором на ипподроме нет принципиального различия. В данном случае и для нас важна игра, идущая не столько на ринге, треке, скаковой дорожке, сколько вокруг них. Потенциал сопереживания исходу игры (состязания) подключается в кинофильмах к сопереживанию судьбам героя, становится активным стимулятором сюжетной интриги.

Игра всегда связана с договоренностью о некоторых условиях игры, правилах, системе условностей: в этом плане едины и футбол, и шахматы, и бокс, и карты, где соперничающие стороны придерживаются единого понимания задач, целей и порядка ведения игры, и игра сценическая, где это общее для актера и для зрителя понимание задач и условий носит уже неформализованный характер, и карнавал, где правилом является полное ниспровержение правил, существующих в жизни внекарнавальной, где стираются, выворачиваются наизнанку все виды социальной иерархии, господства и подчинения. Видимо, есть своя закономерность в том, что игра в искусстве имеет тягу к взаимопроникновению с другими видами игры, к расширению своих границ и условностей за счет приемов и механизмов, почерпнутых из области, обыкновенно считающейся лежащей вне пределов искусства, — за счет игры карнавальной, спортивной и пр.

Сергей Эйзенштейн не зря говорил о футболе как о высшей форме художественной выразительности. «...Если бы наши драматурги, — пересказывает его слова М. Ромм, — достигли бы такого совершенства, чтобы могли держать людей простейшим действием девятью минут и чтобы те смотрели фильм так, как смотрят, когда по полю гоняют мяч, они были бы гениальны. Лучшая драматургия — это футбольный матч: люди смотрят и не встают. Надо добиться такого совершенства драматургии»⁵².

⁵² Кинематограф сегодня. М., 1967. С. 64.

ОБЩИЕ СВОЙСТВА

«БЕСЦЕЛЬНОСТЬ»

Аттракционы весьма часто выступают в облике занятия бессмысленного, бесцельного, а то и вовсе зловредного — зловредного хотя бы тем, что их творцы и исполнители не желают употребить свои таланты на что-либо стоящее. И действительно, кому какая польза от того, что кто-то сумел крутануть тройное сальто под самым куполом цирка? Что в этом зрелище поучительного для молодежи? Герой Райкина, предлагавший к поге балерины приделать динамо-машину, чтобы она еще и ток стране давала, — фигура гиперболизированно сатирическая, но совсем не лишенная жизненных прототипов. Причем не только сегодняшних, но и весьма стародавних.

Можно припомнить здесь и российских церковников, славших проклятия скоморохам, отвлекавшим народ от веры господней своими «всескверными песнями, бесовскими угодиями... хребтом их вихлянием и ногам их скаканием и топтанием»¹, и теоретиков английского просвещения, резко выступавших «против представлений фокусников, акробатов, канатоходцев, которые, по их мнению, не могли служить „совершенствованию нации“»².

Ну а виртуозность китайских мастеров, всю жизнь корпящих над вырезыванием из цельного куска кости одного шара внутри другого и передающих их сыну и внуку, чтобы те резали дальше внутри них и третий, и четвертый, и шестой, и десятый? Стоит ли результат адовой бесконечной работы, на него положенной? Кому нужен лозунг «Больше хлеба стране!», написанный на флажке трактора, который сам-то весь размещается на пшеничном зерне? Но ведь сделал же эту и множество других невероятных диковин (скрипку весом 0,003 г, умещающуюся в ушке тончайшей иглы; Гулливера среди двухсот лилипутов, каждый из

¹ Белкин А. Русские скоморохи. М., 1975. С. 121.

² Минц И. Дэвид Гаррик и театр его времени. М., 1977. С. 19.

Это высказывание, надо думать, не случайно принадлежит создателю теории «монтажа аттракционов». Эйзенштейн постоянно искал пути максимально активного вовлечения своих зрителей в зрелище, искал их еще до того, как пришел к теории «монтажа аттракционов». Уже в первой своей постановке в театре Пролеткульта — в «Мексиканце», которого он ставил вместе со Смышляевым, Эйзенштейн включил в ткань спектакля настоящий боксерский поединок — не отрепетированную имитацию матча с заранее известным результатом, а настоящее состязание, от исхода которого — от победы или поражения в нем героя — зависел и финал спектакля, по-разному игравшийся в каждом из двух возможных случаев.

Пожалуй, есть необходимость отметить еще один крайне существенный аспект слова «игра» — связь игры с перевоплощением; иными словами — с воображаемым переходом в новое качество, в иной человеческий характер, в иную социальную роль, в исполнителя данной игрой функции. И в этом плане и детская игра в «казаки-разбойники» или «дочки-матери», и игра актерская, и игра карнавальная, где человек получает возможность существовать в мире абсолютной свободы, неведомой и невозможной для него в обыденной жизни, и игра военная, где солдаты одной армии представляют обе враждующие стороны, и множество иных видов игр едины в своей основе. Притягательность игры и здесь имеет общую с аттракционом природу: преодоление некоей границы, очерчивающей рамки обыденного существования человека, отведенной ему жизнью социальной роли. Преодоление это помогает расширению человеческого кругозора — и в плане духовно-нравственном, и в плане утилитарно-практическом. Поэтому так важна роль разного рода игр в процессе воспитания, обучения, формирования личности.

которых размером 0,003 мм; катящийся по человеческому волосу длиной в сантиметр паровоз с семьюдесятью вагонами, из окошек которых выглядывают пассажиры, и т. д., и т. п.) армянский чудо-мастер Эдуард Казарян, положивший на иные из них больше чем по году жизни³.

Не превращается ли подобное творчество в своеобразный спорт, когда другой такой же умелец, на этот раз с Украины, уместит тепловоз с вагонами не на волосе, а в тоннеле, пробуренном внутри него (правда вагонов здесь не семьдесят пять, а всего пятнадцать)?⁴ Что заставило третьего умельца из той же когорты — киевлянина Николая Сядристого — почти десять лет делать часы, уместающиеся в золотом глазе стрекозы натуральной величины, с работающим механизмом из ста тридцати двух деталей и часовой стрелкой в два раза тоньше человеческого волоса?⁵

Зачем, скажем, сыровары варят сыр невиданного трехметрового размера, а колбасники — колбасу столь же исполинских габаритов? Сами по себе размеры сыра или колбасы совсем не гарантируют их вкусовых качеств, а резать их на приемлемые для еды куски только лишняя морока. Кому нужна самая маленькая и самая большая книга? Зачем ломать себе глаза, пытаясь разобрать в лупу сверхмелкий шрифт, или же становиться на стул, чтобы увидеть, что написано в верхних строчках?

Профессия превращается в повод для игры, вещи теряют свое бытовое назначение, превращаются в символы, в гиперболы — перестав быть сами собой, они отныне представляют от имени всех себе подобных, от лица мастеров, их изготавливающих.

Зачем, допустим, цирюльнику брить своих клиентов, зажав бритву пальцами ноги (такой снимок как-то был опубликован «Комсомольской правдой» в рубрике «Этот безумный, безумный мир»)? Добро бы, если бы таким способом брить было проворнее. Но навряд ли клиент испытывает особо приятные эмоции от того, что на лбу у него лежит босая нога парикмахера, а другая с опасным лезвием промеж пальцев орудует вокруг его щек и подбородка. Однако же не поленился

³ Графов Э. О том, чего быть не может // Сов. культура. 1981. 19 июля.

⁴ Микроминиатюра // Неделя. 1986. № 2.

⁵ Мельничук А. Идут к «невидимкам» // Правда. 1985. 7 авг.

человек, выучился никому не нужному делу, заслужил себе право появляться на газетной полосе как еще один выдающийся образчик глупого человеческого тщеславия.

И совсем не один он таков. Этот снимок сделан во время парижского фестиваля фантастических рекордов. Другой снимок с того же фестиваля показывает еще одного энтузиаста, как бы связавшего узлом за спиной ноги и в такой невероятной позе человека-кренделя «прошагавшего» шестьсот метров. О подобных рекордах не раз можно прочесть в «Крокодиле» или в газетных рубриках типа «Их нравы», и даже буржуазные издания зачастую относятся к героям этих побед без всякого восторга. Даже каталог Гиннеса, коллекционирующий любые рекорды, в том числе и самые бессмысленные, назвал «апогеем глупости» подвиг некоего Мишеля Лотито, который... съел велосипед, предварительно измельчив его в опилки. Это, впрочем, не удовлетворило тщеславия героя, который с той поры все время пытается превзойти самого себя, съев еще и телевизор, и металлическую тележку для развозки блюд в ресторане.

Что толкает людей на подобные занятия? Дейл Карнеги, автор книги «Как приобретать друзей и оказывать влияние на людей», считает, что все эти проявления глубочайшего стремления человеческой природы — «желания быть значительным». «Именно это стремление порождает состязания в ходьбе или в поглощении пирожков. Желание превзойти. Желание почувствовать свою значительность»⁶. И это стремление может принимать еще более нелепые, курьезные и даже паталогические формы.

Впрочем, есть вроде бы и совсем иная область — борьба за рекорды «нефантастические», канонизированные, скажем, включенные в официальные таблицы спортивных состязаний. Не будем приравнивать их к аттракционам, хотя и они подчас обладают эффектом аттракциона — тогда, когда намного превышают привычные представления о возможном для человека (вот так в свое время ошеломили прыжки в высоту Валерия Брумеля). Большинство же рекордов канет в вечность, перекрытые другими рекордами, чуть превосходя-

⁶ Карнеги Д. Как приобретать друзей и оказывать влияние на людей. Вильнюс, 1976. С. 200—201.

щими прежние, а потому заметными лишь для профессионалов или людей, специально интересующихся спортом. Нас пока что и те и другие из этих рекордов интересуют не с точки зрения достигнутого, а с точки зрения затраченного. Сколько воли, упорства, многолетних тренировок нужно, чтобы сдвинуть цифру мирового достижения на долю секунды, на сантиметр высоты, на полкило поднятого веса. И сколько драм подчас стоит за каждой из таких побед, от сколького приходится отказываться спортсмену, ограничивая себя единственным — стремлением к победе. И как губительно порой сказывается на нем это напряжение, подрывая здоровье, деформируя внешность вплоть до прямого уродства. Перебитые носы боксеров, грудастые туши борцов-тяжеловесов, раздавленные вширь и в толщину коротконогие фигуры штангистов. А есть еще виды спорта, словно бы специально коллекционирующие спортсменов с аномальным сложением. Скажем, баскетбол, где рост спортсмена дает ему несомненные преимущества перед соперниками. Болельщики этого вида спорта конечно же знают появившегося в конце 40-х годов алмаатинца Увайса Ахтаева (в просторечии любовно именованного «большой Вася»), рост которого был 233 см. Со временем у него появился соперник, рижанин Янис Круминьш, ростом 218 см. Журналист Ю. Зерчанинов, посвятивший баскетбольным великанам статью «Игры, в которых ты не участвуешь»⁷, очень точно подмечает изменение характера спортивного зрелища в момент, когда Ахтаев и Круминьш стали выступать друг против друга: зритель смотрел уже не баскетбол, но «единоборство двух гулливеров»!

В той же статье отмечен другой спортивный феномен — произошедшая в последние годы миниатюризация наших гимнасток: Ольга Корбут, победительница Мюнхенской Олимпиады, рост — 151 см; Елена Давыдова, абсолютная чемпионка Московской Олимпиады, — 140 см; Ольга Бичерова, победительница чемпионата мира, — 137 см. Кто знает, может быть, со временем появится какой-то новый вид спорта, в котором вольготнее всего себя будут чувствовать лилипуты.

Ну а достигнутые результаты? Стоят ли они затраченных исполинских усилий? Какая польза человечеству,

⁷ См.: Юность. 1982. № 8. С. 107.

что кто-то поднял штангу на килограмм больше, — не все ли равно, если можно и без всяких силачей поднимать грузы краном или лебедкой? Что человечеству пользы от того, что кто-то стал чемпионом по боксу, баскетболу или пробежал стометровку на десятую долю секунды быстрее, чем бегали до него? Разве нет дел поважнее? Сколько еще в мире неграмотных, не имеющих хлеба, жилища, работы! И сколько людей, талантливых, одаренных, отдают свои силы борьбе за совершенно бесполезные с позиций здравого смысла рекорды.

Не только силы — жизни свои кладут из-за них. Сколько смельчаков разбилось, штурмуя неприступные вершины! По данным статистики, только во французских Альпах ежегодно погибает около двухсот альпинистов. А сколько еще гор на свете и сколько еще тысяч жертв!

Советские альпинисты, штурмовавшие Эверест, прекрасно знали, что до них на пути к этой вершине сложили головы пятьдесят семь человек, и после их успешного восхождения этот печальный список пополняется все новыми и новыми именами. Во имя чего этот риск? Ведь никто не собирается жить на вершинах — земля эта все равно останется необитаемой, как марсианская. Однако безумцы все равно идут к вершине Эвереста и, покорив ее единожды, идут к ней снова, со стороны самой недоступной, самой трудной, да еще «стоят в очереди» на право восхождения, поскольку правительством Непала установлена строгая квота: две экспедиции в год. Доводами здравого смысла стремление к этому «бесцельному» занятию не объяснишь, а те объяснения, которые дают сами альпинисты, в логику все того же здравого смысла не укладываются. «Почему вы идете на Эверест, стопроцентно зная, что за победу над ним надо платить жизнью?» — спросили у Д. Меллори, первого из альпинистов, одолевшего восьмитысячметровый рубеж высоты и действительно заплатившего за стремление к вершине жизнью. «Иду, потому что Эверест существует», — ответил он⁸.

М. Туровская, посвятившая немало страниц бесстрашным смельчакам вроде Алена Бомбара, взявшего пересечь океан на надувной резиновой лодочке

⁸ Юсин А. К третьему полюсу // Правда. 1977. 14 янв.

без запасов воды и продовольствия; Норберта Кастере, спелеолога, человека, посвятившего себя штурму глубин подземных пещер и пропастей; лорда Чичестера, в одиночку совершившего кругосветное путешествие на двухмачтовой яхточке, и им подобным, очень точно говорит, что их подвиги «имеют трудноуловимую и все же бесспорную для читателя общность». Эта общность — в их необязательности. За путешествиями Колумба и Магеллана стояла историческая необходимость — не они, так другие пошли бы тем же путем. Сегодня подвиги «приходится изобретать, опускаясь в жерла вулканов или отправляясь через океан на первобытном плоту»⁹. Человечество могло бы и не заметить отсутствия героических деяний Бомбара, Кастере, Чичестера: их подвиг — дело личного самоутверждения. Но только ли личного?

Человек постоянно стремится расширить границы отведенного ему природой, ему необходимы «бессмысленные» рекорды в восхождении на неприступные высоты, в беге и прыжках, в метании диска. Какое счастье одоления, победы не просто над соперниками — над самим собой, над границами своей природы дает спортсмену его рекорд! Кадры хроники Олимпийских игр в Москве запечатлели эти поразительные минуты триумфа: победителей, плачущих навзрыд, катающихся в изнеможении по земле, целующих велотрек или беговую дорожку. Сколько сил, сколько лет упорнейшего труда отдано ради одной этой минуты!

Неважно, что рекордсменов считанные единицы и рекорды их остаются незамеченными для миллиардов прочих жителей планеты, которым успехи чемпионов не прибавят ни силы, ни скорости, ни ловкости. Однако осознает то человек или нет, он — существо социальное, так или иначе ощущающее свое единство со всем человечеством. Каждый новый рекорд прибавляет всему человечеству уверенности в своих силах. Он открывает человеку действительные резервы, заложенные в его природе.

И не просто открывает, но заставляет их пересматривать. Доктор биологических наук В. Михайлов свидетельствует: «В настоящее время гимнасты, фигуристы, прыгуны в воду и акробаты демонстрируют отдельные движения и их комбинации огромной

⁹ *Туровская М. И.* Герои «безгеройного времени». С. 18, 31.

координационной сложности, выполнение которых лет семь-восемь назад казалось совершенно невозможным»¹⁰.

Изменились и представления о пределах внутренней температуры человеческого тела. Раньше считалось, что выше 39,5 градуса неизбежен тепловой удар. «Но вот выдающиеся марафонцы нередко заканчивают дистанцию с температурой 40,5—42 градуса!.. Известны даже случаи, когда при тепловом ударе у марафонца была температура 44 градуса...»¹¹

Изменилось представление и о потребляемом организмом количестве кислорода. «Знаменитый физиолог спорта А. Хилл предполагал, что пять литров (в минуту. — А. Л.) — уже недостижимый показатель, как бы ни был человек тренирован... Сегодня десятки тысяч спортсменов демонстрируют показатель, казавшийся Хиллу невероятным. А у финского лыжника Юхи Мието потребление кислорода и того больше — 7,5 литра в минуту. Это означает, что сердце должно перекачивать за минуту около 50 литров крови — фантастический объем». «Человек, — делает вывод Михайлов, — остался (и, по-видимому, останется в дальнейшем) с физиологической точки зрения все тем же, однако возможности его растут и будут неуклонно расти в будущем»¹².

И если оказываются подвижными даже пределы физической природы, казалось бы раз и навсегда установленные человеку «от бога», то тем более преодолимы пределы, связанные с прогрессом его разума, с духовной сферой его существования.

Американец Бен Аbruццо, один из трех смельчаков, перелетевших на воздушном шаре через Атлантический океан (подобные попытки для многих, пытавшихся совершить то же самое, окончились катастрофой, а пятерым стоили жизни), так объяснял причины, побудившие его принять участие в этом опасном предприятии: «Откровенно говоря, пока мы не приземлились, я не мог до конца понять мотивы, заставившие решиться на то, что обернулось трагедией для многих. Наверное, если человечество перестанет пересекать рубежи уже достигнутого, стремиться к достижению новых целей, оно закоснеет»¹³.

¹⁰ *Михайлов В.* Прыжок за горизонт // Лит. газ. 1980. 9 июля. С. 13.

¹¹ Там же.

¹² Там же.

¹³ *Аbruццо Б.* Через Атлантику на воздушном шаре // За рубежом. 1979. № 9. С. 19.

Есть в человеческой жизни области, которые нельзя мерить рамками сиюминутной практической пользы. К ним принадлежит и область рекордов, фантастических (аттракционов) и нефантастических (последние, попадая в каналы СМК, тиражируются как аттракционы, сенсации). В «бессмысленности» аттракциона тоже подчас бывает немалый смысл, выражающийся в эффекте не материальном, но психологическом.

Впрочем, и материальная польза тоже вполне может быть, и к тому же предвидимая и прогнозируемая. Самые большие и самые малые книги делаются не для того, чтобы их читали; исполинские сыры варят не для того, чтобы их ели (хотя и это тоже возможно); самые длинные усы отращивают не для красоты наружности. Все это нужно для того, чтобы быть «самым-самым», привлекать внимание, служить аттракционом. С такими аттракционами чаще всего можно встретиться в рекламе — торговой, институциональной, политической; в антирекламе (исполинская бутылка от кока-колы была воздвигнута в Лондоне у посольства США в знак протеста против загрязнения окружающей среды «вечной тарой» — бутылками, которые повторно не используются и с трудом поддаются уничтожению, — «Комсомольская правда». 29.01.1978); в различных пропагандистских кампаниях. И даже самый большой почечный камень (6,3 кг) («Неделя». 1977. № 45), который вроде бы никому ни за чем не нужен, послужит хорошей рекламой извлечшему его врачу, заметно расширив круг его клиентуры.

«Самая-самая» большая книга была придумана директором Зальцбургского зоопарка, чтобы вывести свое хозяйство из долгов, в которых оно оказалось. Желаящие оставить в ней свой автограф платят десять шиллингов и взамен получают сознание приобщенности к чему-то «самому-самому», неповторимому, исключительному. Казалось бы, какой смысл тратить на этот вздор денежки? Но ведь платят же!

Пожалуй, если как следует взвесить, то окажется, что от «совершенно бессмысленных занятий» человечество уже успело извлечь совсем немалую пользу, пусть даже она пришла как побочный результат, как второй эшелон никому не нужной цели. Автогонки, спорт безумных, на которых сложило головы столько гладиаторов технического века, дали исполинский толчок прогрессу конструкторской мысли, развитию автомоби-

лизма. То же и в авиации: кто мог подумать, что хобби энтузиастов-одиночек повлечет такие преобразования в транспорте, в военной технике, во всей жизни человеческого общества. И спорт чемпионов нужен для развития спорта массового — это две неразделимые стороны единой медали. Может, и каким-то из совершенно нелепых рекордов, вроде бритья ногой, со временем найдется какое-то полезное применение — кто знает?

Но любой аттракцион — это всеобщая его черта — главным своим назначением имеет совсем не ту цель, которую он вроде бы должен преследовать. Муций Сцевола сжег свою руку совсем не потому, что она была ему без надобности, — он бросал вызов врагам, демонстрируя свое презрение к физическим мукам, ради чего совершил поступок с позиций нормальной логики безумный, но по главному счету оказавшийся мудрым: врагов поразило мужество римлян, и они сняли осаду с города. Ирландские патриоты в английском застенке предприняли голодовку совсем не потому, что им захотелось похудеть. И царь-пушка, стоящая в Кремле, делалась не для конкретных военных надобностей: она не выдержала бы и первого выстрела, пороховой заряд разорвал бы жерло. Но тысячи зевак (не будем видеть в этом слове лишь обидный смысл — любопытство заложено в самой человеческой природе) приходили и приходят в Кремль подивиться этому чуду и через зрелище его проникнуться ощущением могущества державы Российской.

В Туркменском государственном музее изобразительных искусств одну из стен украшает исполинский ковер, размером десять на восемнадцать метров. Вроде бы никакой практической пользы от него нет. Ни в один дом он не войдет, и даже в музее не нашлось стенки, где бы он мог целиком разместиться: пришлось его где-то в середине аккуратненько подвернуть. Но делался этот ковер во время войны, и, как видно, ткавшими его ковровщицами владела та же мысль, которой жила тогда страна: победить, совершить невозможное, превзойти пределы сил человеческих. Они совершили свой подвиг: создали чудо — самый большой в мире ковер. Можно ли мерить этот их труд привычными мерками нужности, полезности, пригодности в хозяйстве?

АМБИВАЛЕНТНОСТЬ

Размышляя о свойствах аттракционов, нельзя не обратить внимание еще на одно, казалось бы, достаточно странное. В аттракционе нередко переворачивается, меняется с минуса на плюс привычная оценка качества явления.

Сама способность удивлять, останавливать внимание, резко выделяться из общего ряда психологически воспринимается как достоинство, даже если удивляет нас безобразие и выделяются среди других качества отталкивающие, низменные или просто бесполезные.

Жители болгарского города Габрово решительно отстаивают свое право считаться самыми скупыми в мире людьми, сочиняют про себя невероятные байки, что они-де отрубают кошкам хвосты, чтобы не выпускать из дверей лишнее тепло; останавливают на ночь ходики, чтобы зазря не стирался механизм; стоямя закапывают гробы на кладбище ради экономии места. Конечно, все это придумано ради шутки, но и не без умного расчета: «самый-самый-самый» — это уже достоинство, даже если речь идет о самом скупом.

Общеизвестна практика кинофестивалей, собирающих на смотр-конкурс фильмы со всего света, чтобы присудить награды самым лучшим — лучшему фильму, лучшему режиссеру, лучшим исполнителям ролей. Но уже есть примеры, причем не единичные, состязаний за лавры иного рода. Лондонский кинотеатр «Скала» провел фестиваль под девизом «Наихудший фильм из самых плохих за все времена» («Советская культура». 13.01.1981), а на аналогичном киносмотре в Нью-Йорке некий Эдвард Вуд сподобился завоевать приз «Золотой недотепа» и право именоваться «худшим режиссером всех времен» («Советская культура». 13.05.1980).

Справочник Гиннеса, коллекционирующий все «самое-самое», не обошел своим вниманием и самое худшее. Скажем, в одном из последних изданий справочника фигурирует «худший водитель за всю историю автомобилизма»: этот техасец за двадцать минут езды успел получить от полиции десять квитанций на штраф, четырежды проехать по улице одностороннего движения навстречу потоку машин, совершить четыре наезда с отягчающими обстоятельствами и стать косвенной причиной еще шести автодорожных происшествий.

В свое время режиссер Г. Данелия и сценарист В. Ежов создали веселую, умную комедию «Тридцать

три». Ее герой, скромный бухгалтер Травкин, внезапно становится знаменитостью: у него оказалось тридцать три зуба. И хотя ничем другим выдающимся товарищ Травкин не отличался — ни умом, ни красотой, ни талантом, сам факт обладания рекордным количеством зубов воспринят окружающими с небывалым энтузиазмом: его снимают для телевидения, по радио исполняют его любимые песни, девицы бегают за его автографами и сами предлагают руку и сердце, а когда решается вопрос, кому лететь в космос, ни у кого нет сомнений — Травкину. Почему? Потому что у него тридцать три зуба.

Это, конечно, сатира на падких до сенсаций обывателей, на шумиху и спекуляцию вокруг дутых знаменитостей — все так. Но психология обывденного, если хотите — обывательского, сознания подмечена здесь точно и метко.

Хрестоматийно знаменитый герой поэмы Некрасова гордился своей подагрой — «болезнью благородною, какая только водится у первых лиц в империи». Вроде бы вздор, глупость — какая ж радость может быть от болезни? Но холопу-дворовому исключительность его хвори дает ощущение личной исключительности, избранности, причастности к миру, намного возвышающемуся над мужичьем, болеющим «подлой хворостью» — типунем и грыжею.

Аналогичны и истоки повышенного интереса к личностям преступников — убийц, гангстеров, королей «черного бизнеса». Восторженные энтузиасты гонятся за их автографами; газетные полосы отводятся под интервью с ними и описания их деяний; бестселлерами, расходящимися миллионными тиражами, становятся их мемуары, приобретаемые издательствами за баснословные суммы. В Чикаго, как сообщают газеты, создается даже исторический мемориал в доме, где «когда-то жил и „работал“ знаменитый главарь мафии Аль-Капоне» («Правда», 7.05.1984). Ю. Торвальд в книге «Сто лет криминалистики» описывает случай, когда преступнице, вывезенной под охраной полицейских инспекторов для осмотра места преступления, из толпы, едва сдерживаемой кавалерией, бросали под ноги цветы¹⁴. Может быть, она пострадала за какие-нибудь возвышенные убеждения или чувства? Нет, вполне

¹⁴ Торвальд Ю. Сто лет криминалистики. М., 1973. С. 137.

банальное соучастие в убийстве, совершенном ее любовником с целью грабежа.

То самое стремление ощутить чувство собственной значительности, о котором говорил Карнеги, может обретать и паталогические черты. «Некоторые авторитетные специалисты, — пишет Карнеги, — заявляют, что люди на самом деле могут впасть в безумие для того, чтобы в безумных глазах обрести чувство своей значительности, в признании которого им было отказано в жестоком мире действительности»¹⁵.

Сродни этой паталогии рассудка паталогия нравственная, заставляющая людей морально незрелых, зачастую подростков, людей морально ущербных искать компенсацию своим нереализованным амбициям на путях преступления. Карнеги приводит как пример знаменитого гангстера Джона Дилингера, который «обрел чувство своей значительности в бандитизме, грабеже банков и убийствах»¹⁶. Официально объявленный президентом Рузвельтом «врагом общества номер один», Дилингер гордился этим званием. Быть первым в любой области, не исключая и преступления, уже признание значительности, уже почесть. Кстати, свои грабежи Дилингер совершал «обычно на фордовских машинах и не мог нахвалиться их качеством и пригодностью для этих операций»¹⁷. Автомобильному королю льстило такое признание качества его продукции, и не только льстило, но и служило превосходной рекламой.

Герострат не ошибся, решившись на безумное злодейство — сожжение храма Дианы Эфесской: его имя действительно осталось в истории как имя человека выдающегося — выдающегося своим непомерным стремлением к славе, любой славе и любой ценой. И он не одинок: у него достаточно последователей и сегодня. «Взрывы бомб, похищения людей с целью выкупа, убийства, — говорил в интервью корреспонденту «Советской культуры» Айзек Азимов, — все это стало у нас слишком частым явлением. При этом зачастую выясняется, что люди пошли на преступление с единственной целью сделаться известными, попасть в заголовки газет, на экраны телевидения»¹⁸.

¹⁵ Карнеги Д. Указ. соч. С. 47.

¹⁶ Там же. С. 46.

¹⁷ Беляев И. Генри Форд. М., 1935. С. 254.

¹⁸ Азимов А. Еще один вид с высоты // Сов. культура. 1978. 1 янв.

Почему так контрастны оценки, вызываемые всем, что относится к области исключительного, выходящего из общего ряда, притягивающего к себе внимание своей необычностью? Почему массовое сознание с такой готовностью восхищается ужасным? Почему самая горячая любовь толпы к кумирам так легко сменяется ненавистью к ним? Любопытный повод для размышлений на эту тему дают некоторые страницы книги Е. Карцевой «Вестерн. Эволюция жанра».

Рассказывая о фильме Уильяма Уэллмана «Робин Гуд из Эльдорадо» (в советском прокате «Мститель из Эльдорадо»), автор не без иронии описывает, какую эволюцию претерпел на экране действительный исторический персонаж Хоакин Мурьетта, представший перед зрителями в облике благородного мстителя, борющегося за поправную справедливость, отнимающего деньги только у богачей и не допускающего пролития крови безвинных. Доказывая безнравственность подобных перелицовок реальных исторических персонажей, Карцева приводит документально достоверные данные о подлинном Мурьетте, в шайке которого, цитирует она исследователя Дальнего Запада Б. Боткина, «наибольшее уважение вызывали те, на счету которых числилось более всего убийств. Сам Хоакин был жестоким убийцей. Количество убийств, совершенных им и бандой, огромно. Особенно жестоки они были по отношению к китайцам. Они просто устилали дороги их трупами»¹⁹.

У нас нет оснований сомневаться в приведенных автором фактах. Однако почти в одно время с выходом книги из печати в Московском театре им. Ленинского комсомола состоялась премьера пьесы Пабло Неруды «Звезда и смерть Хоакина Мурьетты, чилийского разбойника, подло убитого в Калифорнии 23 июля 1853 года». Автор пьесы, как выяснилось, тоже не пожелал считаться с доподлинными документальными фактами о своем герое.

«Хоакин Мурьетта, — писал в рецензии на спектакль чилийский писатель Хосе Мигель Варгас, — с горсткой золотоискателей из Чили и других стран Латинской Америки, ограбленных и униженных, как и он сам, восстал против несправедливости и начал мстить за обиды своих собратьев, вскоре повстанцы

¹⁹ Карцева Е. Н. Вестерн. Эволюция жанра. М., 1976. С. 175.

были разбиты, голова Мурьетты была выставлена в балагане, за вход в который взималась плата...»²⁰

Не «шайка», не «банда», а «повстанцы», не «жестокый убийца», а «мститель» — как мы видим, в исходных сюжетных посылках поэт-коммунист Пабло Неруда стоял на тех же глубоко ошибочных позициях, что и создатели лживого голливудского боевика. В чем дело? Уж не заподозрить ли нам Неруду в сознательной фальсификации фактов?

Думается, однако, он не грешил против истины. Как и создатели вестерна о Мурьетте, Неруда шел не от фактов, а от легенды, которая была уже до него создана, жила в людской молве и сама по себе уже стала фактом народного сознания. Кстати, наверное, немало послужила рождению и утверждению этой легенды голова Мурьетты, выставленная напоказ в балагане.

Исключительность фигуры Мурьетты, посмертно возданная ему «почесть» служить ярмарочным аттракционом окружили его личность ореолом всеобщего интереса, сместившего моральные оценки, психологически естественно заставившего воспринимать деяния преступные как деяния благородные.

Карцева ставит в вину создателям «Робин Гуда из Эльдорадо» то, что они спекулятивно используют имя благородного лесного разбойника, «любимца многих поколений», «неистового смельчака и неукротимого борца за справедливость», которого народные баллады «называют не иначе как „добрый Робин“». «Всякая аналогия с ним немедленно вызывает симпатию. И бандитский вестерн не упускает такой возможности»²¹.

Здесь автор незаметно для себя начинает апеллировать не к фактам, а к балладам, к легенде, созданной во много более поздние времена; легендарные качества лесного разбойника преподносятся читателю как качества реальные («неукротимый борец за справедливость»), и на основании сравнения реальных фактов о Мурьетте и балладных сказаний о Робин Гуде авторам «бандитского вестерна» делается строгий выговор. Ну, а какими фактами о последнем мы можем воспользоваться как неоспоримыми?

²⁰ Варгас Х. М. Бунт Хоакина Мурьетты // Лит. газ. 1976. 29 сент. С. 8.

²¹ Карцева Е. Н. Указ. соч. С. 175.

М. Горький в предисловии к балладам о Робин Гуде писал: «Историк того времени говорит о нем лишь несколько слов: „Между людьми, лишенными собственности, был тогда знаменит Робин Гуд, которого простой народ так любит выставлять героем своих игр и комедий и которого история, воспеваемая менестрелями, занимает саксов более всех других историй“. Это все, что сказано о Робин Гуде хроникером эпохи. Всем остальным наделил Гуда народ, нередко создающий силою своего воображения святых и героев из незначительных людей, как создал он из простых явлений природы — грома, молний, тени, света — величавые образы поэзии»²².

Так что скорее всего и в случае с Робин Гудом мы являемся жертвами той же метаморфозы восприятия, которую претерпел много более близкий нам по времени Хоакин Мурьетта. И метаморфоза эта, как очевидно, не случайна — в основе ее лежат психологические механизмы, заложенные в самой человеческой природе.

Об этом, кстати, рассуждает и М. Горький в той же статье о Робин Гуде: «Во все времена у всех народов разбойники пользовались особенным, сердечным вниманием и какой-то странной, детской любовью. Это непонятно: как и за что можно любить человека, который живет тем, что грабит, убивает, превращая в прах и пепел имущество, накопленное тяжким трудом? Тут есть какое-то заблуждение разума, темное противоречие чувства.

Ведь большинство людей хочет жить спокойно, хочет без помехи владеть тем, что имеет, стремится прикопить и заработать больше того, что есть в руках, жаждет справедливых законов, которые строго охраняли бы привычные условия жизни, крепкий ее порядок, мирный труд. Но именно большинство людей — народные массы — всегда и везде прославляли в песнях, сказках, легендах разбойника, нарушителя законов, безжалостного человека, который льет кровь, как воду, не щадит человеческого труда и презирает его, — именно этот страшный человек является любимым героем поэтического творчества народа и нередко песнь в честь разбойника звучит точно акафист святому...

Само собой разумеется, что разбойники всех стран и всех времен не очень разбирали — кто праведен,

²² Баллады о Робин Гуде / Предисл. М. Горького. Пб., 1919. С. 11.

кто грешен или кто честен и кто подл; конечно, разбойники гораздо чаще грабили и жгли беззащитные деревни, села, чем усадьбы бояр, помещиков, живших под защитой каменных стен, воинских дружин, многочисленной дворни, нет никакого сомнения, что от набегов разбойника прежде и больше всех страдал безоружный и беззащитный поселянин, у которого отнимали скот, жито, сукна, полотна».

Далее Горький подробно разбирает причины этой странной любви, среди которых и страх перед сильным, и зависть к нему, и одна из наисущественнейших — «надежда, что разбойник, постоянно нарушающий все законы государства, может окончательно уничтожить их и создать на земле одну для всех справедливость — беззаконие»²³.

Как нетрудно заметить, в этих горьковских строках соседствуют как равные понятия, казалось бы, прямо противоположные, в корне друг друга исключаящие: святой и разбойник, справедливость и беззаконие. Эта амбивалентность (без бахтинского термина здесь никак не обойтись), надо думать, вообще свойственна любой исключительной фигуре. Божества и герои, личности царей и святых, современные кумиры и идолы (теле-, кино- и поп-звезды, чемпионы спорта и т. п.) легче всех иных вызывают к себе взаимоотрицающие проявления эмоций: хвалу и хулу, восторг и ненависть, воспевание и пародирование, восхищение и осмеяние.

Печальная шутка Чаплина по поводу огромной толпы, собравшейся его приветствовать («Их собралось бы вдесятеро больше, если бы они знали, что меня будут вешать»), совсем не лишена основания. Судьба многих фильмов, вызывавших в момент выхода и безудержную хвалу, и отчаянную ругань, чтобы потом стать общепризнанной классикой («Путевка в жизнь», «Летят журавли», «Калина красная»), — также подтверждение того же феномена.

Заметим, что и кинематограф в момент своего появления вызывал не только изумление и восторг, но и агрессивную ненависть. Для подтверждения процитируем фрагмент из мемуаров Месгиша, оператора братьев Люмьер, демонстрировавшего кинематограф на Нижегородской ярмарке в 1898 г.: «...в нашем громадном зале удивленная толпа старается разглядеть

позади экрана дьявольскую тайну, которая его оживляет... Иногда из этой толпы доносятся подозрительные возгласы. Им было сказано, что мы воспроизводим появление живых существ. Они приходят в восторг, но такое воспроизведение жизни они могут объяснить только какой-то сверхъестественной силой, и они готовы обвинить нас в колдовстве...

В одну прекрасную ночь со стороны ярмарки показывается пламя огня. Это горит помещение „Кинематографа Люмьер“. Это фатальность... или, вернее, взрыв фанатизма, ибо, как мы узнали позже, наши бараки были предварительно обильно политы керосином»²⁴.

Достоверность свидетельства Месгиша вызывала сомнение у такого авторитетного специалиста по русскому дореволюционному кино, каким был С. С. Гинзбург. Оно не подтверждено нижегородскими газетами тех лет, не проходившими мимо любых скандальных и сенсационных происшествий в кинематографах. Вполне возможно, что Месгиш, вообще не отличавшийся чрезмерной щепетильностью, приврал и на этот раз. Однако если данный случай и не достоверен как факт, он достоверен как легенда, ставшая достоянием киноистории. А достоверностью своей она обязана тому, что в ней точно уловлен психологический механизм воздействия, присущий аттракциону.

Аттракцион выводит нас из состояния равновесия. Психологический толчок, сопутствующий любому из ряда вон выходящему явлению, может вызывать взаимоотталкивающие эмоции. Еще Пушкин писал, что ужас иногда выражается смехом. «Сцена тени в „Гамлете“ вся написана шутливым слогом, даже низким, но волос становится дыбом от гамлетовских шуток»²⁵. Аналогичным же образом — примеров тому немало в комедиях Чаплина («Золотая лихорадка», «Новые времена», «Диктатор»), Гарольда Ллойда («Наконец в безопасности») — смех возникает в ситуациях, которые, казалось бы, должны вызывать лишь ужас, — там, где герой оказывается на волосок от смерти. Такова вообще природа смешного. «Смех, — очень точно подмечал А. В. Луначарский, — всегда начинается с некоторого шока. Чтобы рассмеяться, надо

²³ Там же. С. 5—6, 10.

²⁴ Цит. по кн.: *Голдовский Е. М.* Луи Люмьер. М., 1935. С. 28—29.

²⁵ *Пушкин А. С.* Полн. собр. соч.: В 10 т. Т. 7. С. 81—82.

быть выведенным из равновесия каким-нибудь зрелищем или иного рода раздражением, — словом, быть выведенным из обычного состояния сильным впечатлением»²⁶.

Амбивалентность аттракциона коренится в свойствах человеческой психики, давно подмеченных в самых разнообразнейших своих проявлениях. Брань может служить высшей формой похвалы: никогда Александр Сергеевич Пушкин не был так доволен собой, как в момент, когда, перечитав только что написанного «Бориса Годунова», «бил в ладоши и кричал, ай да Пушкин, ай да сукин сын!»²⁷. Подобное же обнаруживается в исторически сложившейся семантике слов. «Золото» и «золотарь» происходят из одного корня, но в одном случае слово означает материал самый благородный, в другом — полюс обратный — связан с материалом самым неблагородным, антиблагородным, ставшим метафорой всего наихудшего в человеке.

В аттракционе неразрывно слиты высшие степени положительных и отрицательных эмоций, удовольствия и неудовольствия. Казалось бы, какой смысл человеку стремиться к эмоциям негативным, платить за переживание мгновений страха, когда петляющая вагонетка парковых гор, кажется, вот-вот опрокинется, за безобразное зрелище заспиртованных уродов, за билеты на фильм, где ему заведомо предстоит вцепляться от страха в ручки кресел при виде отвратительных страшилищ, творящих черные гнусности? Но именно этими кошмарами и завлекает его реклама: «Приходите ужасаться и захватите с собой валидол!» Ужасное приятно. Ужасное доставляет удовольствие. Эриху фон Штрогейму, блистательно игравшему в фильмах 20—40-х годов негодяев, садистов, подонков, сопутствовала рекламная формула: «Человек, которого вам приятно ненавидеть».

Можно приводить еще немало примеров амбивалентности эмоций, связанных с аттракционными явлениями. Причина тому — в самой экстремальности качеств аттракционов. А достижение экстремальной точки, как известно из математики, всегда чревато скачком в новое качество, в противоположность. От великого до смешного — один шаг.

²⁶ Луначарский А. В. Кинематографическая комедия и сатира // Пролетарское кино. 1931. № 9. С. 4.

²⁷ Пушкин А. С. Полн. собр. соч.: В 10 т. Т. 10. С. 188.

ОТНОСИТЕЛЬНОСТЬ

Знакомясь с разнообразными видами аттракционов, перечисляя их отличительные приметы — необычность, диковинность, странность, красоту, уродство, любую из превосходных степеней достоинств или недостатков, нетрудно заметить, что качества эти в общем-то относительны. Непривычное вчера — сегодня уже обыденность, запретное для одного возраста не возбраняется для другого, понятия о красоте и уродстве различны у разных народов, то, что скандализировало нравы наших предков, сегодня самая заурядная обыденность. Скажем, по свидетельству Плутарха, в Древнем Риме каждый знал имя Карвилия Спурия — человека, первым решившегося на развод, с чем в Риме не сталкивались на протяжении двух с лишним веков. Удивишь ли этим кого-нибудь сегодня, когда счет разводов идет на миллионы?

Во времена наших дедушек появление автомобиля на улице было аттракционом, неизменно собиравшим толпу. Кого сегодня удивишь этим? Напротив, какой-нибудь тарантас или пролетка, обычные во времена первых механических экипажей, на сегодняшней улице — аттракцион. Кое-где их так и используют: на пролетках возят туристов по достопримечательным местам старых городов, катают новобрачных в день свадьбы, детишек в парке. Кстати, и те автомобили, на которые как на редкую невидаль глазели седоки карет и конок, сегодня тоже аттракцион — но уже не в силу новизны, а в силу «ископаемой древности». Старые машины сегодня коллекционируют, устраивают их парады, высшим шиком среди снобов считается держать у себя какой-нибудь «делано-белльвиль» выпуска 1905 г. То, что было аттракционом лет восемьдесят назад, снова стало аттракционом, но не как новейшее, а как древнейшее.

Все, что относится к категории «самый-самый-самый», тоже достаточно относительно. Те «самые-самые» диковины, которыми в старину привлекали посетителей ярмарочных балаганов, а сегодня — читателей газет, — самый высокий великан и самый маленький карлик (восемнадцатилетний Нельсон де ла Роза из Доминиканской Республики: рост — 73 см, вес — 7 кг; «Советская Россия». 2.08.1987), самый сильный силач или самый толстый толстяк, обладатель самых длинных усов (259 см: «Неделя». 1977. № 45), самая боль-

шая книга, неохватного размера $2,8 \times 1,87$ м и неподъемного веса в 1,2 т («Вечерняя Москва». 14.10.1977), и самая маленькая книга, запросто уместяющаяся на кончике носа маленького мальчика («Неделя». 1977. № 21), самый высокий небоскреб («Сиэро тауер» в Чикаго в 443 м) — все эти аттракционы достаточно относительно. Можно сделать еще более «самую» — большую или маленькую книгу (что, кстати, и произошло: с тех пор как появилась публикация об этой «самой маленькой книге» — творении ирландского печатника Макдональда, его рекорд был дважды побит японцами, сначала выпустившими «том» размером 2×2 мм с описанием драгоценных камней, приносящих счастье («За рубежом». 1980. № 2), а затем изготовившими и книгу «Язык цветов», которую можно просунуть в игольное ушко: в ней сто страниц при весе 0,0076 г («Вечерняя Москва», 9.04.1981)), отрастить усы длиннее самых длинных, построить небоскреб выше всех существующих (что и собирается к 1992 г. сделать владелец крупной строительной компании Дональд Трамп, анонсировавший проект возведения в Манхэттене стопятидесятиэтажной башни высотой 509 метров, — «Правда». 21.01.1985). Аттракцион воспринимается только в соотнесении с окружающим его фоном.

Так, на обычного человека смерть воздействует аттракционно: это резкое нарушение привычного, потрясение, шок. Но есть редкие категории профессий, для которых подобное зрелище — повседневность, будни.

Криминалист, патологоанатом, служитель морга — все они существуют в особой ситуации — ситуации, так сказать, перенасыщенного аттракционного поля.

В фильме Романа Полянського «Чайнатаун» («Китайский квартал») есть небольшая сценка, происходящая в морге. Толстяк служитель, деловито осматривая свежепривезенные трупы, беседует с оказавшимся здесь по случаю старым знакомым, детективом. «Как дела?» — спрашивает детектив. «Отлично, — бодро отвечает служитель, — вот только этот проклятый кашель!» Каждодневность привычной работы вывернула наизнанку для этого персонажа естественную шкалу ценностей: к смерти, на всех воздействующей аттракционно, он относится как к не стоящему внимания пустяку, к кашлю — как к чему-то, достойному интереса.

На подобном переворачивании аттракционной шка-

лы строится искусство абсурда. По сцене бегают носороги, а герои преспокойно пьют свой кофе. Носороги? Что здесь особенного! Бегают? Стоит ли это внимания! Все вокруг превращаются в носорогов? Ну и что? Разве этот «оносороженный» мир чем-нибудь хуже человеческого? В нем, правда, свои диковатые для нормального взгляда порядки. Но ведь порядки же. К ним надо только привыкнуть. Принять их как должное. И, быть может, тогда нелепым, странным, раздражающим исключением покажется один неприметный тихий человек, который вопреки здравому смыслу и логике не хочет стать, как все, носорогом. Ординарный, самый обычный, он оказывается исключительным именно потому, что вывернута наизнанку вся действительность вокруг.

Увы, подобные ситуации придумало не искусство: оно лишь облекло в образ-метафору то, что происходило в реальной жизни. XX век знает слишком много примеров социальных перверсий. Массовые расстрелы, концлагеря, душегубки, газовые печи — в основу всей этой научно продуманной и налаженной промышленности убийства была положена извращенная шкала ценностей, требовавшая от свидетелей, участников, жертв этих убийств слома нормального восприятия своего аномального существования. Человек не может жить в постоянном состоянии аффекта. Нужно было либо сойти с ума, либо принять за норму то, что изначально противно человеческой норме.

В официальных документах, возвращающих нас к временам фашизма, можно прочесть о равнодушии, с каким палачи занимались своей «профессиональной работой». Убийство стало обыденным занятием. После каждой кровавой бойни убийцы плотно ели, курили, беседовали о том о сем и вновь были готовы к расправе со следующей группой жертв, стоявших уже в очереди...

Бесстрастность свидетельств очевидцев, прошедших через ад концлагерей, потрясает гораздо больше, чем самые грозные и гневные интонации. Вот строки из документальной повести М. Рольникайте «Я должна рассказать»: «В нашем бараке ежедневно умирают по сорок — шестьдесят женщин. У дверей постоянно лежат горы окаменевших, посиневших трупов. Приезжает телега, в которую впряжены заключенные. Двое мужчин берут за руки и за ноги высохшее, замерзшее тело, раскачивают его и забрасывают на груды таких же голых трупов.

Крематорий работает круглые сутки, около него навалены большие горы трупов: в лагере ежедневно умирает около тысячи человек...»²⁸

Кинохроника военных лет запечатлела немало подобных страшных картин. Эти кадры использованы в лентах, документальных и художественных, где нередко им отведена роль аттракциона, призванного разрушить устоявшуюся эстетическую норму, вызвать в зале шок, потрясение, заставить зрителя отвернуться от экрана, проникнуться яростным неприятием увиденного. Эмоциональная действенность таких кусков возникает не только из собственного их содержания, но и из контраста с контекстом, в котором они существуют.

А теперь представим гипотетический случай, когда весь фильм состоит сплошь из таких кадров — сильных, бьющих по нервам, рассчитанных на предел эмоциональных возможностей человека. Впрочем, это случай вовсе не гипотетический — такой фильм существует. О нем рассказал Михаил Ромм в цитированной уже статье «Возвращаясь к „монтажу аттракционов“»: «У нас есть картина, которая называется „Свидетельские показания к Нюрнбергскому процессу“. Эта картина никогда не выходила на экран. Начинается она с торжественной клятвы операторов, которые присягают, что все то, что есть в этой картине, снято действительно ими, когда они входили в освобожденные города, что здесь нет ни ретуши, ни подделки, что это снято в том самом виде, как было на самом деле. После этого начинается никак не смонтированное простое перечисление: такой-то город, такой-то... идет снятое операторами то-то и то-то. Всего семь частей. Выдержать подряд семь частей, даже если ты обязан это посмотреть как режиссер-постановщик картины, почти невозможно.

Я посмотрел один раз. Когда мне надо было посмотреть второй раз, чтобы отобрать, я после первой части сказал: „Не могу“. Отложил на неделю. И через неделю не смог. Я просил скопировать всю картину целиком, потому что не мог посмотреть вторично. Показали это группе молодых ребят. Трое выскочили из зала на второй части. Это смотреть нельзя. Даже одну часть»²⁹.

Зритель не в состоянии воспринимать это зрелище непрекращающегося ужаса с бесстрастностью через все прошедшего лагерника: для этого ему, наверное, не одни сутки пришлось бы посидеть перед непрерывно прокручиваемой лентой. А сохраняя нормальное восприятие, он вообще не в состоянии это смотреть: такого количества шоковых потрясений, такой плотности аттракционного поля не выдерживает человеческая психика. Пределы ее возможностей оказались превзойденными, контакт между зрителем и экраном прерванным.

Ромм вслед за Эйзенштейном называет подобный эффект «нокаутом зрителя». Кстати, характерен и сам этот термин-образ — он тоже из области аттракционов.

СООТНЕСЕНИЕ С КОНТЕКСТОМ

Аттракцион, как уже говорилось, существует не сам по себе, а в соотношении с некоторым контекстом. Уже само то, что целью аттракциона является психологическое воздействие, не может не ставить его эффект в зависимость от характера воспринимающего, который в свою очередь сформирован множеством разнообразных условий — культурных, исторических, психологических, социальных.

Неудивительны свои восприятия, происходящие при столкновении различных культур. Известен, к примеру, случай, когда австралийские аборигены «убили белого, закурившего сигарету, сочтя его духом, имеющим в теле огонь. Другого пронзили копьем за то, что он вынул из карманы часы и взглянул на солнце. Аборигены решили, что он носит в кармане солнце»³⁰. Самые обычные для европейца действия стали в глазах людей другой культуры аттракционными, вызвав непрогнозируемые последствия.

Подобные же неадекватные реакции возможны и при восприятии искусства. Вот случай, относящийся к первым послереволюционным годам, о котором рассказал А. В. Луначарский. В казарме для красноармейцев был устроен концерт. «Многие из них до этого ни в театре, ни в концерте не были ни разу в жизни и все воспринимали затаив дыхание; но когда певица, колоратурное сопрано, стала петь каденции в алябьевском «Соловье», они сперва недоуменно переглядывались,

²⁸ Рольникайте М. Я должна рассказать. Л., 1976. С. 163.

²⁹ Кинематограф сегодня. М., 1964. С. 71.

³⁰ Гумилев Л. Н. Этногенез и биосфера земли. Л., 1979. Вып. 1. С. 21.

а потом разразились громким хохотом, — настолько непривычным, странным, непонятым и смешным показалось им, что человек может так петь... как птица»³¹.

Сбой восприятия здесь также был вызван различием двух культур — культуры образованной элиты и культуры крестьянства, к которому и принадлежали слушатели концерта.

Эффект воздействия аттракциона зависит и от насыщенности аттракционами культурного контекста. Обратившись к примеру кинематографа, нетрудно увидеть, что с первых своих шагов он с особой охотой осваивает материал аттракционный, в обычной жизни — исключительный, редкий, экзотический, новый для массовой аудитории. Его интересует более всего жизнь не в обычном течении, а ее экстремальные проявления — «восстания и войны, рождения и гибели» (Б. Слуцкий). Его интересуют более всего не обыкновенный человек, один из миллионов себе подобных, но крайние отклонения от срединной черты — социальные верхи или социальное дно, высший свет или изгой общества. Публицисты, корящие кинематограф за невнимание к действительности, нередко выдвигают примерно такой тезис: если бы жители, допустим, XXV в. захотели узнать о нашем сегодняшнем мире по лентам, которые сейчас создаются, то они бы, наверное, решили, что человеческое общество состояло главным образом из чекистов и детективов, спортсменов и актеров, из передовиков труда и героев фронта, что чуть ли не главным занятием советских людей было обезвреживание иностранных шпионов, воров, валютчиков, что грозы и ливни, штормы и ураганы, извержения вулканов, землетрясения встречались едва ли не чаще, чем обычные, без катаклизмов, дни. Ну а уж если говорить о кинематографе буржуазном, то в тех странах и вовсе никто не занимается производительным трудом, а все только и делают, что играют в казино, грабят банки, угоняют самолеты, убивают, насилуют, занимаются кровосмесительным или извращенным сексом, совершают побеги из тюрем, вступают в поединки с хищными зверями или невероятными чудовищами.

³¹ Цит. по кн.: Алексеев А. Серьезное и смешное: Полвека в театре и на эстраде. М., 1972. С. 318.

Пусть для одних лент это спекуляция на зрительском интересе, для других — серьезный разговор, которому необходим зрительский интерес, но тягу к необычному, к исключительному нетрудно обнаружить и в тех и в других случаях. И это относится не только к вестернам и детективам, но и к жанрам вполне серьезным, аналитическим, социальным. Ну вот хотя бы течение, всегда поражающее нас своей приверженностью к реальности подлинной, непапильонной, к сюжетам, основанным на фактическом, документальном материале, — итальянский неореализм. О чем его ленты? «Рим, 11 часов» — о катастрофе на лестнице адвокатской конторы. «Мечты на дорогах» — о безработном, угнавшем машину. «Похитители велосипедов» — о безработном, у которого украли велосипед. «Машинист» — о штрейкбрехере, т. е. человеке, предавшем своих товарищей. «Под небом Сицилии» — о молодом судье, пытающемся противостоять преступлениям мафии. И т. д., и т. д. Пусть в лентах коммерческого кинематографа речь идет о краже миллионных коле или мешков с тугими пачками купюр из банковских сейфов, а здесь всего лишь о грошовом велосипеде, пусть там создателей зрелища интересует прежде всего, а нередко — только сам факт преступления, а здесь оно лишь провоцирующий повод, чтобы вскрыть картину социальной реальности, тем не менее и в том и в другом случае необходим эксцесс, преступление, слом устоявшегося хода вещей. Ну а масштаб события — он ведь относителен. Для безработного (чуткий к искусству зритель это, без сомнения, ощутит) пропажа велосипеда — потеря гораздо более тяжелая, чем для миллионерши — всех ее драгоценностей: велосипед дает право на работу, а значит, на жизнь.

Обратившись к кинематографу советскому, главную свою задачу видящему в правдивом отражении реальности, мы обнаружим все ту же тягу к необычному, к исключительному. По данным В. Вильчека, исследовавшего социальный состав героев отечественных телефильмов, милиционеров в нем было семнадцать процентов, колхозников же — всего три. Соотношение, как нетрудно видеть, от реального более чем далекое.

Та же тяга к необычному очевидна и в фильмах, созданных на материале самой повседневной повседневности. Возьмем для примера «Премия» С. Микаэляна (в названиях театральных постановок по той же пьесе

А. Гельмана еще более подчеркнута заземленность происходящего — «Заседание парткома», «Протокол одного заседания») — вроде бы все здесь из области будней обычной бригады на обычной стройке. Но, как скоро становится очевидным, антураж повседневности — не более чем декорум, мимикрия под повседневность. Событие-то взято исключительное, беспрецедентное: бригада отказалась от премии. Зачем отказалась? Может быть, деньги им уже не нужны? Да нет, наверное, пригодились бы. Но цель-то их вовсе не в том, чтобы самих себя наказать, а в том, чтобы этой скандальной, нарушающей заведенный порядок, по нашей терминологии — аттракционной, мерой привлечь внимание парторганизации стройки к беспорядкам, к бесхозяйственности, убытки от которой для страны, да и для самих рабочих, во много крат больше недополученной премии.

Вне зависимости от того, был ли подобный случай на самом деле или его сочинили авторы, он обладает чертами типическими, концентрирует в себе некоторые существенные для общества процессы. Но это не среднестатистическое отражение положения дел на производстве. Это ситуация экстремальная, исключительная. И таково вообще свойство искусства.

Бесполезно ждать от кинематографа среднеарифметического отражения реальности. Никакое самое скрупулезное деление на рубрики темплана: «о рабочих», «о колхозниках», «об интеллигенции» — не может создать двойникового подобия действительности. Неудивительно, что сразу же после V съезда кинематографистов СССР, где создатели фильмов отвоевали себе право самим решать свою судьбу, темплан автоматически умер. На смену этой мертворожденной, хотя, увы, долговечной, практике пришла нормальная состоятельность идей и сюжетов, способных быть интересными зрителю.

Не только кинематограф, телебеллетристика, чтиво всевозможных «низких жанров», но и самые высокие образцы искусства отмечены той же жаждой особенного, из ряда вон выходящего. Сколько кровавых драм находим мы в античном театре: отец в неведении поедает мясо своих детей, мать убивает своих детей, дети убивают свою мать, сын убивает отца и женится на матери — это все сюжеты пьес Сенеки, Еврипида, Софокла. Сколько сцен кровавого гиньоля находим мы

в шекспировском театре: отрубание рук, выкалывание глаз, капающая с кинжалов кровь, убийство детей! Но и реалистическая, натуралистическая литература тяготеет к тому же: Бальзак, Золя, Флобер, Ибсен, Пушкин, Достоевский, Толстой постоянно обращаются к темам преступления, предательства, прелюбодеяния, убийства, самоубийства, сумасшествия. Если попытаться составить по произведениям классической литературы XIX в. модель изображенного в них общества, то окажется оно крайне далеким от того, каким было на деле. В нем обнаружатся зияющие провалы, относящиеся прежде всего к его созидательной части — деятельности ученых, инженеров, мастеровых, крестьян, и перенасыщенным, во много крат усиленным будет все, что связано с областью «разрушительной», отражающей эксцессы, нарушения норм моральных и юридических, пусть по большинству обращались к этим темам писатели в целях моральных и гуманных.

Кино и телевидение не просто повторяют ситуацию, уже до них имевшую место в литературе. Они ее во много раз усугубляют. Усугубляют прежде всего в силу активности, зрелищности, чувственности своих выразительных средств. Усугубляют и в силу чрезвычайной интенсивности потребления этих самых массовых и самых общедоступных искусств, для которых не имеет значения рубеж грамотности, что во многих странах весьма немаловажно. Никогда до появления этих коммуникативных средств зрелища не имели столь массовой аудитории, никогда не потреблялись в таком количестве.

По данным американской статистики, в 1923 г. каждый пятый житель США посещал кино ежедневно — факты для любых самых популярных прежде видов искусства немыслимые, фантастические. В кризисный для Америки 1930 г. кинотеатры еженедельно собирали 155-миллионную аудиторию. Сегодня еженедельная аудитория кинотеатров США значительно ниже (около 19 млн), но 100 млн телеприемников, ведущих свои программы круглосуточно по многим каналам, поставляют американскому зрителю невиданное и для кинематографа количество зрелищной информации. Среднестатистический американец, доживший до шестидесятипяти лет, девять из них провел перед экраном телевизора. А если учесть, что каждые сорок пять минут на экране телевизора США происходит убийство,

то за свою жизнь этот среднестатистический американец видит сто тысяч убийств. Событие исключительное, из ряда вон выходящее входит в сознание (и подсознание) как норма. Происходит пресыщение аттракционами. То, что должно было бы восприниматься как аттракцион, перестает им быть, становится обыденностью.

Исключительное в искусстве выражается не только как исключительное по отношению к жизни, но и как исключительное по отношению к искусству. «Когда зритель имеет уже определенный опыт получения киноинформации, — пишет Ю. Лотман, — он сопоставляет видимое на экране не только (а иногда — не столько) с жизнью, но и со штампами привычных лент. В таком случае сдвиг, деформация, сюжетный трюк, монтажный контраст — вообще насыщенность изображений сверхзначениями — становятся привычными, ожидаемыми и теряют информативность»³². Сказанное, как очевидно, имеет самое прямое отношение и к аттракционам; на определенном уровне насыщения экранной реальности (возможно, есть смысл говорить не только о контексте экранных искусств, но и всей сфере СМК — комиксах, грамзаписях, бестселлерах и т. п.) теми или иными видами аттракционных средств происходит их девальвация — они перестают восприниматься как аттракционные.

Скажем, в пестром мире рекламы, где одна афиша стремится перекричать другую, где общеприняты самые броские цвета и цветосочетания, самые зазывные, поданные крупным шрифтом лозунги, необычайно эффективным оказался прием подачи товара, основанный на обратном: чистая журнальная полоса или чистый афишный щит, где-нибудь в уголке которого мелким кеглем набранная надпись: «Автомобили марки „Форд“ в рекламе не нуждаются». Или: «Фирма „Мартини“ дарит этот чистый лист любителям автографов». Это тоже аттракцион — аттракцион, так сказать, со знаком «минус».

В семиотике отказ от привычных художественных средств рассматривается как своеобразный «минус-прием». В данном случае мы имеем дело с аналогичным явлением — с «минус-аттракционом».

³² Лотман Ю. М. Семиотика кино и проблемы киноэстетики. Таллин, 1973. С. 43.

Столь же мощно может воздействовать «минус-аттракцион» и в структурах художественных. Вот строки из рецензии на телефильм Ираклия Андроникова «Альбом Одоевского»: «Что значил для русской культуры выстрел Мартынова, мы узнаем не из слов, не из патетических восклицаний, не из проклятий. Андроников в конце фильма просто перелистывает пустые страницы альбома, те, что Лермонтов не успел заполнить. Пустота этих страниц оглушает. От этой пустоты перехватывает горло».

Чем вызвана эта аттракционная сила воздействия чистого листа? А. Смелянский, автор рецензии, дает тому исчерпывающий ответ: она рождена соседством со страницами, «заполненными темными буквами, — это „Ночевала тучка золотая“, это „Спор“, „Тамара“, „Листок“, „Выхожу один я на дорогу“. Это, наконец, „Пророк“»³³.

Каждая страница — шедевр. Каждая пустая страница — шедевр несозданный, погибший вместе с поэтом.

Сходным эффектом может обладать и фильм в целом, когда он резко выделяется по своим параметрам среди общего потока кинопродукции. Наверное, именно этим объясняется успех «Дерсу Узала» Акиры Куросавы на зарубежном экране, где спокойная неторопливость этой ленты, отсутствие каких-либо приключенческих ходов, широкие панорамы нетронутых цивилизацией пейзажей резко контрастировали с тем, к чему приучил зрителя экран. Этим же, как видно, объясняется и весьма умеренная зрительская реакция на фильм в СССР: насыщенность репертуара сильнодействующими аттракционами у нас не столь велика, чтобы эти качества «Дерсу» могли поражать.

УНИКАЛЬНОСТЬ И ПСЕВДОУНИКАЛЬНОСТЬ

Одним из основных вопросов, сопутствующих исследованию аттракциона, является вопрос об уникальности.

Все уникальное имеет особую цену, причем это может пониматься и самым буквальным образом — в значении цены коммерческой. Почему малопривлекательный квадратик бумаги размером чуть больше

³³ Смелянский А. Строка из альбома // Лит. газ. 1983. 11 мая. С. 8.

дьюма продан на нью-йоркском аукционе за 850 тысяч долларов? Потому что эта почтовая марка, выпущенная в 1856 г. Британской Гвианой, единственная в мире. В филателистическом мире существует легенда, что техасский нефтяной магнат Артур Хинд, в 20-е годы бывший владельцем этой марки, за двадцать тысяч фунтов купил второй случайно обнаружившийся ее экземпляр у безымянного обладателя, после чего дубликат сжег. Даже если это не более чем легенда, то механизм уникальности обнаруживается в нем и достоверно и предельно наглядно. Единственный экземпляр марки стоит более двух тоже единственных ее экземпляров. Чем уникальнее, тем ценнее предмет, явление, человеческая личность.

Впрочем, вокруг уникальности возможны различные спекуляции. Весить на три пуда больше прочих смертных — уже повод, чтобы прослыть уникалом. Можно с той же целью разрисовать себя немислимой татуировкой (на спине неизвестного пляжного красавца автор этих строк имел удовольствие видеть воспроизведенную во всех подробностях картину В. Васнецова «Витязь на распутье»). Впрочем, все это не уникальные личности, а, в лучшем случае, уникальные феномены. Здесь не уникальность, а ее имитация, подмена аттракционом.

«Чтобы быть единственным, не важно — первым или последним быть. Мой город во вселенной знаменит тем, что другим его не заменить» — в этих строках О. Сулейменова и выражена суть того, что действительно неповторимо и уникально³⁴. Для аттракциона же, напротив, важно быть первым или последним, выделяться не внутренним содержанием, а внешними параметрами.

Увы, таковы свойства нашего восприятия — поражающее его совсем не обязано быть действительно значительным. Биографии многих замечательных людей показывают, что слава приходила нередко не к тем, кто более всего ее заслуживал, или не за то, что более всего заслуживало быть оцененным. Всем известно имя русского авиатора Петра Нестерова, впервые выполнившего на самолете фигуру, именуемую «мертвой петлей», и куда как менее известно имя его коллеги Константина Арцеулова, впервые совершившего выход из преднамеренного штопора, хотя «мертвая петля»

³⁴ Сулейменов О. Город мой, бесснежная зима // Лит. газ. 1978. 1 марта. С. 7.

была лишь повторением циркового номера, уже до того выполнявшегося на велосипедах, и никакого практического значения для авиации не имела, а умение выходить из штопора спасло жизнь многим и многим летчикам. Но «мертвая петля» была зрелищно эффективней, аттракционней, и это определило все. Александр Густав Эйфель, создатель знаменитой башни в Париже, совсем не считал ее главным свершением жизни. Он строил мосты, виадуки, заводы, склады, аэродинамические тоннели, требовавшие не меньшей инженерной дерзости и к тому же гораздо более необходимые в плане практическом. Но мир знает его только как создателя Эйфелевой башни, самого аттракционного из построенных им сооружений.

То же прослеживается и в искусстве. Для произведения подлинно уникального, авторского, личностного вовсе не важно, сколько погонных метров холста натянуто на подрамник, сколько пудов бронзы перелито в статую. Для поделок псевдоуникальных как раз важна эта внешняя, количественная сторона. В рекламных анонсах кинобоевиков неизменно подчеркиваются расходы на продукцию. Число занятых статистов, миллионные гонорары, уплаченные звездам, литры «кинокрови» и тонны взрывчатки, потраченные на батальные сцены, размеры декораций, сложность комбинированных эффектов. Раздутые постановочные габариты призваны внушить зрителю иллюзию художественной ценности фильма, хотя прямой связи между суммой денежных затрат и суммой художественных приобретений нет и быть не может. Самый дорогой, суперзрелищный, самый прославленный рекламой фильм может оказаться и самым банальным.

Достижению того же эффекта уникальности (псевдоуникальности) призваны служить и всевозможные сцены жестокости, насилий, сексуальных актов, рассчитанные на приманку зрителя. Еще Пушкин заметил: «...легче превзойти гениев в забвении всех приличий, нежели в поэтическом достоинстве»³⁵. Правда, понятия о приличиях стремительно эволюционируют. На заре кинематографа взрыв негодования навлек на себя более чем невинный по нынешним меркам фильм «Поцелуй Мэй Ирвин и Джона Райса», главное содержание которого

³⁵ Пушкин А. С. О поэзии классической и романтической // Полн. собр. соч.: В 10 т. Т. 7. С. 36.

изложено уже в названии. «Антрепренеры спектакля, — гневно писал чикагский журнал «The Chap Book» 15 июня 1896 г., — храбро превысили меру пошлости, на которую когда-либо осмеливались до сих пор... Ни один из партнеров физически непривлекателен, и зрелище этого взаимного скотства трудно переносимо... Подобные поступки требуют вмешательства полиции»³⁶.

В те годы верхом «клубнички», позволительной только на «сеансах для мужчин», почитались ленты, «в которых хористки приподнимали юбки, танцуя французский канкан»³⁷. Сегодня все эти «безнравственные» сюжеты кажутся младенческими забавами рядом с тем, к чему привык экран. Кажется, уже нет на свете того, самого отталкивающего, стыдного, бесчеловечного, чего не показали бы в кино и по телевизору. Нет смысла отрицать право художника переступить меру дозволенного, говорить о самом горьком, больном, кровоточащем, пользоваться средствами самыми шокирующими и яростными — иначе не родились бы великие фильмы Эйзенштейна, Курасавы, Бергмана, Климова, Бертолуччи, Формана. «Нарушение принятой эстетической нормы является правомерным и чуть ли не главным из средств воздействия в искусстве», — пишет В. Демин в книге «Первое лицо», исследуя границы, отделяющие искусство от неискусства³⁸. Обратим внимание, что данное положение обосновывается автором именно применительно к искусству. Но средства, завоеванные художниками, оплаченные ими высшей ценой любви, сострадания, отчаяния, тут же ставит на поток индустрия, штампуя те же сцены, но уже без их духовного наполнения, используя их в виде чистого аттракциона, лишённого нагрузки человеческого смысла. И здесь уже исчезает граница дозволенного и недозволенного, она даже не переступается авторами этих картин, она словно бы и не существует вовсе. В американской картине «Побег», шедшей и в нашем прокате, зрителям со вкусом и удовольствием демонстрировали, как пропеллер воздушного лайнера перемалывал в разлетавшееся веером крошево живого человека. Конечно, это не был живой человек — актера вовремя подменили пенопластовым муляжом. Но зачем этот кадр был нужен в картине? Только для аттракциона. Зритель не успе-

вает этого персонажа ни толком узнать, ни проникнуться к нему симпатией или антипатией. Но эффектный номер достигает своего результата: в зале он, увы, вызвал волну энтузиазма.

Описанное — далеко не предел спекуляций на аттракционах. Есть примеры, находящиеся уже по ту сторону любых границ — моральных, юридических, человеческих. Лондонская «Санди таймс» пишет, что в Америке ежегодно находят мертвыми пять тысяч из числа похищенных пятидесяти тысяч детей. «Они становятся жертвами дельцов порнобизнеса, торговцев „детским товаром“ и даже создателей подпольных видеофильмов, которые снимают картины ужасов, запечатлевая на пленке реальные убийства»³⁹.

Страшно подумать, что может такое быть. Но нет повода и усомниться в правдивости сообщения: слишком уж о знакомых приманках для пресыщенной публики идет в нем речь.

«Народ требует сильных ощущений, — писал некогда Пушкин, — для него и казни зрелище»⁴⁰. Кто виноват: зритель, устремляющийся смотреть такого рода картины, или тот, кто их изготавливает? Вне зависимости от ответа на вопрос сама его постановка возвращает нас к ключевым для аттракциона проблемам этики.

Есть проверенный веками набор психологических механизмов, позволяющий добиться желаемого эффекта — смеха, ужаса, сострадания. Есть безотказный набор аттракционов, с помощью которых мертвой хваткой можно держать внимание аудитории. Они могут смешить или пугать, восхищать или отталкивать, удивлять или потрясать, но истинное их значение осознается лишь в контексте целого. Аттракцион сам по себе ни умен, ни глуп, ни нравствен, ни безнравствен — он аттракцион. Его цель — превышать и нарушать привычную норму, захватывать наше внимание. А вот как художник сумеет распорядиться этим вниманием, какие мысли и чувства, овладев им, внушит — это уже следующая, главная ступень. Аттракционы в искусстве легко девальвируются и девальвируют само искусство, если существуют вне критерия художнической совести. Пожалуй, это здесь единственное неизменное правило, имеющее не частный, но общий смысл.

³⁹ Маленькие жертвы гангстеров // За рубежом. 1984. № 21. С. 23.

⁴⁰ Пушкин А. С. О народной драме и драме «Марфа Посадница» // Полн. собр. соч.: В 10 т. Т. 7. С. 213.

³⁶ Садуль Ж. Всеобщая история кино. М., 1958. Т. 1. С. 160—161.

³⁷ Там же. С. 160.

³⁸ Демин В. Первое лицо. М., 1977. С. 263.

КООРДИНАТЫ И ГРАНИЦЫ

АТТРАКЦИОННЫЙ ОБЪЕКТ

Аттракцион, как очевидно из сказанного, может представлять в различных формах: как материальный объект, как происшествие, событие, как изречение (таков эффект меткого афоризма, неожиданного парадокса). Остановимся пока на аттракционных объектах.

Мы уже касались их, говоря о «семи чудесах света» — наиболее выдающихся в своем роде творениях зодчества, скульптуры, паркового искусства, существовавших во времена античности. Пример этот показывает, что прославленный шедевр искусства сам по себе уже есть аттракцион.

Сделаем акцент на слове «прославленный». Есть произведения, достойные звания шедевра в глазах знатоков и в то же время оставляющие вполне равнодушными зрителя непосвященного, которого гораздо более впечатляют миллионные цифры, обозначающие рыночную цену шедевра, ореол славы, сопутствующий ему.

Толпы стояли у входа в Музей изобразительных искусств, чтобы лишь мельком, почти на ходу взглянуть на «Мону Лизу». Зачем? Ради эстетического переживания? Какое там переживание под пристальным оком милиционера, вежливо поторапливающего: «Товарищи, не задерживайтесь!..» Впрочем, не будем оспаривать возможность эстетического наслаждения даже в таких условиях. Но главное наслаждение здесь все же иного свойства — от сознания общности к шедевр, к чему-то исключительному в своем роде, к «картине картин», аттракциону аттракционов.

Аттракционный эффект, естественно, может достигаться и средствами собственно эстетическими: произведение может вызывать потрясение, катарсис, очищающее воздействие на человека — об этом нам еще предстоит говорить.

Что же до прочих видов аттракционных объектов, то они на редкость разнообразны. Есть даже аттракционные государства: Монако, Андорра, Сан-Марино, Лихтенштейн притягивают к себе толпы туристов именно своей карликовостью, курьезностью государственного устройства, парламента, армии, как бы пародирующих большие, «настоящие» государства. Нетрудно понять, почему, например, монакцы так активно не хотят присоединиться к Франции: тогда их страна перестанет быть «самой-самой» и наверняка потеряет немалую часть туристских доходов. Кстати, и помимо того Монако существует как аттракцион в чистом виде — как страна-казино, царство рулетки.

Наиболее распространенным видом аттракционного объекта является, пожалуй, аттракционная личность. Приравнивание человека к аттракциону, конечно, психологически неприятно и может даже вызвать протест, но тем не менее к подобным случаям мы уже обращались. Скажем, упоминавшаяся уже долгожительница Джойс Хет, «нянчившая Вашингтона», и есть пример такого живого аттракциона. Впрочем, совсем не обязательно стать экспонатом ярмарочного балагана для того, чтобы быть человеком-аттракционом. Есть люди — и число их немалое, — которые и в обычной жизни существуют в ситуации аттракциона, притягивая к себе всеобщий интерес: вполне реальный долгожитель азербайджанец Шерали Муслимов, умерший в возрасте 168 лет (о нем рассказала «Советская культура» 22.03.1983), баскетбольный гулливер Александр Сизоненко, обладатель 57-го размера обуви, и лилипут на коротеньких ножках обречены привлекать к себе внимание, где бы они ни появлялись. Они — «самые-самые». Но той же участи подвержены и короли (там, где они еще сохранились), и миллиардеры (миллионеры уже не в диковину), и звезды кино, эстрады, спорта, телевидения, «звезды» преступного мира: они тоже «самые-самые» — самые знаменитые.

Г. Козинцев в «Глубоком экране» вспоминает об операторе старой школы, с гордостью писавшем на визитной карточке: «Снимал Ф. И. Шаляпина и чуму». Уравнивание двух, вроде бы несоизмеримых, величин не нелепость и не случайность: и звезда русской сцены, и стихийное бедствие есть аттракционы.

призывавшиеся как подтверждение профессионального реноме мастера.

Аттракционная личность существует в особой ситуации. Она обречена на неумное любопытство окружающих, на слухи и сплетни, на обожание и ненависть, доходящие до психоза. Не будем рассматривать эту заразную «звездную болезнь» лишь сугубо как свойство нынешнего времени. Вспомним хотя бы Пушкина, испытавшего на себе все прелести громкой славы. Любое его появление уже приковывало к себе жадное внимание: провинциальные барышни в Оренбурге залезали на деревья, чтобы заглянуть в окна дома, где он был в гостях; слухи о нем пестрели самыми дикими, чудовищными нелепостями, вроде того, что он был подвергнут порке в тайной канцелярии, что у жены его случился выкидыш после его побоев, что вообще он ведается с нечистой силой и оттого так хорошо пишет. «Знаешь ли, что обо мне говорят в соседних губерниях? — писал поэт из Болдина жене. — Вот как описывают мои занятия: как Пушкин стихи пишет — перед ним стоит штоф славнейшей настойки — он хлоп стакан, другой, третий — и уж начинает писать! — Это слава!»¹

Как ясно из последней фразы, Пушкин вполне сознавал, что нелепость распускаемых о нем слухов и есть лучшее свидетельство успеха. Кстати, и современная система «звезд», штампуемая кумиров публики по многократно опробованным и проверенным рецептам, умело использует весь арсенал сплетен и слухов, умышленно распускаемых, раздуваемых и попросту фальсифицируемых в целях рекламы. Слава «звезд» подогревается скандалами, действительно имевшими место, специально спровоцированными и мнимыми, — миф звезды формируется из разного рода аттракционов и аттракционных свойств, подбираемых в соответствии с ее имиджем.

Социальная роль звезды не ограничивается ее чисто профессиональной деятельностью. Звезды кино, спорта, эстрады постоянно используются как аттракционы — для привлечения внимания массовой аудитории к определенному сорту виски или фасону одежды, к личности политического деятеля, претендующего на выборный пост, к определенному стилю

¹ Вересаев В. В. Пушкин в жизни. М., 1936. Т. 2. С. 180.

жизни, социального поведения, к идеалам, внедряемым в массовое сознание. О влиятельности звезд красноречиво говорит хрестоматийно известный факт: после того как Кларк Гейбл в фильме «Это случилось однажды ночью» продемонстрировал зрителям, что под его рубашкой нет майки, американскую трикотажную промышленность потряс кризис: носить майки стало немодно.

Эту функцию пропаганды жизненных стереотипов звезды выполняют и в фильмах, и в собственно рекламной продукции — плакатах, кино- и телероликах, охотно эксплуатирующих авторитет и имидж знаменитостей, и, вольно или невольно, в своей повседневной жизни, которая все равно становится достоянием гласности через каналы коммуникации, в том числе и через древнейший из всех — через слухи.

Звезды лишены права на тайну личной жизни: вне зависимости от их желания и воли она выволакивается на всеобщее обозрение. Бесцеремонность вторжения в частное существование звезд, расспросы репортеров, домогающихся интимных подробностей, фотографии «через замочную скважину» — все это норма существования звезды.

М. М. Бахтин пишет о том, что шуты и дураки в смеховой культуре средневековья занимали особое место. «Они становились шутами и дураками, где бы они ни появлялись в жизни. Как шуты и дураки, они являются носителями особой жизненной формы, реальной и идеальной одновременно. Они находятся на границах жизни и искусства (как бы в особой промежуточной сфере): это не просто чудачки или глупые лица (в бытовом смысле), но это и не комические актеры»².

Ситуация кинозвезды во многом аналогична ситуации средневековых дураков. Звезда также должна носить маску своего мифа не только на экране, но и в жизни: вот так Бестер Китон, никогда не улыбающийся на экране, по контракту с фирмой не имел права улыбаться и в общественных местах.

Еще более впечатляющий случай зависимости личной жизни звезды от ее имиджа приводит в своей книге «Звезды» Александр Уокер, цитирующий опубли-

² Бахтин М. М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса. М., 1965. С. 11.

ликованные в журнале «Фотоплей» за сентябрь 1919 г. условия договора между руководимой Адольфом Цукором фирмой «Парамаунт» и некой Мери Мейлс Минтер. Согласно этому заключенному на три с половиной года контракту, актриса не имела права становиться публичной фигурой и не должна была давать интервью, за исключением необходимых фирме случаев. В подобных ситуациях актриса обязывалась строго выполнять указания доверенных лиц Цукора, предписывавших ей манеру поведения и содержание высказываний. Минтер должна была вести образ жизни «домашнего существа» и — главное — *не имела права выходить замуж*³.

То есть уже по условиям контракта, а зачастую и без таковых, звезды — они ведь тоже заинтересованы в поддержании своего мифа — становятся «носителями особой жизненной формы, реальной и идеальной одновременно», они также существуют «на границах жизни и искусства». Они в частном своем существовании являются пленниками того идеального мифа, от имени которого представляют на экране.

Система кинозвезд в своем классическом виде, как известно, менее всего апеллирует к актерскому таланту самих звезд. Это блистательно разработанная система мифов-аттракционов, где каждой звезде уготовано свое место на пьедесталах многообразного пантеона зрительских вожделений: самого мужественного и самой женственной, самой обольстительной и самой загадочной, самой наивной, самой сексуальной, самого умудренного, самого отталкивающего.

О том, что звезда нужна кинематографу не как актерская индивидуальность, а как аттракцион, свидетельствует факт «взаимозаменяемости» звезд: звезды спорта, эстрады и иные знаменитости могут выступать в роли кинозвезд, не нуждаясь ни в дополнительной рекламе, ни в создании особого имиджа: он уже берется готовым. Экс-шахиня Сорейя, хирург Кристиан Барнард, футболист Пеле, боксер Мохамед Али, певица Алла Пугачева, поэт Евгений Евтушенко — все они побывали перед объективом камеры, не обогатив, судя по всему, кинематограф как искус-

³ Walker A. Stardom: The Hollywood Phenomenon. Baltimore; Maryland, 1974. P. 182.

ство, но с разной мерой успеха выполнив свою роль аттракциона для публики. Есть и более давние примеры: знаменитый исполнитель роли Тарзана в двенадцати сериях приключенческого фильма — Джонни Вайсмюллер — еще до того, как его сманил Голливуд, был олимпийским чемпионом по плаванию, «автором» ста семидесяти четырех рекордов, обладателем семидесяти семи титулов на различных соревнованиях. Он уже был звездой до того, как стать кинозвездой.

Подтверждением все той же аттракционной природы звезд является и то, что они отнюдь не обязательно должны быть не только актерами, но даже... людьми. В справочнике «Компаньон кинозрителей»⁴ Лесли Халливела рядом с именами известнейших, прославленных мастеров экрана соседствует на менее прославленное имя Рин Тин Тина, сопровождаемое датами жизни (1916—1932), краткими биографическими данными (служба в немецкой армии и деятельность в Голливуде) и фильмографией наиболее значительных в его «творчестве» лент. Рин Тин Тин — имя собаки, которая, цитирую справочник, «была одной из величайших кассовых приманок американского немого кино».

Сегодня конкуренцию звездам-актерам составляют не только животные — собаки, коты, обезьяны и кролики (ни один из которых, впрочем, не достиг оглушительной славы Рин Тин Тина), но и разного рода механические муляжи — акула из «Челюстей», продолжающая сниматься и в других лентах, роботы из «Звездных войн», перекочевавшие затем в фильмы, ставшие их серийным продолжением, гигантская обезьяна Кинг-Конг, герой «Инопланетянина» Стивена Спилберга и т. п., т. е. аттракционы в самом своем чистом, первозданном виде, не нуждающиеся в человеческом облике и личностном начале.

АТТРАКЦИОННЫЕ ТОЧКИ

Наверное, в любом объекте, разве что за исключением полированного шара, можно выделить точки, более всего заметные, а подчас и притягательные настолько, что их правомерно именовать аттракционными. Если взять в качестве такого объекта земной шар, то в нем аттракционными точками будут, к примеру, Северный и Южный полюса, геомагнитные свойства которых резко

⁴ Halliwell L. The Filmgoer's Companion. L., 1972.

отличны от всей остальной поверхности, не случайно именно здесь или максимально к ним близко ученые стремятся расположить свои исследовательские станции. Если взять в качестве такого объекта человеческое тело, то аттракционными точками несомненно будут глаза, которые не зря называют зеркалом души: именно через них человек получает подавляющую часть своей информации о мире и именно через них можно получить максимальную информацию о самом человеке. Что касается области «материально-телесного низа», то там тоже есть свои аттракционные точки, в которых концентрируется воплощение низкого, а также и низменного плотского начала: не зря их принято прикрывать одеждой, как места срамные.

Если перейти от координат пространственных к временным, то и там обнаруживаются свои пики притягательности. Жизнь человека, сообщества людей, народа, страны неравноценна в любое из своих мгновений — в иных из них сконцентрирован потенциал, превышающий, быть может, многие месяцы будничного течения. Впрочем, такие мгновения (точно так же, как и точки), продолжая принятую нами классификацию, следует называть скорее не аттракционными, а прааттракционными, имея в виду непреднамеренность их свершения, отсутствие изначальной задачи производить аттракционный эффект. Однако уже на уровне автокоммуникации, т. е. восприятия человеком самого себя, эти моменты тождественны аттракционным, поскольку вольно или невольно притягивают к себе внимание как важнейшие.

Пусть в момент своего рождения человек еще не способен осознать значимость этого события, а в момент смерти, быть может, уже не способен, но на протяжении всей жизни память о первом и ожидание как неизбежности второго будут всегда сопутствовать ему. Именно эти даты отмечаются торжествами в кругу близких, а нередко и много большими сообществами, вплоть до всего человечества.

Единожды пережив рождение биологическое, человек не раз потом переживает иные — профессиональное, когда он впервые заявляет о себе свершением в жизненной сфере, которой собирается себя посвятить; духовное, связанное с обретением веры, осознанных жизненных принципов. К таким же моментам относятся и любовь. «Сильна, как смерть» — в этом с библейских времен живущем сравнении любовь приравнена к финальному,

итоговому мгновению жизни. Но точно так же привычно сравнивать ее с рождением, ибо вместе с нею человек как бы заново начинает жизнь. «Всякая любовь есть переход в новую веру», — говорил Борис Пастернак, уподобляя ее рождению, на этот раз духовному⁵.

Аттракционные моменты в жизни человека суть моменты конфликтные, связанные с победами или поражениями, обретениями или утратами, знаменующие подъем на новую ступень, скачок в иное качество. Не случайно именно к таким моментам обращаются художники, делая их предметом исследования в романах, пьесах, живописных полотнах, фильмах. Искусство, как и аттракцион, тяготеет к экстремальным величинам.

Аттракционные моменты жизни отдельного человека далеко не всегда реализуют заключенный в них потенциал для окружающих: они могут остаться достоянием лишь круга самых близких или даже лишь самого этого человека, переживающего случившееся в собственной душе. Но, поступая в канал коммуникации, это переживание обретает новое качество. В особенности если этим каналом становится искусство.

Оно обладает магической способностью делать близкими далеких от нас людей, живущих на другом конце земли, никогда вообще не существовавших или давно умерших. Эти люди становятся нам родными, их беды и радости мы переживаем острее, чем собственные, аттракционные мгновения их жизни обретают ту всеобщность воздействия, которая придает событию частному интерес общечеловеческий. Письмо Татьяны, горькое прозрение Чацкого, уход в монастырь Лизы Калитиной, продажа вишневого сада и т. д. и т. д. — все это примеры моментов, быть может, достаточно обычных, если мерить их статистическими величинами частоты подобных ситуаций в современной героям или читателям-зрителям действительности, но, воплотившись в живые образы, они обретают аттракционную притягательность и действенность.

ГРАНИЦЫ

Рассмотрев в приведенной классификации различные виды аттракционов, их свойства и характеристики, трудно не обратить внимания на то, что все они как бы

⁵ Пастернак Б. Л. Воздушные пути. М., 1982. С. 229.

балансируют на грани, реальной или умопостигаемой, возможного и невозможного, познанного и непознанного, дозволенного и недозволенного, нормального и аномального, жизни и смерти и т. д. Даже если обратиться всего лишь к эпитетам, характеризующим аттракционные явления и объекты, то в самой семантике слов очевидны элементы, свидетельствующие о корневой связи с понятиями рубежа или его преодоления: **чрезвычайный, экстраординарный, крайний, предельный, превосходный, преступный** и т. д. Аттракцион есть как бы штурм границы: он стремится опровергнуть, взорвать, доказать ее мнимость, ошибочность и тем самым передвинуть ее, установить новую, которая в свою очередь будет подвергнута атаке новыми аттракционами.

Границы могут быть самых различных видов — географические, биологические, юридические, нравственные, семантические, эстетические и т. д. Граница может пролегать между реальным и ирреальным, которое, как бы его ни трактовать — всерьез, с полной верой в загробный мир, в духов, оборотней, привидения; как метафору природных явлений и человеческих качеств; как научно объяснимое, но пока еще не познанное, — в любом случае чрезвычайно притягательно, ибо подразумевает тайну.

Граница может пролегать между повседневностью и игрой, вступая в которую человек всегда переступает некоторую границу, обязуясь следовать определенному кодексу правил, отличному от того, которого он придерживается в неигровом своем существовании.

Все, что связано с границами, обладает особой значимостью. В жизни политической нарушение границы есть начало конфликтной ситуации между государствами, имеющей серьезное дипломатическое, а нередко и военное продолжение. В жизни биологической нарушение границ биологического тела знаменует собой либо агрессию со стороны какого-то другого тела, имеющего целью уничтожение данного, либо же совокупление этих тел, влекущее за собой рождение новой жизни. В литературе (и еще шире — в художественном тексте) нарушение границы есть начало сюжета, о чем исчерпывающе написано у Ю. М. Лотмана, который и трактует сюжет как пересечение с той или с другой стороны семантического рубежа, делящего картину мира надвое — например, на «наших» и «чужих»: «...один из „нас“, преодолев границу (перелез стену, перешел границу, переоделся

„по-ихнему“, заговорил „не по-нашему“, „вскликнул Магомета“, как советует Афанасий Никитин, оделся французом, как Долохов), проникает к „ним“, или один из „них“ проникает к „нам“»⁶.

Естественно, не только происходящее в граничной зоне заслуживает интереса и внимания, но здесь они концентрируются максимально. Вот что, в частности, говорит об этом Д. С. Лихачев, рассматривая вопрос о границах между литературой и реальностью: «Конечно, воздействие действительности на литературу и литературы на действительность происходит не только в пограничной зоне, однако то, что совершается здесь, особенно существенно.

Именно здесь часто рождается новое содержание, разрушающее старую форму, и появляются „атмосферные“ явления, ведущие к климатическим изменениям в литературе»⁷.

Действительно, нетрудно припомнить множество примеров, когда в литературу вторгались из мира реальности темы и персонажи, ранее исключавшиеся из пределов искусства как низменные, недостойные внимания, не отвечавшие установленным канонам. Расширение сферы эстетически освоенной реальности неизменно связано с представлениями о ее границах и их нарушениях, которыми ознаменовано появление новых литературных направлений, течений, школ.

На старинной гравюре, украшавшей во времена нашего детства учебники естествознания, изображался монах, заглядывавший за «край земли», чтобы поразиться открывшемуся за ним зрелищу светил и планет. Пожалуй, эта картинка и есть прекрасная метафора и мира познания, и мира искусства, и мира аттракционов, объединяемых общим стремлением к достижению границ и их преодолению.

АТТРАКЦИОН ФОРМЫ

Преодоление границ эстетических может идти по двум основным направлениям — по линии освоения нового аттракционного содержания и по линии освоения новой аттракционной формы. Соответственно применительно

⁶ Лотман Ю. М. Структура художественного текста. М., 1970. С. 289.

⁷ Лихачев Д. С. Литература — реальность — литература. Л., 1984. С. 4—5.

к искусству правомерно говорить о двух типах аттракционов — аттракционе содержания и аттракционе формы.

Вспомним хотя бы многочисленные фильмы о близнецах-двойниках, исполняемых одним и тем же актером. Ведь как-то же они общаются друг с другом, причем в пространстве единого кадра, здороваются за руку, даже сражаются на шпагах — мало ли чего может надумать изобретательная фантазия кинематографистов. Конечно, эти чудеса, изобретенные еще Жоржем Мельесом, давно уже не чудеса, и кинолюбитель может добиться подобного же эффекта с помощью несложного приспособления — кашеты, но все равно фокус актера, живущего перед нами в двух ипостасях, интересен сам по себе, вне зависимости от содержания, которое ему отведено выражать. Правда, наше восприятие аттракциона не остается неизменным: если в былые годы ставка делалась на необычность технического трюка, позволявшего, допустим, Кларе Лучко играть в «Двенадцатой ночи» и Виолу и Себастьяна, а потому и трюк преподносился с полнейшей серьезностью, с самым старательным намерением скрыть технику его выполнения, то теперь подобное чаще используется в ключе самопародийном, как это делалось, к примеру, на телевидении в одной из передач «Утренней почты», целиком построенной на дуэтах, исполнявшихся единым исполнителем. Авторы не скрывали от зрителя, что это электронный трюк, игра, шутка, и потому сама игра становилась содержанием передачи. Как видим, граница аттракциона формы и аттракциона содержания относительна, точно так же как относительна граница формы и содержания. В художественном произведении они едины. «Форма существенна. Сущность формирована», — выписал из Гегеля В. И. Ленин в своих «Философских тетрадах»⁸. Одно вне другого не существует.

Эффект аттракциона содержания очень часто как бы помножается на эффект аттракциона формы. Если говорить о примерах, к которым мы обращались, то в том самом снимке, сделанном в Саудовской Аравии, сюжетом выбран наиаттракционнейший момент смертной казни (аттракцион содержания), причем зафиксирован он в мгновение, когда отрубленная голова «повисла в воздухе», еще не коснувшись земли (аттракцион формы).

⁸ Ленин В. И. Философские тетради. М., 1947. С. 119.

Аттракцион формы очень часто связан с обыгрыванием технических новинок, еще только начинающих находить применение в данном виде искусства. Скажем, в фотографии появление сверхскоростных затворов и сверхширокоугольных объективов было ознаменовано снимками-аттракционами.

Так поражала работа Гарольда Эджертона, запечатлевшая разлетающуюся корону всплеска упавшей молочной капли, так изумлял снятый Ралфом Стейнером и Лео Гурвицем с дистанции в один сантиметр портрет популярного американского комика Джимми Дюранте, чей нос и без того славился своими размерами, а здесь «рыбий глаз» и вовсе превратил его в монумент, а лицо и туловище актера — в карликовый к нему придаток. В обоих этих случаях новые технические средства дали возможность не просто выполнить любопытный трюк, но создать с его помощью художественный образ. К сожалению, более часто подобные средства используются лишь для аттракциона в чистом виде, который может поражать в момент своего появления неожиданностью новизны, но очень скоро та же техника становится общим достоянием, приемы повторяют друг друга, девальвируются, аттракцион превращается в общее место. Свою действенность он может сохранить лишь в том случае, если формальный прием является одновременно приемом содержания, т. е. если аттракцион формы является и аттракционом содержания.

Вспомним классический пример: алый флаг в «Броненосце „Потемкине“». Ударный смысловой акцент в этот момент фильма возникает из-за того, что само по себе кульминационное событие (подъем флага в момент разрастающегося ликования, слияния в едином порыве мятежного броненосца и народа на берегу) помножено на «аттракцион формы»: черно-белое изображение внезапно, «немотивированно» становится цветным. Могучий эффект воздействия кадра объясним здесь тем, что аттракцион формы следует той же внутренней закономерности, что и весь фильм в целом. Он утверждает возможность невозможного: вопреки своей обесцвеченности монохромный экран вспыхивает алым пятном. Но и весь фильм говорит о том же — о возможности невозможного. Вопреки могучей силе царизма, мощи его армии и военных эскадр один-единственный восставший корабль, обреченный на неизбежное поражение, вселяет в нас веру в победу революции, утверждает ее неизбежность.

Если этот аттракцион формы был связан с ограниченностью языковых средств тогдашнего кино (оно было черно-белым; попытки сделать его цветным имели место и до того, но куда цвет существовал лишь на уровне аттракциона, он еще не был интегрирован в художественный язык экрана), то сегодня подобное также возможно, но будет знаменовать собой уже слом заданной зрителю системы условности: условность черно-белого кино сменяется условностью кино цветного.

Эволюция языка любого из искусств (на примере кинематографа это видно особенно наглядно) есть история интеграции новых аттракционных средств в художественный язык.

Кинематограф появился как технический аттракцион, поражающий зрителя чудом движения. Когда зритель уже принял как данность, что кино есть чудо запечатленного реального движения, стало возможным взломать эту систему координат. Скажем, в «Истории кино» Шипулинского можно прочесть, что уже в 1896 г. в Петербурге на тогдашнем Владимирском проспекте в доме ресторана Палкина публике в числе прочих показывали ленту «Купающиеся мальчики», «причем для достижения комического эффекта картина пускалась в заключение обратным ходом, так что купальщики вылетали из воды ногами вверх и, проделав кривую в воздухе, опускались на помост»⁹. Как очевидно, этот комический аттракцион не претендовал на то, чтобы казаться запечатленной реальностью. Он и демонстрировался именно как трюк, фокус, открыто заявляющий о заключенных в кинотехнике формальных возможностях.

Обратимся к крупному плану, который тоже в начальном этапе кино возник как аттракцион. Зрителю было привычно видеть на экране человека в полный рост, действие развивалось немонтажно, единственный принятый вид монтажа — смена последовательно, каждая целиком, единым планом, отснятых сцен. В этой парадигме крупному плану места не было, он мог возникнуть лишь как ее нарушение, т. е. как аттракцион.

Именно так и задумал его Мельес, продемонстрировавший в одной из лент «живую голову»: лежавшая на столе, она вдруг выростала до сказочных размеров — делалось это с помощью наезда кинокамеры, средства, зрителю той поры неведомого: все показываемое на экране

⁹ Шипулинский Ф. Указ. соч. С. 57.

воспринималось как объективная фиксация реальности, с неизменной точки, пространственно-временная непрерывность экранного действия была одной из априорных основ зрительского восприятия (поэтому тогда возможно еще было показывать в кино фокусы — сейчас они «не проходят» и на детских утренниках, зритель и так знает, что «кино может все»).

Подобно этому и Эдвин Портер в «Большом ограблении поезда» использовал крупный план бандита, стреляющего прямо в зал, лишь как вполне самоценный аттракцион — непосредственно с течением повествования он связан не был; реклама предупреждала, что по желанию владельцев кинотеатров он может быть поставлен в начале или в конце фильма.

Гриффит был первым, кто решил использовать крупный план как средство повествования, включить его в причинно-следственную связь с другими кадрами, из сопоставления которых должен был складываться связный рассказ. Тем самым крупный план как аттракцион упразднялся, уравнивался в правах с другими кадрами, составляющими фильм. Однако вопреки намерениям режиссера непривычное новшество, введенное им в сознание публики, поначалу продолжало восприниматься в своем прежнем качестве аттракциона. «Известно, — пишет Бела Балаш, — что в голливудском кинотеатре, когда Гриффит впервые показал кадры, снятые крупным планом, и огромная „отрубленная“ голова заулыбалась публике, началась паника»¹⁰.

Чтобы аттракцион формы стал частью художественного языка, он должен был умереть в своем первоначальном качестве — перестать быть аттракционом. Только тогда, когда чудо экранного движения перестало удивлять, кино могло начать свое рождение как искусство. И рождаться ему предстояло много раз, обретая в этих рождениях новые качества.

СТУПЕНИ ЭВОЛЮЦИИ

История искусств показывает, что все они существуют не в раз и навсегда установленных границах, но постоянно их расширяют, осваивая и новое содержание, и новую форму. Этапы преодоления установившихся (на какое-то время) границ отмечены художественными

¹⁰ Балаш Б. Кино. М., 1968. С. 51.

скандалами, взрывами, малыми и большими революциями. Скажем, обратившись к истории театра, мы обнаружим, что вторжение на сцену представителей третьего сословия, затем — еще более низких классов, крестьян, рабочих, затем — элементов деклассированных, люмпенов — все это в момент свершения вызывало аттракционный эффект, шок, негодование одних, бурный энтузиазм других, но этими потрясениями отмечены этапы приближения искусства к жизни, расширение диапазона ее отражения.

Если аттракционность этих нововведений была связана во всех названных случаях с самим жизненным материалом, получавшим права гражданства на сцене, то с подобных же позиций можно рассмотреть и нововведения языковые. В искусствах, рожденных техническим прогрессом, — фотографии, кино, телевидении — это расширение языковых границ с особой наглядностью прослеживается в связи с разработкой и освоением новых технических средств. Скажем, эстетика фотографии первых ее десятилетий, когда невозможна была моментальная экспозиция, в корне отлична от эстетики фотографии нынешней, когда чувствительность пленок позволяет съемку с мгновенными выдержками даже при крайне низких режимах освещения. Эстетические концепции телевидения во времена, когда оно располагало лишь возможностью прямого сиюминутного вещания, в корне отличны от тех, которые сменили их, когда телевидение получило технику видеозаписи.

На примере кинематографа подобная зависимость прослеживается с особой наглядностью, поскольку история его и богата разнообразными техническими приобретениями, поисками, мощно влиявшими на его эстетику, и к тому же хорошо изучена, документирована, обозрима.

Итак, кинематограф родился вместе с рождением чуда движущегося изображения. Жорж Мельес, бывший одним из первых зрителей люмьеровского сеанса в «Гран-кафе», оставил свои воспоминания о пережитом впечатлении. Первой его реакцией было разочарование: на маленьком экранчике, каким пользовался и он сам, появился неподвижный снимок площади Белликур в Лионе: «Несколько удивленный, я успел шепнуть моему соседу:

— Неужели нас потревожили для того, чтобы показать такую проекцию? Я занимаюсь этим более десяти лет.

Но не успел я кончить, как появилась лошадь, запряженная в фургон и направлявшаяся на нас; за ней следовали другие коляски, затем прохожие и все прочее, представляющее жизнь улицы. При этом зрелище мы разинули рты, ошеломленные и пораженные. Затем мы увидели стену, падающую под ударами заступа, в облаках пыли, поезд, завтракающего на фоне деревьев ребенка, выход рабочих из фабрики Люмьера, наконец, знаменитого „Политого поливальщика“.

В конце представления все были совершенно растеряны...»¹¹

Как известно, Мельес, загоревшийся идеей кинематографа, бросился к Люмьеру, предложив ему за аппарат его сыновей огромную сумму — десять тысяч франков. Однако Люмьер ответил отказом. Он не верил в долгое будущее кинематографа. Как и всякий аттракцион, эта новинка скоро приестся, перестанет удивлять, а стало быть, и приносить доход. Так что, пока еще не угас интерес к кинематографу, он хочет сам извлечь из него кое-какую выгоду.

Люмьер оказался прав: интерес к технической новинке — кинематографу довольно скоро угас. Чтобы он возродился снова, возродился уже в ином качестве, нужно было, чтобы кинематограф проделал эволюцию от аттракциона к искусству.

То же потом повторилось и с телевидением. Поначалу телевизионные приемники были диковиной; выставленные в политехнических музеях, витринах магазинов, клубах, они привлекали толпы любопытных, заинтересованных самым чудом переданной на расстояние движущейся картинки больше, чем содержанием программ. И позже, когда первые телевизоры появились в квартирах, продолжалось примерно то же: смотрели все подряд, от начала до конца передачи — интересное и неинтересное, старые, многократно виденные фильмы и последние кино- и театральные новинки. Характерно, что в те годы никто не жаловался на скуку, однообразие, неинтересность передач — эти упреки посыпались позже, когда передачи стали намного лучше, разнообразнее, совершеннее технически и художественно; поначалу же малейшую искру возможного неудовольствия или раздражения на корню гасил эффект свершавшегося на наших глазах чуда: к нам в дом приходит

¹¹ Цит. по кн.: *Голдовский Е. М.* Луи Люмьер. М., 1935. С. 34.

фильм, спектакль, футбольный матч, и пусть это лишь блёдные тени того, что мы увидели бы в кино, театре и на стадионе, нас все равно притягивала к маленькому экранчику «КВН» магия дальновидения.

Возвращаясь к истории кинематографа, нетрудно увидеть, что развитие его сопровождалось и в огромной степени стимулировалось разнообразными кинотехническими новинками, которые были аттракционными для публики уже в силу самой своей новизны, а иные из них и создавались в расчете на то, чтобы использоваться как аттракционы на ярмарках, выставках, в парках развлечений. На Парижской выставке 1900 г. демонстрировался гигантский экран братьев Люмьер. Установленный в Галерее машин, он имел двадцать пять метров в ширину и пятнадцать в высоту — проекцию на нем могли одновременно видеть двадцать пять тысяч зрителей. На той же выставке демонстрировались и различные системы звукового кино — фонорама, фонокинотеатр.

Фонокинотеатр затем с немалым успехом совершил турне по многим странам Европы, но довольно скоро публика потеряла к нему интерес: эффект новизны утратил силу, а функционировать на уровне искусства система не могла из-за технического несовершенства. На той же Парижской выставке демонстрировалась «Синерама» Рауля Гримуэн-Сансона, запатентованная им тремя годами ранее под названием «Синекосморама». С помощью специального аппарата, «позволявшего снимать и проецировать на цилиндрический экран движущиеся панорамические снимки в цвете»¹², Гримуэн-Сансон запечатлел момент взлета воздушного шара над садом Тюильри, виды Брюсселя, Барселоны, Биаррица, побережья Англии, Ниццы, так что зрители, располагавшиеся в центре этого зрелища (внутреннее оформление зрительного зала к тому же имитировало гондолу воздушного шара), ощущали себя участниками увлекательного полета. Увы, павильон «Синекосморамы», не дав и трех представлений, был закрыт парижской полицией, не без основания опасавшейся возникновения пожара в тесном, плохо спланированном помещении. Однако сама идея Гримуэн-Сансона не умерла — много позже она возродилась в зрелище циркорамы и была продолжена другими системами тотальных зрелищ,

¹² Садуль Ж. Всеобщая история кино. М., 1958. Т. 1. С. 273.

т. е. тех, которые охватывают зрителя всецело, используя для этого круговые и сферические экраны, запахи, тактильные ощущения, сочетают кинопоказ с игрой живых актеров — так или иначе стремятся сделать зрителя непосредственным участником происходящего.

Из других типов тотального кино, замышлявшихся и испытывавшихся на заре «десятой музы», наибольший успех выпал на долю «Тура Хейла», появившегося в 1905 г.: только в США насчитывалось пятьсот подобных киноаттракционов. «Заведения Хейла были построены в виде настоящих железнодорожных вокзалов, контролеры в униформах проверяли билеты»¹³. Зрители занимали места в настоящих вагонах, за окнами которых мелькала кинопроекция; имитацию движения дополняла тряска. В газетах писали, будто иллюзия реальности была столь полной, что «часто публика кричала пешеходам, чтобы те посторонились, а то их задавят»¹⁴.

Со временем немой кинематограф достиг зрелости, утвердился в статусе искусства. Интерес к киноаттракционам угас. Забытым оказался и звуковой кинематограф, хотя примерно до 1915 г. было создано огромное количество «говорящих» лент, использующих разнообразные технические системы. По данным «Истории киноискусства» Ежи Теплица, таких лент было снято около полутора тысяч (общей длиной сто тысяч метров) в Германии, около двухсот фирмой «Гомон» во Франции, несколько десятков в России (по системе кинетофонографа Эдисона). В одном из кинотеатров Лондона в течение нескольких лет демонстрировались исключительно звуковые картины, выпускавшиеся главным образом фирмой «Хепуорт».

«В 1914—1918 годах, — пишет Теплиц, — производство звуковых картин совершенно прекратилось, а когда война окончилась, позиции немого кино оказались так сильны и интерес к нему столь велик, что никому и в голову не приходило добавлять к изображению звук. Ни промышленность, ни творческие работники кино, по достоинству оценившие огромные возможности, которые дает им немая десятая музыка, ни зрители не нуждались в новой звуковой технике»¹⁵. Работы кинотехников над созданием новых звуковых систем, над разработкой

¹³ Ямпольский М. Б. Кино «тотальное» и «монтажное» // Искусство кино. 1982. № 7. С. 133.

¹⁴ Там же.

¹⁵ Теплиц Е. История киноискусства. 1928—1933. М., 1971. С. 20.

новых патентов по-прежнему не прекращались, но практического применения они не находили.

Эрик Роде в своей «Истории кино», приводя немало примеров того, как долго ждали своего часа технические изобретения (и звук, и цвет, и синемаскоп, и синерама), замечает: «Как это часто бывает с техническими открытиями в кино, они нуждались в кризисе»¹⁶. Обычно такого рода кризисом, стимулировавшим экспансию звука на экран, считают финансовые трудности в середине 20-х годов компании «Уорнер Бразерс», дошедшей почти до грани банкротства. Думается, однако, что причины явления надо искать в ситуации, далеко выходящей за рамки проблем одной отдельной кинофирмы.

«Звуковое кино стало осуществимым лишь с появлением и широким распространением другой области техники — радио»¹⁷. Эта выделенная курсивом цитата из книги, изданной по горячим следам вторжения звука, подразумевает прежде всего техническое оснащение, заимствованное кинематографом у радио. Но одними техническими возможностями в подобных случаях ничего не определяется — нужна общественная потребность. И эта потребность, как очевидно, была также сформирована радио. Если для зрителей начала века молчаливый экран был вполне органичен и, напротив, говорящий казался столь же ненужно-курьезным, как поющая книга (выражение Шкловского), то для зрителей (в первую очередь — американских зрителей) середины — конца 20-х картина звучащего мира была уже в корне отличной: теперь, не овладев звуком, кинематограф был бы обречен на постепенную утрату своей аудитории. Если для «Уорнер Бразерс» обращение к звуку было очередным спасительным аттракционом, чем-то вроде горилл, тигров, шимпанзе и собаки Рин Тин Тина, которые прежде, как признавался один из братьев Уорнеров — Джек, не раз спасали студию от банкротства¹⁸, то для кинематографа в целом это уже было потребностью, от реализации которой зависела его будущая судьба.

С утверждением в кинематографе звука вновь уга-

сает интерес к техническим нововведениям, которые, как и прежде, разрабатываются, но в лучшем случае функционируют лишь на уровне аттракционов. В 30-е годы в Париже с успехом работает стереокинематограф, разработанный Луи Люмьером. Чуть позднее стереокино, основанное уже на иных технических принципах, появляется и у нас: его сеансы привлекают толпы любопытных, профессионалы связывают с ним большие надежды. Эйзенштейн утверждает, что именно стереокино открывает путь к реализации тех запросов и устремлений, к которым на протяжении столетий стремилось человечество, которые органически свойственны самой природе кинозрелища. «Сомневаться в том, что за стереокино — завтрашний день, это так же наивно, как сомневаться в том, будет ли завтрашний день вообще!» — оптимистически восклицал великий кинематографист¹⁹. Однако прогнозы его пока что не оправдались: стереокино во всех его разнообразных модификациях и поныне функционирует лишь как аттракцион, к тому же давно не новый, а потому и не слишком привлекательный для публики.

Следующий по времени взрыв интереса к киноаттракционам относится к 50-м годам, когда необходимость конкурентной борьбы с набравшим силу телевидением дала новый толчок поискам кинотехников. Извлекаются на свет разрабатывавшиеся в прошлом, но не получившие достаточного применения или вообще отвергнутые системы широкоэкранного, широкоформатного, полиэкранного кино, разрабатываются новые, усовершенствованные системы подобных зрелищ.

ТОТАЛЬНОЕ КИНО

В октябре 1952 г. в Нью-Йорке начинает демонстрироваться программа «Синерамы» — произведенное ею впечатление столь велико, что о ней пишут как об одном из крупнейших изобретений эпохи. Проекция из трех аппаратов на панорамный экран вызывала у зрителя почти физическое — до головокружения — ощущение присутствия, соучастия: он словно бы сам мчался на автомобиле, слетал на вагонетке с американских гор, взмывал в небо на самолете. Этот эффект во многом усиливался за счет стереозвука, доносившегося не только

¹⁶ Rhode E. A history of the cinema from its origins to 1970. Harmondsworth; Middlesex, 1978. P. 260.

¹⁷ Анощенко Н. Д. Звучащая фильма в СССР и за границей. М., 1930. С. 8.

¹⁸ Rhode E. Op. cit. P. 262.

¹⁹ Эйзенштейн С. М. О стереокино // Избр. произведения: В 6 т. М., 1964—1971. Т. 3. С. 435.

с экрана, но и сзади, с боков, сверху, перемещавшегося в пространстве, насыщавшего сам воздух кинозала динамикой экранного движения.

В 1955 г. в «Диснейленде» начинает действовать циркорамма. В павильонах промышленных выставок (Выставка чехословацкого стекла, Американская выставка в Москве) демонстрируются разнообразные системы полиэкранов. Появляются зрелища с проекцией на куполообразную схему. Это «Синетариум» Адальберта Балта (1958), куполорама Джексона (1955), «Спейсариум», построенный на Международной выставке в Сиетле (1964), а несколько позднее и в Нью-Йорке, где демонстрировались фильмы «Путешествие в космос» и «Путешествие на Луну»: космическая тема оказалась очень подходящей для такого рода зрелищ уже в силу самой купольной формы экрана. Наиболее эффектной и технически совершенной из подобных систем была японская «Астрорама», демонстрировавшаяся на Международной выставке «ЭКСПО-70». Если «Синетариум» имел диаметр зала семь метров и вмещал сорок пять человек, то у «Астрорамы» диаметр был сорок метров и вместимость зала — три с половиной тысячи человек.

На «ЭКСПО-85» в Цукуба посетители павильона «Фудзицу» смогли совершить путешествие в мир атомов, молекул, приблизиться к Солнцу, испытав при этом иллюзию собственного присутствия среди наблюдаемых объектов. Полнота впечатления достигалась за счет использования полусферического экрана диаметром тридцать метров, причем, в отличие от всех прежних систем подобного рода, проецировавшееся на него изображение было стереоскопическим, выполненным методами компьютерной графики.

В числе границ, которые киноаттракционы пытаются взломать, одна из самых заманчивых — граница между трехмерным миром реальности и условным миром экранного изображения. На этом покоился главный эффект воздействия чехословацкой «Латерны магии», впервые продемонстрированной в 1958 г. на Международной выставке в Брюсселе. Соединение живых актеров с полиэкранной кинопроекцией создавало впечатляющую иллюзию того, что герои могут сходить с экрана и возвращаться на него, жить сразу в нескольких измерениях.

Зрелище имело сенсационный успех, демонстрировалось во множестве стран, но успех этот все же был

недолгим: хотя «Латерна магия» существует и по сей день и по-прежнему ездит на гастроли в другие страны, сколь-нибудь существенного интереса ее выступления не вызывают и перспектив рождения нового типа зрелища с ней не связывают — скорее всего, вызвано это технической неповоротливостью проекционной аппаратуры, ограниченностью ее возможностей. Фиксированность киноизображения обрекает актера на роль фигуранта, приспособляющего свое выступление к рисунку, задаваемому экраном. Актер становится придатком к технике; его творчество лишается важнейшего свойства — импровизационности.

Выходом из этого противоречия, быть может, станут аналогичного рода зрелища, но уже не с кино-, а с телепроекцией. В январе 1983 г. автор этих строк имел возможность видеть на фестивале рок-ансамблей в берлинском Дворце Республик такого рода проекцию: она производилась на два больших экрана, размером приблизительно девять на двенадцать метров, и позволяла соединить с живыми выступлениями солистов и музыкантов демонстрацию плакатов, кинохроники, мультипликации, заставок и, главное, изображение самих исполнителей в сиюсекундно протекающий момент творчества. Именно эта сиюсекундность связи происходящего на сцене и на экране может стать основой для интересных режиссерских поисков в области зрелищ, продолжающих на новом техническом уровне линию «Латерны магии».

Среди других киноаттракционов, возникших в 60-е годы, — недолго просуществовавшая «Ароморама», где воздействию подвергались не только зрение и слух, но и обоняние: по специальным трубам к креслам зрителей подводились пахучие вещества, имитировавшие запахи цветов, появлявшихся на экране.

Неудача «Ароморамы» не отвратила изобретателей от попыток создать «пахнущее кино». В 1981 г. на международном фестивале в Канне был продемонстрирован новый вариант подобного зрелища — «Полиэстер»: каждый зритель перед входом в зал получал картонную карточку с десятком наклеенных на нее пронумерованных таблеток. В определенных местах картины в углу экрана появлялась цифра, обозначающая номер таблетки, которую в этот момент надо поскрести, чтобы она начала издавать запах. Судя по язвительным отзывам прессы, новинка не снискала чрезмерных симпатий: различные запахи, смешавшись в закрытом зале, порождали зло-

воние. «На такой фильм лучше всего идти с сильным насморком», — советовал побывавший на этом сеансе журналист.

Вроде бы основная ветвь кинематографа покуда не востребовала для своего художественного языка средств воздействия на обоняние. Эксперименты в этом направлении оказались лишь недолговечными аттракционами, точно так же, как и аналогичные попытки в грамзаписи (выпущенные в ряде западноевропейских стран пластинки «Ахрома диск») и полиграфии («в Японии существует поваренная книга, страницы которой, если потереть бумагу пальцем, издают аромат блюда, указанного в рецепте»²⁰). Однако изобретатели продолжают штурмовать неподатливый рубеж, создавая новые одорологические системы: возможно, когда они окажутся достаточно совершенными, изменится взгляд на них и с точки зрения художественной.

Думается, уже в недалеком будущем завоюет свое место в практике зрелищ аппарат, изобретенный уссурийским ученым В. И. Красновым и названный им одорофон. С помощью этого аппарата можно получить любой запах, что достигается смешением в определенных пропорциях семи основных так называемых базисных запахов — камфарного, мускусного, цветочного, мятного, эфирного, острого и гнилостного. Вот как описывает корреспондент «Советской культуры» свои впечатления от знакомства с одорофоном: «Хозяин... проводит меня в комнату, усаживает в кресло и предлагает закрыть глаза. Закрываю. Слышу, как щелкают тумблеры. И вдруг зазвучала мелодия песни „Русское поле“, и по комнате поплыл медовый аромат цветущего разнотравья, повеяло степным простором. А затем грянуло озорное „По морям, по волнам“, и запахло морем, появился чуть резковатый запах водорослей»²¹.

В числе изобретений Краснова — различные запахоигрушки, одоробаян, запахобулава для артистов цирка и более всего интересующая нас запахокассета — приставка к видеоманитофону. Это значит, что, включив и настроив видеосистему, а в перспективе и телевизор, мы сможем «не только увидеть на экране, скажем, живописный ландшафт, но и ощутить запах луговых трав, теплого весеннего дождя»²². И это, по мнению техников,

также не предел возможной экспансии в исключенные пока из эстетической сферы чувства. «В будущем, вероятно, будет осуществлен проект искусственного возбуждения в процессе телепередачи таких чувств, как обоняние, вкус, осязание»²³.

Что касается тактильных ощущений, то они уже использовались в кинозрелищах — в частности, в киноаттракционе «Сенсараунд», использованном в 1974 г. американской компанией «Юниверсл» для фильма «Землетрясение». Особым образом записанная фонограмма, воспроизводимая через множество динамиков, установленных по всему залу, наполняла кинотеатр звуками низкой частоты, от которых пол и стены начинали вибрировать, а зрители проникались иллюзией, что и в самом деле находятся в центре землетрясения.

Кажется, нет ни одного из существующих ограничений кинематографа, которое не было бы подвергнуто атаке со стороны аттракционов. Кинематограф лишен обратной связи, зритель никак не соучаствует в происходящем на его глазах зрелище — значит, в ряду тотальных систем кинематографа неминуемо появление такой, где эта связь будет установлена.

«Киноавтомат» — так назывался аттракцион, продемонстрированный в чехословацком павильоне на Всемирной выставке в Монреале в 1967 г. Его посетители имели возможность наблюдать на экране несложный сюжет, героями которого были трое соседей — две девушки и мужчина. В узловых точках сюжета действие прерывалось, те самые актеры, которых зритель только что видел на экране, выходили в зал и обращались к аудитории с вопросами: как бы вы сами поступили в такой ситуации? в какую из девушек — в блондинку или в брюнетку — должен влюбиться герой? Каждый мог проголосовать за предпочтительный вариант, нажимая на одну из двух кнопок, расположенных перед своим зрительским местом; голоса подсчитывались вычислительной машиной, специальные вспомогательные экраны оповещали зрителей о результатах голосования, которое и определяло продолжение истории. На протяжении сеанса такое голосование проводилось около пятнадцати раз, обратная связь между экраном и зрителем постоянно поддерживались.

Этот необычный эксперимент, казалось бы обречен-

²⁰ Сильченко С. Аромат по вашему желанию // Неделя. 1985. № 33.

²¹ Поборончук М. Одорофон Краснова // Сов. культура. 1987. 18 авг.

²² Краюхин С. Композиция ароматов // Неделя. 1986. № 2.

²³ Шафран Е. Телевизоры будущего // Известия. 1981. 5 февр.

ный так и остаться всего лишь экспериментом, сегодня, благодаря прогрессу электроники, получает усовершенствованное и массовое продолжение в виде киноигр на видеодиске. Голливудская студия «Дон Блат продакшенз» выпустила мультипликационную ленту, переведенную затем на видеодиск, в которой развитие событий зависит от реакций зрителя, имеющего в своем распоряжении два регулятора. Через компьютер, действующий по специальной программе, решение, принятое зрителем в ключевых точках сюжета (тех, где герою угрожает опасность: в иных включение регуляторов на ход действия не влияет), передается лазерному устройству, которое отыскивает на видеодиске начальный кадр соответствующего варианта продолжения. По желанию зрителя, герой может перенестись из одного места действия в другое или пустить в ход свой волшебный меч. «В зависимости от скорости и точности принятого играющим решения герой либо оказывается победителем и сюжет развивается дальше, либо погибает в соответствии с существующей угрозой и сюжет завершается»²⁴. Выпуск этой ленты, как ожидается, лишь — начало массового производства аналогичных, предполагающих более широкий спектр вариантов развития сюжета, более сложные и запутанные условия, от которых зависит выбор решения.

Дальнейшее развитие аналогичного принципа привело к созданию аттракциона, демонстрировавшегося в павильоне фирмы «Нек» на «ЭКСПО-85» в Цукуба. Его посетители, заняв места в ста восьми трехместных кабинках, начинали двадцатиминутное «космическое путешествие» перед экраном размером шесть на двадцать четыре метра. Экран был составлен из отдельных секций, на каждую из которых через проекционный телевизор демонстрировалось изображение космического пространства. По ходу «путешествия» его участники по собственному усмотрению выбирали космический маршрут, компьютер суммировал их пожелания и соответственно решению большинства включал проекцию с видеодисков, находя по записанному на них коду соответствующее экранное изображение. Впечатление подлинности усиливалось многоканальным стереозвуком, вибрацией кресел, световыми эффектами.

Пожалуй, наиболее тотальным из всех тотальных

²⁴ Киноигра на видеодиске // Техника кино и телевидения. 1985. № 3. С. 39.

киноаттракционов является «Нью-Йоркский эксперимент», представляющий собой «совершенно уникальное, почти фантастическое кинозрелище, сочетающее показ с театрально-сценическими эффектами». Действие здесь происходит «не только на экране, но и вокруг зрителя, над ним и даже под его ногами»²⁵. Соответственно и специальная конструкция кресел позволяет зрителю вращаться, откидываться назад, искать взглядом все, что его интересует в многообразной программе, где он постоянно находится в самом центре событий. То он оказывается посреди бесконечного водного пейзажа, заполнившего не только главный, но и боковые вспомогательные экраны, и может не только слышать шум ветра, не только догадываться о его силе по надувшимся парусам проносящихся яхт, но и кожей ощутить его дыхание, а потом, погрузившись в растекающийся по водной глади туман, даже потерять из вида своих ближайших соседей. То вдруг зритель оказывается на пожаре, и дым, и запах гари заполняют зал. То он переносится в веселую карнавальную толпу, где его окружают со всех сторон парящие воздушные змеи, светящиеся фонарики, яркие маски драконов, извергающие языки пламени, то он оказывается на городской улице в автомобильной пробке, где вокруг него скрежещут и визжат тормоза, режут клаксоны, кричат водители, пахнет бензином и горячим асфальтом. Вся мощь современной кинотехники брошена на то, чтобы непрерывно атаковать зрителя все новыми и новыми поражающими эффектами.

Чему же служат все эти разнообразные киноаттракционы, изобретать которые не устает мысль кинотехников? Какую пользу извлек из них кинематограф? Нельзя не согласиться с мнением одного из крупнейших советских кинотехников Г. Ирского: «Главная особенность уникальных кинозрелищ заключается в том, что во многих из них заложены ростки новых видов кинематографа, которые в будущем обогатят киноискусство более совершенными техническими средствами. История развития кинотехники свидетельствует о том, что каждое появление нового вида кинозрелища всегда рассматривалось только как аттракцион»²⁶.

Действительно, оглядывая прошлое и настоящее

²⁵ Ирский Г. Л. Современный кинотеатр. М., 1982. С. 33, 34.

²⁶ Там же. С. 24.

киноаттракционов, мы видим, что многие из них (звук, стереозвук, панорамный экран) давно перестали быть аттракционами, влились в общее русло кинематографа, своими техническими и эстетическими открытиями обогатили его язык. Другие (стереокино, циркорама) по-прежнему существуют параллельной, боковой ветвью большого кино. Третьи занимают положение как бы промежуточное — они используются и как аттракционы (полиэкранный, вариозэкранный), и как частные случаи экранных композиций в кино и на телевидении.

Работа над созданием новых киноаттракционов продолжается, и, быть может, со временем какие-то из них, перешагнув первоначальные границы любопытной выставочной диковины, станут стимулом развития «большого кинематографа», существенно повлияют на его технику и эстетику. Наибольшие надежды в этом плане пока что внушают опыты с голографическим кинематографом. Системы его сейчас еще только разрабатываются. Французские специалисты К. Эйзикман и Г. Фима продемонстрировали зрителям «запись картин живой природы, работающей ветроустановки, людей, серебристого елочного шарика, сыплющихся перьев... Для просмотра была построена специальная кабина, в стене которой имеется маленькое круглое окошко. Единственный зритель смотрит в него одним глазом. Снаружи кабины расположен проектор»²⁷.

Уместно вспомнить в связи с этим, что рождение кинематографа произошло, когда на смену кинетоскопу Эдисона, рассчитанному на одиночного зрителя, пришло изображение, спроецированное на экран. Именно на создание большого экрана для голографического кино направлены сейчас усилия советских кинотехников.

Проблема этого нового рода кинематографа упирается не только в техническую сложность его осуществления, но и в психологическую неготовность к нему аудитории. «Когда зрительный зал наполняется огнедышащими космическими ракетами, людьми, которые сходят с экрана и продолжают жить в „новом измерении“, порой становится не по себе. Специалисты все чаще говорят о необходимости постепенной психологической подготовки к столь высокоэмоциональному зрелищу»²⁸.

Впрочем, не то же ли самое было на первых сеансах люмьеровского кино, когда вид надвигающегося поезда приводил зрителей в состояние паники, заставляя вскакивать со своих мест и бежать к выходу?

КИНО КАК АТТРАКЦИОН. ВЕТВЬ ЭДИСОНА

Возникнув как технический аттракцион, кинематограф и на последующих этапах своего существования уже в качестве искусства не порывал с родившим его материнским лоном — с миром аттракционов, паноптикумов.

Что касается начального этапа истории кинематографа, то тут эта связь была нагляднейшей. Возьмем для иллюстрации несколько штрихов из биографии кинематографа отечественного. Скажем, не случайно первые попытки основать в России конца прошлого века постоянно действующий кинотеатр потерпели фиаско. Как технический аттракцион, кинематограф еще не имел художественного репертуара, который мог бы поддерживать интерес к зрелищу в течение долгого времени. Он мог быть только гастролером: новизна аттракциона поддерживалась не за счет обновления программ, но за счет обновления публики, в погоне за которой кинобалаганы кочевали из города в город, с ярмарки на ярмарку. Но даже когда появились быстро размножившиеся постоянные «Иллюзионы», они по-прежнему сохраняли свой балаганный характер.

«Большинство „электрических театров“, — свидетельствует историк отечественного кинематографа Б. С. Лихачев, — нельзя было собственно даже и называть „кинотеатрами“. Сеансы являлись в них лишь побочным развлечением для приманки публики. Под маркой кино существовали шантаны, тирсы, паноптикумы, кегельбаны и часто еще более сомнительные учреждения»²⁹.

В антрактах, необходимых «для перемены катушек», публику развлекают зрелищем «чудо-близнецов», карликов, дрессированных животных, выступлениями акробатов, силачей с гириями, кафешантанных певцов. В своей книге Лихачев приводит примечательное объявление, почерпнутое из журнала «Синефоно» за 1908 г. Некто С. Брагинский из Витебска предлагает аттракционные номера для синематографических театров:

²⁷ Жирардо Ж. В кино как наяву // За рубежом. 1986. № 31. С. 20.

²⁸ Фролов В. Все цвета голографии // Правда. 1980. 13 окт.

²⁹ Лихачев Б. С. История кино в России. Л., 1927. С. 27.

«Живые феномены»: 1. Татуированная дама-американка; 2. Великан 17 лет, весом около 13 пудов; 3. Лилипут Колибри весом 1 пуд; 4. Живые змеи удавы (Боа-констрикторы)³⁰. Пока еще между «живыми картинами» кинематографа и «живыми феноменами», демонстрировавшимися в антрактах, не возникало диссонанса — это были явления одного порядка.

Откуда черпал свои сюжеты новорожденный игровой кинематограф? Можно ответить — из литературы, тем более что обстоятельный каталог Вен. Вишневского «Художественные фильмы дореволюционной России» с первых же страниц пестрит знакомыми по литературе названиями: «Борис Годунов», «Князь Серебряный», «Выбор царской невесты», «Песнь про купца Калашникова», «Бахчисарайский фонтан», «Боярин Орша», «Тарас Бульба» (все производства 1907—1909 гг.). Однако достаточно посмотреть любую из сохранившихся лент подобного типа, чтобы убедиться, как далеки они от «экранизации» в нашем сегодняшнем ее понимании. Произведения Пушкина, Лермонтова, Гоголя, Толстого в их экранном переложении были по существу своему ярмарочными живыми картинами, одушевленными иллюстрациями к сюжету.

В России не было традиции паноптикума восковых фигур, но в тех странах, где он пользовался популярностью, можно было бы подставить на место восковых манекенов живых статистов, производящих элементарные движения, снять их на пленку и получить вполне пригодные к демонстрации киноленты. Полистаем каталог знаменитого музея мадам Тюссо³¹ — там немало сюжетов, знакомых по истории кино: «Казнь Марии, королевы Шотландской», «Железная маска», «Смерть Нельсона», «Убийство детей Эдуарда в Тауэре», «Жанна д'Арк» и т. д. (все эти темы не раз послужили кинематографу на разных этапах его развития). Кинематограф потеснил паноптикумы — им нелегко было тягаться с могущественным конкурентом, предлагавшим столь широкий выбор диких ужасов, прославленных исторических личностей и сегодняшних знаменитостей.

Вторгнувшись в мир аттракционов, кино не преминуло воспользоваться аттракционами, уже себя зарекомендовавшими, опробованными на публике, «обречен-

³⁰ Там же. С. 28.

³¹ Madame Tussaud's Exhibition: Official Guide and Catalogue. L., 1933.

ными» на успех. Особого внимания в этом плане заслуживает кинематографическая деятельность Томаса Эдисона, уже с начала 90-х годов прошлого века, т. е. еще до официальной даты рождения искусства «десятой музы», снимавшего ленты для изобретенного им кинетоскопа. Ему же принадлежит честь изобретения прозрачной перфорированной пленки, той самой, которая и сегодня практически без изменений является основой кинопроцесса.

В общем-то об Эдисоне принято говорить скорее как об одном из изобретателей технического феномена кино, чем как об одном из основоположников художественного феномена киноискусства. Честь именоваться творцами последнего поделена между Люмьером и Мельесом: с легкой руки Жоржа Садуля в киноведении, а еще больше — в кинематографическом обиходе пошло деление на две главные ветви, названные по их именам. При всей условности этого деления, ему нельзя отказать ни в оригинальности, ни в справедливости. Люмьер, снимавший для своих первых кинематографических сеансов прибытие поезда, выход работниц с фабрики, игру в карты или кормление младенца, запечатлевая жизнь «как она есть», словно бы провидел широкий спектр жанров документального кино, будущие течения неореализма, «новой волны», «синема-верите». Мельес, отгородившись от течения живой, несрепетированной, «люмьеровской» реальности в стенах своего ателье, творя фантастический, иллюзорный мир сказок, волшебных феерий, невероятных путешествий на Луну или на дно моря, давал своим зрителям реальность иного рода — преображенную, воссозданную, существующую по своим собственным, подчиненным авторскому видению законам. Его фильмы — прообраз многих будущих течений — от экспрессионизма до различных школ поэтического кино.

Думается, однако, необходимо выделить и третью ветвь кинематографа — эдисоновскую, не только для того, чтобы воздать должное великому пионеру кино, но для того, главное, чтобы глубже осознать природу самого кинематографического искусства.

Историков кино удивляло, что Эдисон со всем его изобретательским талантом и технической интуицией не додумался до простейших усовершенствований в своем аппарате, которые позволили бы проецировать изображение на экран. Жорж Садуль сетовал, что «за

семь лет изысканий... он не подумал об этой мелочи» и из-за этого его «опередили десятки изобретателей, которые далеко не обладали его гением»³². Чуть позже мы вернемся к этой странной инертности Эдисона, пока же обратимся к содержанию тех лент, которые снимались для его кинетоскопов.

«В последних месяцах 1894 года, — пишет Садуль, — каталоги фильмов Эдисона состояли уже из шестидесяти лент. „Номера“ мюзик-холла занимали первое место в этом каталоге. Дрессированные животные, силовые упражнения, акробаты, танцы, борьба». Тут же Садуль дает подсчет фильмов по названным жанрам: дрессированные животные — пять, атлетика — два, акробатика — шесть, разнообразные танцевальные номера, включая экзотические танцы и танцы животных, — более двадцати, борьба — около десятка лент.

В студии Эдисона были сняты также многие артисты цирка Барнума и Бейли, труппы Буффало Билля. Среди этих номеров были «Искусная стрельба полковника Коди» (он же Буффало Билль), «Техасские ковбои, бросающие лассо», женщина-стрелок из карабина Анни Окли, труппа индейцев.

Чуть позднее Эдисон перешел к съемке жанровых сценок. Садуль отмечает, что в некоторых лентах уже появляются зародыши сценария, получаются драмы или комедии на 30 секунд, например «Спасенные из огня», где изображались огонь, дым и пожарные в действии. «Драка в баре» и т.п. К числу этих лент принадлежит и комическая «Полицейский набег на притон курителей опиума».

Садуль пишет также и о любопытном, не оцененном современниками фильме «Смерть Марии Стюарт» (1895), видимо запечатлевшем сцену из постановки какого-то нью-йоркского театра, где показывались «и многочисленные фигуранты в костюмах, и королева, коленопреклоненная перед эшафотом, и палач, который опускает секиру, а потом показывает публике отрубленную голову»³³.

Пожалуй, первые ростки системы звезд обнаруживаются именно у Эдисона: он берет для своих съемок знаменитостей — прославленных боксеров, комиков, цирковых актеров, героя войны с индейцами полковника

³² Садуль Ж. Указ. соч. Т. 1. С. 155—156.

³³ Там же. С. 157.

Коди (оставим в стороне вопрос о том, какого сорта был его «героизм»). В эдисоновских лентах наглядно прослеживается связь их не только с последующими, много более развитыми формами, но и с предшествующими, еще более примитивными — с «праструктурами». Садуль фиксирует внимание на поразительном сходстве первых эдисоновских картин с лентами для популярной детской игрушки — зоотропа, где сама краткость возможного для рассмотрения момента требовала выбора самого лаконичного, эффектного, занимательного сюжета: бокс, жонглирование, акробатика, танцы и т. п. Таким образом, эдисоновские ленты находятся как бы на пограничном рубеже скачка от самых примитивных форм к сегодняшнему развитому кинематографу.

Эдисоновские фильмы, равно как и те современные жанры, прообразом которых они послужили, можно было бы приписать к мельесовской ветви, возникшей, впрочем, несколько позднее. Но, пожалуй, резоннее взглянуть на суть дела под иным углом. Хотя фильмы (мини-фильмы, фильмики) Эдисона снимались в ателье, а даже если и на пленэре, то в условиях, приближенных к павильонным («На открытом воздухе картины снимались на фоне длинной, высокой, окрашенной в серый цвет стены»³⁴), это была не воссозданная, не преображенная реальность — разве что за исключением нескольких жанровых сценок, специально для фильма поставленных. В остальных случаях это была живая реальность, внесенная в павильон, существующая в его стенах как реальность живой жизни, но реальность особого рода, целенаправленно отобранная по четко выраженному принципу — принципу аттракционности, сенсационности. Это была не жизнь в ее повседневном течении, но жизнь в ее пиковых, экстремальных проявлениях (пожар, драка, полицейский налет, ковбой, демонстрирующие чудеса меткости и ловкости, циркачи, т. е. люди, способные делать то, что недоступно простым смертным). Даже единственный в эдисоновской практике пример фиксации на пленку театра вновь подтверждает неизменную приверженность автора тому же аттракционному принципу и в отборе, так сказать, «сценической реальности»: для съемки выбран пиковый момент сенсационности — казнь и демонстрация отрубленной головы Марии Стюарт. Момент, как уже говорилось, и прежде

³⁴ Лапиров-Скобло М. Я. Эдисон. М., 1960. С. 188.

занимавший почетное место в паноптикумах восковых фигур. Каждое из зафиксированных на эдисоновские ленты мгновений и до фиксации существовало в реальности как аттракцион. Кинетоскоп помножил их аттракционность еще и на эффект чуда движущегося изображения.

Пожалуй, была своя закономерность в странном для историков нонсенсе, что не Эдисон изобрел кинематограф. Речь не о кино как искусстве — ни один из создателей киноаппарата не предполагал рождения «десятой музыки». Но и в отношении к кино как движущейся фотографии тоже был немаловажный нюанс. Для Люмьера и всех других, шедших к тому же изобретению параллельно, оно предполагало весь спектр использования, аналогичный фотографии: для снимков на память, для науки, для просветительства, для развлечения зрителей занимательным зрелищем движущегося изображения: то, что кино может служить и аттракционом, было само собой очевидно. Для Эдисона же оно было аттракционом, и только аттракционом: отсюда и аттракционный ящик с окуляром для рассматривания движущейся картинки — предшественник многочисленных игровых автоматов, отсюда и ориентация на индивидуальное потребление — зритель за свой единоличный никель рассматривает картинку, предназначенную в этот момент исключительно для него одного.

Размышляя над перечнем эдисоновских лент, нетрудно увидеть в них зародышевые формы многих, в дальнейшем получивших необычайное распространение жанров: вестерна (у Эдисона ему предшествуют «Техасские ковбои, бросающие лассо», «Искусная стрельба полковника Коди»), мелодрам из цирковой жизни, фильмов типа «Тарзана» с дрессированными и дикими животными (у них нет установившегося жанрового наименования), гангстерских («Полицейский набег на притон курителей опиума», «Драка в баре»), фильмов-катастроф («Спасенные из огня»).

Эти жанры и составляют ядро «ветви Эдисона». Сюда же можно отнести и группу фильмов, по традиции относимых к разряду научно-популярных и документальных, но по сути таковыми не являющихся, а если и являющихся, то, так сказать, во вторую очередь: задача познавательная, информационная отодвинута в них на задний план задачей аттракционной — удивить, поразить необычайностью материала: подводными

глубинами во времена, когда акваланг был редкостной новинкой («Голубой континент»), огнедышащими вулканами («Встречи с дьяволом»), загадочными следами «внеземных» цивилизаций («Воспоминание о будущем»), таинственными йогами, ломающими все привычные представления о возможностях человеческого организма («Йоги, кто они?»).

Эдисон проиграл в состязании с Люмьером и Мельесом. Первому он отдал славу первооткрывателя кинематографа как технического изобретения, второму — кинематографа как нового рода искусства. Но, пожалуй, есть смысл восстановить приоритет Эдисона в открытии, предвидении тех принципов, на которых зиждется аттракционность кинематографа для многомиллионной аудитории. Важен, естественно, не сам по себе факт приоритета, а те принципы, значимость которых им утверждается. Принципы эти актуальны не только для жанров, восходящих к ветви эдисоновского кинематографа: по-иному, но в той же мере существенно они проявляются и в фильмах, существующих на люмьеровской и мельесовской территории. Повторим, что актуальны они не только для кино, но для любых искусств, в особенности зрелищных.

В кино же взаимосвязь искусства и аттракциона прослеживается зачастую не только в формах теоретических моделей, но и в формах до заурядности материальных. Некоторые из американских студий, к примеру «Юниверсл», превратили свои владения в парки развлечений, где экскурсантов поджидают встречи с чудовищной акулой из «Челюстей», обдающей их фонтаном брызг, с персонажами-муляжами хичкоковских картин-ужасов. На глазах посетителей зыбучие пески засасывают искателя сокровищ, под везущим их поездом с треском рушится мост. Набившие руку в своем деле профессионалы-гримеры уверенно придадут заурядной внешности визитера кошмарный облик Франкенштейна или его невесты. Киностудия по-прежнему занята производством картин, но она еще и паноптикум движущихся, звучащих муляжей, выставка киночудес, коллекция развлекательных аттракционов. Кинематограф здесь словно бы с демонстративной прямотой заявляет о своей «низкой» родословной и не намерен ее стыдиться.

УТОЧНЕНИЕ ОПРЕДЕЛЕНИЙ

АТТРАКЦИОН В СИСТЕМЕ

Аттракцион обнаруживает свои свойства не сам по себе, а как часть некоторой системы. В качестве подобной системы может быть взята сама жизненная реальность, в соотношении с которой некоторое явление, объект, событие обнаруживает аттракционные свойства неожиданности, рекорда, красоты, чуда, скандала и т. п. В том же качестве может быть взята обладающая известной автономией часть реальности — либо естественно существующая как контекст произвольно возникшего или преднамеренно организованного аттракциона (улица, двор, площадь), либо же специально созданная в расчете на функционирование в ней аттракционов (парк развлечений, ярмарка).

Кстати, многие из аттракционов, существующие в парках, также могут быть рассмотрены как системы, ибо предполагают не единичное воздействие, вызывающее некую активную эмоцию, но цепь разнообразных воздействий. Скажем, «комната смеха», хоть и именуется всего лишь аттракционом, на самом деле есть аттракционная система: каждое зеркало предлагает посетителю встречу с собственным смешно, курьезно или пугающе искаженным отражением. В данном случае система имеет пространственный принцип организации, оставляющий посетителю свободу восприятия аттракциона во времени, возможность по собственному усмотрению выбирать зеркала, последовательность передвижения от одного к другому. Возможен и пространственно-временной принцип организации: посетитель, усевшийся в тележку, отправляющуюся по витиеватой траектории, с взлетами и провалами, с проездами через мрачные тоннели, где из тьмы выскакивают скелеты и страшилища, не может как-либо повлиять на последовательность и продолжительность обрушивающихся на него эмоциональных ударов — они заданы самой конструкцией аттракциона (системы).

В аналогичном же положении оказывается и зритель

эстрадного шоу, циркового представления, спектакля или фильма: «траектория», по которой движется его восприятие, запрограммирована самим зрелищем, изменить ее не представляется возможным, разве что вообще прервать контакт с ним, покинув зрительный зал.

В цирке его генетическая связь с аттракционом наглядна и откровенна: каждый номер есть аттракцион, цирковая программа есть последовательное, притом достаточно вольное, соединение различных аттракционов, рассчитанных на разнообразные эмоции — смех, удивление, страх и т. п. Даже по временам возникающие попытки превратить сборное представление в цирковой спектакль («Руслан и Людмила», пантомима-феерия «Карнавал на Кубе») не меняют существа зрелища: сюжет в нем остается лишь достаточно формальным поводом для соединения аттракционов, дающих возможность актерам продемонстрировать самоценное мастерство.

Почти столь же откровенна эта связь и в эстраде, где каждый номер самоценен, независим от других, построен на том или ином аттракционном приеме. Что касается театральных и кинематографических зрелищ, то они также могут включать в себя аттракционы в их чистом, первоначальном виде. Особенно очевидно это в жанрах, не порвавших со своими балаганскими корнями. Вот для примера описание характерного для американского театра начала века спектакля «В полосатой куртке каторжника», почерпнутое из воспоминаний Лилиан Гиш, в нем дебютировавшей: «Действие протекало в каменоломне. Чтобы отомстить героине, злодей, заложив динамит, заманил туда ее ребенка. Малютка будет вот-вот разорвана на куски. Герой, уцепившись за веревку, должен был пролетать через всю сцену и схватить девочку в то мгновение, когда раздавался взрыв...»¹

В кинематографе, особенно в фильмах эдисоновской ветви, аттракцион нередко как бы всего лишь зафиксирован камерой в том самом виде, в каком мог бы существовать в реальности либо в аналогичных докинематографических зрелищах. Скажем, вестерн генетически вырос из «зрелищ дикого Запада», демонстрировавшихся публике различными конными труппами: одну из них и нанял Томас Инс для съемок своих лент, а заодно и для защиты студии от налетов конкурентов — кинематографические нравы тех лет не отличались излишней щепетильностью.

Помимо аттракционов, так сказать, заимствованных, кинематографу доступен широкий спектр аттракционов, создаваемых собственными фотографическими, трюковыми, а в нынешние времена и электронно-механическими и электронными средствами. Мастером такого рода аттракционного кинематографа был Александр Птушко. Все его творчество, будь то фильмы, поставленные по Пушкину («Руслан и Людмила», «Сказка о царе Салтане»), по былинам и эпосам («Илья Муромец», «Садко», «Сампо»), по сказам Бажова («Каменный цветок»), менее всего возможно оценивать с точки зрения критериев собственно эстетических, либо же верности литературному оригиналу, букве его или духу. В его фильмах не аттракцион подчинен сюжету, а сюжет аттракциону. Щедрая фантазия кинематографического сказочника громоздила в них одно за другим невероятные чудеса, ошарашивая и озадачивая зрителя внезапностью превращений, сделанных с наисерьезнейшей старательностью и оттого лишь еще более обнажавших свою наивность: чудом «живой головы», необъяснимыми оптическими трюками, посредством которых, к примеру, экран оказывался от края до края заполненным кишашей, неумолимо движущейся тугарской ордой (для съемки такого кадра в натуре потребовалась бы, наверное, миллионная массовка). Надо думать, не случайно именно Птушко первым в нашем кинематографе взялся за освоение широкого экрана: в то время это был аттракцион, новый, непривычный и потому весьма эффектный.

Заметим попутно, что восприятие аттракциона в «живом» виде и в зафиксированном на пленку неидентично. Скажем, цирковой трюк, механически перенесенный на экран, теряет притягательность и силу своего воздействия. Волшебство чудесных фокусов, где на ваших глазах человек исчезает, повисает в воздухе или оказывается распиленным на три части, ничуть не впечатляет сегодняшнего искушенного зрителя. Он знает тайны самых разнообразных кинематографических (а ныне — и телевизионных) чудес, позволяющих сделать то, на что цирк тратит огромные усилия, каким-нибудь самым примитивным стопкадром, монтажной склейкой. Поэтому так важна в современном кино непрерывность кадра, дающая зрителю ощущение если не полной, то, во всяком случае, большей уверенности в том, что его не обманывают. Обращаясь к практике телевидения,

можно заметить продолжение той же тенденции во введении в кадр зрителей. Скажем, передача западно-германского телевидения «Магическое интермеццо» представляет собой выступление фокусника фон Пеки, выполняющего удивительные номера с картами, шариками, платочками и прочим обычным в таких случаях реквизитом, причем все это производится в присутствии небольшой аудитории, почти вплотную окружившей столик иллюзиониста и как бы удостоверяющий для всех смотрящих телевизор, что номера выполняются «без дураков», исключительно с помощью ловкости рук, но без мошенничества электронного монтажа. И по монтажному своему решению передача умышленно с этой же целью сделана крайне лапидарно — без каких-либо спецэффектов, с минимумом «склеек»: практически все снято одной непрерывно наблюдающей камерой с трансфокаторными наездами и отъездами, позволяющими фиксировать главное и в нужные моменты вводить в кадр зрителей и их реакцию.

Те же проблемы сопряжены с переносом на экран «смертельных» номеров канатоходцев, воздушных гимнастов, дрессировщиков хищных зверей и т. п. Эффект риска, захватывающий зрителя в цирке, не существует в законсервированном виде на пленке. Происходит то самое, о чем говорил два с лишним века назад Дюбо: «Внимание зрителей иссякает вместе с опасностью». Вместо незапрограммированности исхода в живой реальности — однозначная фиксированность, predeterminedность развития действия.

Как ни опасна, к примеру, работа с живыми хищниками в фильме, экран эту опасность нивелирует: он заведомо предполагает возможность страховки, маскировки страховочных средств (зритель не знает, кто боится героя за кадром — дрессировщик или просто снайпер с винтовкой, но наличие страховки для него несомненно), подмены героя в опасном кадре дублером, и наконец, сама технология монтажа, где из многих дублей выбирается один-единственный, исключает все непредвиденное. И тем не менее это непредвиденное в фильме присутствует, заставляя нас сопереживать риску, который испытывает герой-циркач, канатоходец, гимнаст, дрессировщик. Это непредвиденное возникает не из лобовой фиксации циркового номера, но создается средствами драматургическими, сюжетными, режиссерскими. Опасность не просто фиксируется, но сюжетно обыгрывается.

¹ Гинс Л. Кино, Гриффит и я. М., 1974. С. 26.

Скажем, в чаплинском «Цирке» мы не просто наблюдаем опасный номер: Чарли-канатоходец под куполом цирка. Здесь сложная драматургия, с точно разработанной партитурой нагнетаний и спадов напряженности, заставляющая нас переживать этот номер как смертельно опасный. Прежде всего Чарли не канатоходец: директор заставил его заменить внезапно исчезнувшего исполнителя этого номера. Согласие Чарли равносильно самоубийству, но, к счастью, в последний момент перед выходом он нашел за кулисами страховочный пояс и договорился с рабочим, который взялся натягивать проволоку приспособления. Облегченно вздохнув в надежде, что угроза гибели для героя, слава богу, миновала, зритель через мгновение снова оказывается лицом к лицу с ней, причем в варианте еще более страшном — страшном именно потому, что на этот раз герой о ней пока еще не подозревает: Чарли весело отплясывает на канате, не заметив, что отстегнувшийся пояс болтается за его спиной. Потом наступает оцепенение: герой понимает, что произошло, и чуть не падает, парализованный ужасом. Совладав и с этой угрозой, он оказывается перед лицом новой, еще более безжалостной и неотвратимой. Сбежавшие от дрессировщика обезьянки взбираются к нему на канат, стаскивают с него штаны, рвут их в клочья, какая-то тварь вцепилась ему в нос, другая запихала ему в рот свой хвост, третья отвязала гимнастическую трапецию, с размаху обрушившуюся на Чарли... То есть драматургическая партитура воссоздаваемого на экране аттракциона строится из серии «малых аттракционов» — гэгов, работающих главным образом на эффекте неожиданности, но эффект этот помножен на риск смертельного исхода, не существующего (или лишь в малой степени существующего) для актера Чарльза Чаплина (его, как мы догадываемся, страхуют, а кроме того, сцена под куполом может быть вполне достоверно снята чуть ли не на уровне пола), но более чем реального для его героя-бродяги Чарли, которому мы сопереживаем как близкому человеку.

Приведенный пример уже выходит за рамки «эддисоновской ветви»: хотя взят материал цирковой, аттракционный, на его основе сделан фильм глубокий, философский, где не сюжет подчинен аттракциону, но аттракцион — сюжету. Аттракцион здесь лишь строительный материал для выражения авторской концепции, авторских мыслей о мире. И этим использование

аттракциона в эйзенштейновском и в эдисоновском смысле не тождественно друг другу. «Эдисоновская ветвь» аттракционы коллекционирует, воспроизводит, создает собственные, аналогичные уже известным, существовавшим до кино. Эйзенштейновский принцип берет от аттракционов их принцип, их механизм, их модель и по этой модели, в соответствии с этими механизмами собственными средствами строит драматургию воздействий театрального, кинематографического, телевизионного зрелища.

Здесь уже необходимо более подробно остановиться на аттракционе в его эйзенштейновском смысле, поэтому обратимся прежде всего к теоретическому наследию создателя теории «монтажа аттракционов».

АТТРАКЦИОН ПО ЭЙЗЕНШТЕЙНУ

Манифестом, программно заявившим об аттракционе как главном строящем принципе театрального зрелища, стала статья Сергея Эйзенштейна «Монтаж аттракционов». «Статья получила сенсационную известность и на протяжении почти четырех десятилетий вызывала самые различные оценки: то ее считали едва ли не важнейшим манифестом новаторства, то объявляли порочной и формалистической», — говорит об этой работе комментарий к собранию сочинений режиссера². Добавим, что и за прошедшие со времени издания тома два с лишним десятилетия статья по-прежнему не перестала быть объектом пристального внимания; к ней не раз обращались и теоретики и практики, отталкиваясь от нее в своих размышлениях о художественных средствах воздействия, заключенных в кинематографе. Что же касается жупела формализма, которым стращали в свое время противники этой теории, то время поставило все на свои места, отделило зерна от плевел. Ничего дурного или порочного — так считает исследователь творчества Эйзенштейна, автор монографии о нем Р. Н. Юренев — в теории «монтажа аттракционов» не было. «Ошибочна была уверенность, что принцип монтажа аттракционов может заменить собой все основополагающие принципы театрального искусства, т. е. от-

² Эйзенштейн С. М. Избр. произведения: В 6 т. М., 1964—1971. Т. 2. С. 525.

ражение действительности, драматический конфликт, развитие характеров. Но таков уж удел большинства первооткрывателей: рожденное ими новое предстает в гипертрофированных размерах, заслоняет собой все прежнее, привычное, кажется универсальным и единственно возможным. — Таково было и время, прибавим к этому: время революционной ломки, время дерзновенного проникновения в будущее, казавшееся таким близким — рукой подать!»³

Сегодня мало кого пугают перегибы и крайности, свойственные не только этой теории, но всему искусству революционной эпохи: они не мешают восприятию того актуального для современности смысла, который не только не девальвировали, но, напротив, еще более умножили прошедшие с тех пор годы.

Кстати, о характерной перемене в отношении к «монтажу аттракционов» свидетельствует и то, что сегодня уже есть попытки не то чтобы оспорить приоритет Эйзенштейна в создании этой теории, но, во всяком случае, доказать, что не один лишь его опыт обусловил ее возникновение. «Вглядываясь в „Мистерию-буфф“, — пишет К. Рудницкий, — убеждаешься, что за пять лет до появления знаменитой статьи Сергея Эйзенштейна „Монтаж аттракционов“ Маяковский этот монтаж уже осуществил»⁴.

В подтверждение сказанному исследователь приводит перечень аттракционов из «Мистерии-буфф», аналогичный такому же из спектакля «Мудрец» Островского-Третьякова в театре Пролеткульта, которым Эйзенштейн, поставивший его, завершал свою статью «Все эти аттракционы, — продолжает Рудницкий, — в полном соответствии с эйзенштейновским принципом „смонтированы“ воедино и составляют целостную драматическую конструкцию. Само собой понятно, что в режиссерском решении их количество могло быть умножено. Даже во второй авторской редакции пьесы аттракционов стало гораздо больше. Вероятно иные из них были продиктованы конкретными театральными решениями Мейерхольда»⁵.

Рудницкий пишет также о влиянии, которое оказали на Эйзенштейна мейерхольдовские постановки — именно из них воспринята та «циркизация театра», которой

³ Юрнев Р. Н. Сергей Эйзенштейн. М., 1985. С. 70.

⁴ Рудницкий К. Л. Режиссер Мейерхольд. М., 1969. С. 228.

⁵ Там же. С. 229.

был отмечен «Мудрец». Нет смысла оспаривать правоту этих высказываний. Влияние и Мейерхольда, и Маяковского на Эйзенштейна — факт бесспорный. Еще в 1918 г. Эйзенштейном были разработаны эскизы декораций к «Мистерии-буфф» (вполне независимо от мейерхольдовской постановки, работа над которой началась уже после того, как находившийся на военной службе Эйзенштейн отбыл с военно-строительным эшелоном из Петрограда на Северо-восточный фронт), позднее он учился у Мейерхольда в ГВЫРМе, был режиссером-лаборантом на его постановке «Смерти Тарелкина» в театре ГИТИСа, где особенно щедро были использованы аттракционы вполне балаганного свойства, царившие не только на сцене, но переплескивавшиеся в зрительный зал.

Впрочем, не только Маяковский и Мейерхольд прокладывали путь «монтажу аттракционов». Еще дальше пошли в этом плане ленинградские ФЭКсы, не только использовавшие аналогичные принципы в своих постановках «Женитьба» («электрификация Гоголя» — Эйзенштейн присутствовал на этом представлении) и «Внешторг на Эйфелевой башне», но и теоретически заявившие их в манифесте «Эксцентризмы» (1922). «Представление — ритмическое битье по нервам, — писал в нем Г. Козинцев. — Высшая точка — трюк»⁶. Драматург именовался «сцепщиком трюков»: само слово «сцепка» во многом тождественно по смыслу слову «монтаж». (В этом значении им пользовался и Эйзенштейн: «Содержание, как я его понимаю, есть сводка подлежащих сцеплению потрясений...»⁷). Аттракцион в статье Козинцева еще не оформлен как понятие, но речь идет во многом о том же: «ритмическое битье по нервам» — это, по сути, та же цепь ударных воздействий на зрителя, которую Эйзенштейн провозгласит основой «монтажа аттракционов».

Но так или иначе первым «Э» сказал Эйзенштейн, и именно его теоретические высказывания оказались такими влиятельными для осознававшего свои художественные основы и возможности кинематографа. Правда, автор статьи в то время в кинематографе еще не работал:

⁶ Козинцев Г. М. АБ!: Парад эксцентрика // Собр. соч.: В 5 т. М., 1982—1986. Т. 3. С. 74.

⁷ Эйзенштейн С. М. Метод постановки рабочей фильмы // Избр. произведения: В 6 т. Т. 1. С. 118.

он ссылаясь на свой театральный опыт, на постановку «Мудреца», но именно в кинематографе он сам же наиболее ярко, художественно впечатляюще реализовал свои теоретические положения и именно в кинематографической теории эта статья оставила наиболее заметный след.

Уже в названии статьи заявлены две важнейшие для нас грани проблемы: аттракцион как строящий элемент конструкции целого — спектакля, и монтаж, соединение аттракционов как способ построения этого целого.

Все элементы театрального зрелища Эйзенштейн свел к одной основной единице — к их аттракционности, полемически приравняв «говорок» Остужева и цвет трико примадонны, удар в литавры и монолог Ромео. Трюк и аттракцион — совсем не одно и то же (Эйзенштейн подчеркнуто разделяет эти понятия). Трюк — лишь один из видов аттракциона. Трюк есть нечто самоценное, завершенное в себе, отточенное в плане мастерства его исполнителей. Аттракцион этими качествами может и не обладать: он определяется лишь интенсивностью реакции зрителя. Это свойство и позволяет рассматривать его как «первичный элемент конструкции спектакля», как «молекулярную единицу действительности театра»⁸.

Отвергая привычное понимание задач спектакля, которые усматривали в «раскрытии замысла драматурга», «правильном истолковании автора», «верном изображении эпохи», Эйзенштейн провозглашал главной его целью действенность, путь к достижению которой лежит через системы аттракционов. Не «отражать», а «воздействовать» — такова задача режиссера. Как «основной материал театра» Эйзенштейн выдвигал зрителя, которого требовалось «оформить... в желаемой направленности (настроенности)»⁹, иными словами — заразить теми чувствами, внушить те мысли, ради которых и ставился спектакль.

Дополнением и комментарием к этим теоретическим положениям Эйзенштейна может послужить немаловажная деталь его режиссерской работы, о которой рассказал на Международной Эйзенштейновской конферен-

⁸ Эйзенштейн С. М. Монтаж аттракционов // Избр. произведения: В 6 т. Т. 2. С. 270.

⁹ Там же.

ции 1968 г. много лет сотрудничавший с ним в качестве актера и ассистента участник постановки «Мудреца» А. Левшин. «Обыкновенно режиссеры, — говорит он, — на репетициях смотрят на сцену и наблюдают за актерами. Эйзенштейн хочет сидеть спиной к сцене, а лицом к... зрителю и, исходя из драматургии спектакля, следить за аудиторией, стремясь в пугный момент дать ей порцию слез и охапку смеха, а иногда заставить ее вскочить со стула от ужаса»¹⁰.

Р. Юрнев, из монографии которого позаимствована цитата, дает этому фрагменту воспоминаний вскрывающую его суть параллель: «Когда-то Вагнер, нарушив дирижерскую традицию, отвернулся от публики и повернулся лицом к оркестру. Эйзенштейн поступает наоборот. Он поворачивается лицом к публике, чтобы владеть, дирижировать, править ею. Весь аппарат спектакля должен быть настолько отработанным и гибким, чтоб подчиняться каждому мановению режиссера, а тот, глядя на зрителя, будет монтировать спектакль, извергая в зал то те, то иные эмоции!»¹¹

Юрневым обнаружена также любопытная статья о постановке «Мудреца», опубликованная под псевдонимом Ракета в журнале «Горн» (1923, № 8). — «Опыт театральной работы». Приводимая исследователем аргументация убеждает, что статья эта написана самим Эйзенштейном, и, поскольку по времени она предваряет «Монтаж аттракционов», небезынтересно коснуться здесь некоторых ее положений, очень близких уже затронутым нами, но дополняющих их немаловажными аспектами.

Современный театр режиссер делит на две противоборствующие тенденции — на театр «иллюзорный», стремящийся заставить зрителя «сопереживать с актером психологические коллизии», и на театр «действенный», который отбрасывает метафизику «нутра» и переживания и, «памятуя свое социальное назначение организатора эмоции в плане классовых задач, учитывает зрительный зал как воспринимающую массу, подлежащую социальной обработке». Действенный театр использует «все могущие впечатлять элементы» для «нападения на психику зрителя». «Монтаж спектакля есть изобретение и подбор таких положений, которые вызывают

¹⁰ Цит. по кн: Юрнев Р. Н. Указ. соч. С. 62—63.

¹¹ Там же. С. 63.

максимальный и психологический эффект. Такого рода положения именуется аттракционами. Актеры, вещи, звуки суть не что иное, как элементы, из которых строится аттракцион; режиссер изобретает аттракционы и согласует их между собой, исходя из заданий спектакля»¹².

Как мы видим из этой статьи, а также и из цитированного выше «Монтажа аттракционов», Эйзенштейн рассматривает аттракцион как понятие крайне широкое: аттракционом может быть и слово, и цвет костюма, и деталь реквизита, и герой, и его исполнитель, и отдельная сцена, и даже весь спектакль в целом. «...Понятие аттракциона включает... „монолог Ромео“ и даже „Сверчка на печи“»¹³, — подчеркивал Эйзенштейн позднее в статье «Вылазка классовых друзей» (о ней — немного позже), приводя как пример программный спектакль Первой студии Художественного театра.

Эйзенштейн не раскрывает в своих работах причин, по которым «первичный элемент», «молекулярная единица» — аттракцион — может быть столь различным в количественных и качественных своих параметрах: цвет трико примадонны, удар в литавры, монолог Ромео и... целый спектакль. Мысль его нетрудно расшифровать, соотнеся аттракцион с системой, в которой он функционирует, либо же с подсистемами, слагающими систему как целое.

К примеру, спектакль как конструкция строится из драматургической основы, изобразительного решения, звукового решения, актерского состава и т. д. В драматургии как аттракцион может выступать монолог Ромео, в изобразительном решении — цвет трико примадонны, в звуковом — удар в литавры, в актерском составе — участие «примадонны», а из всех этих в разных подсистемах воздействующих аттракционов складывается в конечном итоге аттракционная партитура целого — спектакля. Если же мы возьмем как систему (целое) театральный репертуар сезона, то в нем молекулярной единицей (аттракционом) может выступать спектакль, скажем тот же «Сверчок на печи».

В высказываниях Эйзенштейна чувствуется общий для левого искусства тех лет технологизм мышления:

¹² Там же. С. 61.

¹³ Эйзенштейн С. Вылазка классовых друзей // Кино. 1933. 22 июня. С. 3.

стремление лишить материю искусства туманной искусствоведческой метафизики, рассматривать целое — спектакль — в виде четкой конструкции, состоящей из типовых единиц, смонтированных «с установкой на определенный конечный тематический эффект»¹⁴, представить результат художественного творчества в виде двух главных компонентов — материала и способа его обработки.

Над этим технологизмом в последующие годы Эйзенштейн слегка иронизировал, впрочем никогда при этом не ставя под сомнение ни одно из положений «Монтажа аттракционов», а тем более — всю эту теорию в целом.

Вот как смотрит на себя, двадцатипятилетнего, с дистанции времени Эйзенштейн 1946 г.:

«За дело научной разработки тайн и секретов, не забудем, берется молодой инженер.

Из всяких пройденных им дисциплин он усвоил то первое положение, что, собственно, научным подход становится с того момента, когда область исследования приобретает единицу измерения.

Итак, в поиски за единицей измерений воздействия в искусстве!

Наука знает „ионы“, „электроны“, „нейроны“.

Пусть у искусства будут — „аттракционы“»¹⁵.

Заметим, что мышление режиссера предельно конкретно. Он ищет не некий философский камень, способный ничто превратить в нечто — он ищет реальную единицу для определения реально переживаемых зрителем эмоций, и если спустя годы и подтрунивает над самим собой, то никак не над нереальностью поставленной задачи. Точно с той же иронией Эйзенштейн 1946 г. относится и к «полупроизводственному, полумюзикхолльному» словосочетанию «монтаж аттракционов»: оба слова «из недр урбанизма, а все мы в те годы были ужасно урбанистичны». Однако этот шуточный тон никак не снимает серьезности отношения режиссера к выдвинутым им в те годы теоретическим положениям — ведь «это была первая попытка организации воздействия и приведения всех разновидностей воздействия на зрителя как бы к одному знаменателю (независимо от области и измерения, к

¹⁴ Как я стал кинорежиссером. М., 1946. С. 289.

¹⁵ Там же. С. 290.

которым оно принадлежит). Это помогло в дальнейшем и по линии предосознания особенностей звукового кино и окончательно определилось в теории вертикального монтажа»¹⁶.

Из этих слов очевидно, что Эйзенштейн не отделял теорию «монтажа аттракционов» от своих последующих монтажных концепций, а также то, что область аттракционных воздействий рассматривал в максимально широких границах. К сожалению, сама теория «монтажа аттракционов» осталась не доведенной им до стадии сколько-нибудь завершённой разработки. Режиссера вскоре увлекли иные возможности кинематографа — ассоциативность монтажа, знаковое содержание кадра, теория интеллектуального кино. «Монтаж аттракционов» сыграл роль своего рода пружины, давшей толчок стремительной мысли художника, уведшей его в гораздо более глубокие пласты теории и творческой практики.

Но при всем том самому аттракционному принципу мышления Эйзенштейн оставался верен не только в своих последующих фильмах, но и в научных работах («в режиссере „Мудреца“ жил ученый, а в докторе искусствоведческих наук — монтажер аттракционов»¹⁷), и в образе жизни: интерьер его квартиры, поражающий и подбором находящихся в нем вещей, и эпатирующей неожиданностью их сочетаний (люстра елизаветинского стекла и сверхсовременное кресло из Баухауза, зародыш в колбе, поставленный на крышку рояля, и т. п.), «был отголоском теории монтажа аттракционов и изначально, в самой своей структуре, рассчитывался на зрителя, на агрессивное, ударное воздействие»¹⁸.

Это наблюдение почерпнуто из дипломной работы молодого киноведа Д. Попова, исследовавшего фотоиконографию Эйзенштейна и сделавшего в связи с ней целый ряд наблюдений, интересных для нашей темы. Он, в частности, обратил внимание на две фотографии, открывающие (одна — первый, другая — второй) тома немецкого издания мемуаров режиссера. На одной Эйзенштейн разглядывает череп, на другой, облаченный

¹⁶ Там же. С. 291.

¹⁷ Козинцев Г. М. Глубокий экран. М., 1971. С. 133.

¹⁸ Попов Д. С. Фотоиконография Эйзенштейна как материал исследования творческой индивидуальности режиссера. ВГИК. 1985. С. 38.

во врачебный халат и белую шапочку (снимок сделан в швейцарской гинекологической клинике, где Тиссе снимал фильм об абортах), — человеческий зародыш. «На одном снимке Эйзенштейн как бы заглядывает за границы смерти, на другом — за границы рождения»¹⁹. Мы уже говорили о том, сколь тесно связан аттракцион с понятием границы — снимки эти еще одно тому подтверждение.

Однако собственно теоретическое наследие Эйзенштейна по проблемам аттракциона, увы, сравнительно невелико и к тому же недостаточно еще изучено. Только недавно в сборнике «Из творческого наследия С. М. Эйзенштейна» опубликованы две его работы, принципиально важные и для нашей темы, и для изучения всей эволюции научной мысли режиссера. Одна из них, «Монтаж киноаттракционов», датирована октябрём 1924 г. Другая — «По личному вопросу» (в связи с книжкой А. Беленсона «Кино — сегодня») — 17 июня 1925 г. Датировка в данном случае важна потому, что показывает, какой собственный практический опыт лег в основу статей. Первая написана по горячим следам работы над «Стачкой» (кстати, и в других статьях, посвященных работе над этой картиной, — «К вопросу о материалистическом подходе к форме» и «Метод постановки рабочей фильмы» — Эйзенштейн высказывает мысли, напрямую развивающие теорию «монтажа аттракционов»), вторая — позже, но все равно еще до начала съемок «Броненосца „Потемкина“».

Если «Монтаж аттракционов» опирался лишь на практику Эйзенштейна — театрального режиссера, то эти статьи написаны уже Эйзенштейном-кинатографистом.

«Монтаж киноаттракционов», судя по всему, предназначался для книги «Кино — сегодня», редактором-составителем которой был А. Беленсон. Однако Беленсон, и прежде не отличавшийся щепетильностью (известен произошедший еще до революции скандал в связи с выпуском редактировавшегося им сборника «Стрелец»: один из авторов, а именно Владимир Маяковский, дал ему публичную пощечину и печатно заявил о своем полном разрыве с альманахом), издал текст от своего лица, частично пересказав его не слишком грамотно, частично дополнив развязными суждениями. Ответом на выход

¹⁹ Там же. С. 65.

текста в этом искаженном и опошленном виде стала заметка «По личному вопросу». В ней режиссер зло издевается над своим непрошеным соавтором («Наши „весьма частые, длительные беседы“ и „ближайшая совместная (!) проработка всех решительно (!!) вопросов“... помогшая мне „утверждаться в себе самом“ (!!!) велась далеко не в гёте-эккермановской ситуации, а состояли в выдирании из меня клочьями теоретического багажа, набравшегося за время моей работы»²⁰), вносит коррективы в изложение своих взглядов и отчасти эти взгляды развивает, тем более что к опыту собственной работы над «Стачкой» прибавился и опыт восприятия картины в различных аудиториях.

Почему Эйзенштейн воздержался от публикации этих работ, сейчас можно лишь гадать. Скорее всего, его просто захватила работа над фильмом о 1905 г., вылившимся потом в «Броненосец „Потемкин“» (7 июля появилось в печати первое интервью об этой постановке: заметка, как уже говорилось, помечена датой 17 июня). После «Броненосца „Потемкина“» о монтаже аттракционов надо было уже писать по-иному — не потому, что фильм опроверг какие-то из положений эйзенштейновской теории, нет, во всем главном он ее подтвердил, но он же увлек теоретическую мысль автора к иным областям, сместил круг интересов автора от проблем «обработки зрителя» к более широким вопросам кинематографической образности и семантики.

МОНТАЖ АТТРАКЦИОНОВ. УСТАНОВКА НА КОНЕЧНУЮ ЦЕЛЬ

Что же нового добавила практика Эйзенштейна-кинатографа к его теории «монтажа аттракционов»? Прежде всего в «Монтаже киноаттракционов» принципиально важным кажется утверждение об «общности (однородности)» для кинатографа и для театра «основного материала — зрителя и... целевой установки — обработки этого зрителя в желаемом направлении через ряд рассчитанных нажимов на его психику»²¹. Если сравнить это высказывание с теоретическими взглядами другого крупнейшего советского мастера тех лет — Всеволода Пудовкина, то обнаружится прин-

²⁰ Из творческого наследия С. М. Эйзенштейна. М., 1985. С. 30.
²¹ Там же. С. 10.

ципиальное расхождение. Для Пудовкина материалы кино и театра различны: «...театральному режиссеру приходится иметь дело всегда с реальными, действительными процессами. Они являются его материалом... Режиссер же кинематографический своим материалом имеет снятую пленку»²².

Естественно, и взглядам Пудовкина нельзя отказать в правоте, он берет другой аспект понимания термина «материал», другой уровень его осмысления. Однако уровень этот в значительной степени технологический, связанный собственно с процессом создания фильма и спектакля. Эйзенштейну же важна конечная цель — то, ради чего делается и фильм и спектакль. И на этом уровне материалы кино и театра едины.

Логическим продолжением взгляда на зрителя как на материал, подвергаемый обработке, является утверждение Эйзенштейна о том, что «кино, подобно театру, также осмысленно лишь как „один из видов насилия“». Режиссер не боится полемических крайностей: он настаивает на необходимости «четкого осознания утилитарных целей кино в Советской республике», необходимости искусства активного, деятельного, «классово-полезного».

«...Фильм не может быть простым показом, демонстрацией событий, — заявляет Эйзенштейн, — но есть тенденциозный подбор и сопоставление их, свободных от узкосюжетных заданий...»²³

Сегодня, когда пересматриваются многие прежние постулаты о классовом подходе и в политике, и в идеологии, и в экономике, тем более кажется изжившим себя тезис о «классово полезном» искусстве. Искусство выше категории пользы, цель его общегуманистическая, не замыкающаяся сферой интересов каких-либо социальных групп. Но что касается положения о тенденциозности искусства, то оно по-прежнему остается и будет оставаться актуальным. Обращаясь к зрителю, художник так или иначе преследует какие-то цели. Эйзенштейн настаивает на том, что «простой показ, демонстрация события» не могут быть целью кинатографа, точно так же, как целью театра не могли быть «раскрытие замысла драматурга», «правильное истолкование автора», «верное изображение эпохи». И в более поздних своих

²² Пудовкин В. И. Избр. статьи. М., 1955. С. 50, 53.

²³ Из творческого наследия С. М. Эйзенштейна. С. 10, 11, 29.

работах режиссер не боялся быть «неверным» в изображении эпохи. Консультанта «Броненосца „Потемкина“» ужасала своей нелепостью и неправдоподобием сцена расстрела под брезентом. Так никогда не было, не могло быть! Но режиссеру нужен был этот «образ гигантски развернутой повязки, надетой на глаза осужденных, образ гигантского савана, накинутаго на группу живых»²⁴, и вымысел художника стал художественной правдой, заставившей всех поверить в то, что было именно так. Никогда — ни при Иване Грозном, ни после него — не было таких исполинских пушек, которыми вооружил Эйзенштейн войско русского царя, но и они тоже воспринимались как правда.

Что же касается «правильного истолкования автора», то Эйзенштейн не боялся перетолковывать его по-своему. В сценарии «Американской трагедии» по Драйзеру он был намного смелее, решительнее в оценке буржуазного общества и буржуазной морали, чем автор романа. — он знал цель, ради которой он брался за экранизацию писателя, и эта цель диктовала ему те изменения, которые он вносил в сюжет и характеры.

Заметим, что такого рода переакцентировка положенного в основу фильма или спектакля материала свойственна не только индивидуальной манере Эйзенштейна. Подобным же образом, осознанно или интуитивно, поступали и другие режиссеры, внося свои коррективы в пьесу, сценарий, экранизируемое литературное произведение.

Обратимся за примером к практике К. С. Станиславского — обратимся именно потому, что работы его известны в высшей степени бережным, уважительным отношением к автору, тем более что в данном случае автором был глубочайше почитаемый им А. П. Чехов. Вот что пишет реформатор театра по поводу одного эпизода их совместной работы: «...когда мы дерзнули предложить Антону Павловичу выкинуть целую сцену — в конце второго акта „Вишневого сада“, — он сделался очень грустным, побледнел от боли, которую мы ему причинили тогда, но, подумав и оправившись, ответил: „Сократите“!

И никогда больше не высказал нам по этому поводу ни одного упрека»²⁵.

Как видим, и Чехов, пусть без энтузиазма, но, во всяком случае, с пониманием относился к неизбежности корректив, которые вносит театр в написанное автором.

В той же книге «Моя жизнь в искусстве» Станиславский приводит другой характерный эпизод.

«„Послушайте! — рассказывал кому-то Чехов, но так, чтобы я слышал. — Я напишу новую пьесу, и она будет начинаться так: „Как чудесно, как тихо! Не слышно ни птиц, ни собак, ни кукушек, ни совы, ни соловья, ни часов, ни колокольчиков и ни одного сверчка!“

Конечно, камень бросался в мой огород»²⁶.

Как очевидно из этих слов, режиссер так или иначе вторгался в замысел драматурга, видоизменял его, приспособлял к своему видению, к наличным возможностям актерской труппы («...за наше неумение поплатился автор», — признавался Станиславский в первой редакции той же книги²⁷). Но при всем том это были чеховские спектакли, контактные со зрителем, звучавшие по-современному, что и сделало их общественным событием.

Вот почему, даже когда постановщики клянутся в верности каждой букве Шекспира, Толстого, Горького, они все равно от них отступают — и потому, что автор-режиссер как творческая личность не тождествен автору-драматургу, и потому, что спектакль нередко ставится для иной аудитории, нежели та, для которой писалась пьеса, и по тысяче иных, существенных и несущественных причин. Эйзенштейновский «Монтаж аттракционов» отбросил флер подобного рода клятв и деклараций, обнажил и открыто заявил истинные цели кино и театра. Метод достижения этих целей, единый для кинематографа и театра, — «монтаж аттракционов», т. е. воздействий, способных производить «нажим определенного эффекта на внимание и эмоции зрителя в ту или иную, целью спектакля диктуемую (курсив мой. — А. Л.), сторону»²⁸.

Характерен постоянный акцент Эйзенштейна на то, что аттракцион — не самоценный эффектный номер, не суть зрелища, но лишь инструмент для достижения его максимальной действительности, инструмент, «обуславливаю-

²⁶ Там же.

²⁷ Там же, С. 553.

²⁸ Из творческого наследия С. М. Эйзенштейна, С. II.

²⁴ Эйзенштейн С. М. Двенадцать апостолов // Избр. произведения: В 6 т. Т. 1. С. 127.

²⁵ Станиславский К. С. Моя жизнь в искусстве. М., 1962. С. 329.

ший возможность восприятия идейной стороны демонстрируемого»²⁹.

Это положение своей теории Эйзенштейн впоследствии изложил более развернуто и четко, отвечая на нападки критиков, обвинивших его в формализме, «разорванности мышления, понимания действительности как суммы внешних явлений, а не как органического целого»³⁰ (среди этих критиков, к сожалению, оказался и Михаил Калатозов: это тем более странно, что сам он как режиссер в «Соли Сванетии» интересно, талантливо использовал приемы аттракционного монтажа).

В статье, названной «Вылазка классовых друзей», Эйзенштейн писал:

«Итак, чтобы начать подвергать зрителя „аттракционному воздействию вещи“, нужно:

а) четко знать, к какому идеологическому выводу стремишь зрителя;

б) отчетливо разбираться в идейной стороне разворачивающегося произведения;

в) знать или найти, через какие „эмоциональные потрясения“ зрителя и их сочетания лучше вскроется идейная сторона (в одних случаях это может быть хроника, в других — комедия положений, в третьих — драма больших характеров и т. д.);

г) знать или найти, через какие чувственные или психологические воздействия и сочетания их между собою зритель придет в соответствующее эмоциональное состояние (в одних случаях это может быть коллективное переживание массы, в других — поступки и страдания героя, в третьих — лирика музыкальной партитуры и т. д.);

д) знать или найти, какими элементами (аттракционами) предлагаемого зрелища возможно добиться тех или иных психологических или чувственных результатов у зрителя.

Это как-никак кое-чем отличается от приписываемой мне идиотской „игры в кубики“ средствами воздействия!»³¹

²⁹ Эйзенштейн С. М. Монтаж аттракционов // Избр. произведения: В 6 т. Т. 2. С. 270.

³⁰ Баргенов С., Калатозов М. «Образ и драматургия» в творчестве Эйзенштейна // Кино. 1933. 16 июня.

³¹ Эйзенштейн С. Вылазка классовых друзей // Кино. 1933. 22 июня. С. 3. Окончание статьи напечатано в номере от 28 июня 1933 г.

Как видим, Эйзенштейн не стесняется «непарламентских выражений», относя эпитет «идиотский» якобы к себе, а по сути — к высказываниям своих оппонентов. «Может быть, авторы так воспитаны на летних садах и мюзик-холлах, что не способны понятие аттракциона рассматривать вне цирка и варьете?» — наотмашь отбивается он от своих проработчиков (нетождественность аттракциона в барнумовском его понимании и в эйзенштейновском здесь более чем очевидна), и за язвительностью его интонаций, за круто беспощадным стилем полемики тех лет чувствуется глубочайшая уверенность в своей правоте, в плодотворности теории, которая при всей кажущейся своей механистичности механистичной в существе своем никак не была: «„механистическим“ в подобной сборке будет только процесс, связанный с грушевой эссенцией (т. е. непосредственно с самим техническим выполнением склейки двух кадров. — А. Л.). Остальное требует самого серьезного „идейно-творческого“ умения и действия»³². Иными словами, режиссер искал средств выражения нужного времени идейного содержания и отлично понимал, как тонок, богат и разнообразен должен быть инструментарий кинематографиста, чтобы эти задачи решать. «Неужели же они думают, — громит Эйзенштейн своих «классовых друзей», — что желая получить взрыв пороха, я возьму наудачу, скажем, зернистую икру и столкну ее с помощью запальника с коробкой монпасье»³³.

Возвратимся, однако, к оставленным на время статьям 1925 г. Сравнивая в них кинематограф и театр, Эйзенштейн утверждает еще большую применимость своего метода именно к искусству экрана. Прежде всего уже потому, что монтаж, «основное в кино, глубоко обоснован условностью кино и соответственной особенностью восприятия»³⁴. Далее: театр показывает реально протекающее действие, кинематограф разлагает это действие на элементы, рождающие определенные ассоциации зрителя, и эти ассоциации в совокупности способны создавать более сильный эффект, чем непосредственное восприятие «реального делания» на сцене. В качестве примера Эйзенштейн берет момент аттракционный — убийство и показывает, из каких отдельных клеточек-

³² Там же.

³³ Там же.

³⁴ Из творческого наследия С. Эйзенштейна. С. 11.

аттракционов оно может складываться на экране: «схватывание горла, вылезавшие на лоб глаза, на стену брызнула кровь, на пол падает жертва, рука вытирает нож — каждый кусок на „провоцирование“ ассоциаций»³⁵.

Аналогичным же образом перелagается в цепь аттракционов и материал сценария. В противовес господствовавшим в те дни на экране «историйкам» и «романичкам» с «интрижкой» Эйзенштейн предлагает иные, уже проверенные «Стачкой» пути организации материала, в данном случае историко-революционного. Не переживания актера, загримированного под героя, а непосредственный показ того, что эти переживания вызвало. Сохранение всей аттракционности исторического материала, но рассмотрение его с установкой познавательной: как это было, как это далось. «Как шьют сапоги — как готовили Октябрь» — таким прямолинейно шокирующим сопоставлением режиссер определяет задачи обдумывавшегося им тогда цикла «К диктатуре»³⁶.

«Переложение темы в цепь аттракционов с заранее заданным конечным эффектом» — так определяет Эйзенштейн смысл работы режиссера. Собственно говоря, в этом же заключается и смысл работы сценариста, но «из-за полной беспомощности наших сценаристов к построению сценария» эту задачу должен решать режиссер. «Цепь характеризуется законченностью... звеньев», — добавит к сказанному Эйзенштейн в заметке «По личному вопросу», подразумевая автономность каждого из используемых режиссером аттракционов, но одновременно и то, что каждый из них выполняет возложенную на него частицу общей задачи³⁷.

Теоретические положения Эйзенштейна имеют своей конечной целью найти объективные законы строения спектакля и фильма, открывающие возможность творчества в соответствии с этими законами, а также возможность объективной критической оценки явлений кино и театра «взамен печатного изложения личных впечатлений и симпатий попеременно с цитатами из популярного в данный момент очередного политдоклада»³⁸.

³⁵ Там же. С. 12.

³⁶ Там же. С. 15.

³⁷ Там же. С. 16, 36.

³⁸ Там же. С. 11.

Интуитивные методы работы и оценки Эйзенштейн хочет заменить научно обоснованными. «Гибель большинства русских картин в том, — пишет он, — что не умеют сознательно строить аттракционные схемы и лишь ощупью и изредка наталкиваются на удачные комбинации»³⁹. Сделать прогнозируемым производимый на зрителя эффект, уметь сознательно добиваться необходимого эффекта — вот цели, которые преследует производимый Эйзенштейном анализ.

Эйзенштейн не сбрасывает со счета и то, что эффект аттракциона зависит от характера аудитории, на которую он воздействует. В качестве примера он ссылается на ассоциативное сопоставление расстрела забастовки в «Стачке» со скотобойней, «доведшей кой-кого до истерики „кровавостью“ и никак не дошедшей, напр(имер), в Симоновке, где зарезанная корова — явление обычное и ассоциируется с мясом, а потоки „кrrррови“ с... утилизационным заводом»⁴⁰.

В статье «Метод постановки рабочей фильмы» Эйзенштейн еще более развивает это положение. Он говорит в ней о «классовой допустимости того или иного раздражителя», которую надо учитывать при выборе аттракционов. По поводу той же сцены бойни он полагает, что ее воздействие на крестьянина, «привыкшего самому резать скот», «будет нулевое»⁴¹.

Эйзенштейн делит аттракционы на «классово полезные» («например, неизбежно действующий в здоровой и цельной аудитории эпос классовой борьбы») и «нейтрально воздействующие», «как, например, алогизмы, смертельные трюки, двусмысленности и тому подобное»⁴².

В этом безусловно есть дань пролеткультовским теориям, механически переносившим на искусство законы классовой борьбы. Кстати, и приводимый Эйзенштейном пример «классово полезного» аттракциона — «эпос классовой борьбы» — слишком расплывчат и широк по своему охвату, чтобы вписаться в рамки аттракциона. Тем не менее и в этой огрубленной и неизбежно опрIMITивленной схеме есть здоровое зерно: необходимость учитывать социальный состав аудитории, изучать аудиторию, знать, как, какими методами на нее воздействовать.

³⁹ Там же. С. 15.

⁴⁰ Там же. С. 35.

⁴¹ Эйзенштейн С. М. Избр. произведения: В 6 т. Т. 2. С. 118, 119.

⁴² Там же.

Эйзенштейн предлагает еще один срез классификации аттракционов: есть «аттракционы момента», «то есть реакции, временно вспыхивающие в связи с определенными течениями или событиями общественной жизни», и есть «в противоположность им... ряд „вечно“ аттракционных явлений и приемов»⁴³. Эйзенштейн подчеркивает относительность целого ряда аттракционных воздействий, зависимость их от особенностей аудитории, от конкретной общественной ситуации. В этом вновь проявляется стремление режиссера к поиску путей максимально действенных — впрочем, действенных не любой ценой. Эйзенштейн предостерегает и от спекуляций на злободневности «аттракциона момента», и от рыночной, мещанской эксплуатации «вечных аттракционов», все время делая упор на цель, ради которой аттракционы используются.

Определяя аттракцион как «молекулярную (т. е. составную) единицу действенности»⁴⁴ театра и кинематографа, Эйзенштейн искал пути к тому, чтобы применить аттракционный подход к «построению всех элементов, от фильма в целом до малейшего движения исполнителя». И это стремление было для него «не утверждением личного вкуса или исканием законченного стиля для советского кино»⁴⁵, но утверждением объективных законов искусства, поставленного на службу четко осознанной идеологической задаче.

И в этом плане теория Эйзенштейна принадлежит не прошлому, а настоящему и будущему: эти ее положения не могут устареть.

РОММ ОБ АТТРАКЦИОНЕ

Одним из интерпретаторов и наиболее последовательных продолжателей теории «монтажа аттракционов» был Михаил Ромм. Сама практика творчества привела его в последние годы жизни к необходимости вернуться к эйзенштейновскому наследию. Впрочем, для Ромма это наследие было также и живой частью собственной биографии: он был зрителем «Мудреца» в театре Пролеткульта; говоря о теории «монтажа аттракционов», он подчеркивал, что понимает ее «не совсем так, как она

⁴³ Там же. Т. 1. С. 119.

⁴⁴ Там же. Т. 2. С. 271.

⁴⁵ Из творческого наследия С. М. Эйзенштейна. С. 29.

изложена в известной статье»⁴⁶, а как Эйзенштейн сам рассказывал ему.

Понимание это никак не расходится с положениями статьи, но лишь дополняет ее некоторыми профессиональными аспектами. Один из них связан с необходимостью использовать весь возможный спектр аттракционов, все их многообразие. «...Боксер никогда не наносит два одинаковых удара подряд, — пересказывает Ромм мысль Эйзенштейна. — Если он нанес удар левой, следующий раз нанесет правой; если ударил в челюсть, следующий удар будет направлен в солнечное сплетение. Вот так надо обращаться со зрителем, с той только разницей, что не надо его нокаутировать. Нужно менять средства воздействия, менять аттракционы, делать как можно более неожиданно, как можно более внезапно переходы от одного средства воздействия к другому»⁴⁷.

Нетрудно понять, чем близко Ромму это сравнение: он всегда стремился к кинематографу, обращенному к аудитории самой массовой, но при этом никак не угождающему ей, не потакающему невзыскательным вкусам.

В отношениях со зрителем режиссер — фигура ведущая, диктующая свою волю. А потому необходима четкость идейных задач, определенность позиции художника, страстность в проповеди ее. Ромм с презрением относится к «бормочущему кинематографу», увы, столь распространенному во все времена, «ни горячему, ни холодному, а тепленькому». «Я всю жизнь, — говорил режиссер, — ненавидел выражение „теплая картина“, потому что в пище теплыми могут быть только помои»⁴⁸.

«...Со зрителем надо всегда обращаться как со своим любимым противником. Все для него, все для зрителя. Вы работаете только для того, чтобы ему было интересно, для того, чтобы он все время думал, плакал там, где вы хотите, и смеялся там, где вам нужно. Я очень высоко оцениваю зрителя, но... как огня, боюсь его равнодушия. Для того чтобы он думал, его надо вывести из состояния равнодушия. Иначе он не будет думать... Он приходит в кино не думать, большинство именно затем идет сюда, чтобы не думать, ни в коем случае»⁴⁹.

⁴⁶ Ромм М. И. Избр. произведения: В 3 т. М., 1980—1982. Т. 2. С. 334.

⁴⁷ Там же. Т. 1. С. 312.

⁴⁸ Ромм М. И. Беседа во ВГИКе 12 мая 1966 г. // ЦГАЛИ. Ф. 844. Оп. 3. Ед. хр. 57. С. 32.

⁴⁹ Ромм М. И. Избр. произведения: В 3 т. Т. 3. С. 503.

Как пробить эту броню равнодушия? Ромм обращается здесь к параллелям из области медицины, а по сути — к физиологическим основам аттракционных воздействий. Если младенец задохнулся при родах, «акушерка берет его и окунает то в холодную, то в горячую воду, а в промежутке шлепает по попке. Вот это правильное обращение со зрителем. От этого и задохнувшийся ребенок оживает, и взрослый легче переносит два часа принудительного зрелища»⁵⁰.

Аттракционные средства и создают столь энергичные перепады в эмоциональном состоянии зрителя. Вслед за Эйзенштейном Ромм считает аттракцион универсальным средством кинематографа — оно может быть выражено в форме более явной и менее явной, но присуще ему всегда. На вопрос одного из студентов, возможен ли хороший фильм без аттракционов, Ромм ответил с еще большей категоричностью, чем предполагалось спрашивающим, — он высказался не о «хорошем фильме», но вообще о любом фильме: «К следующему разу пусть написавший записку вспомнит такой фильм, в котором не было бы ни одного аттракциона, а я берусь доказать, что непременно они есть в очень скрытом виде. Вы не вспомните такого фильма»⁵¹.

Нет никакого противоречия в том, что, ратуя за максимально активное использование аттракционных средств, Ромм предостерегал от уверенности в их всемогуществе. Характерен приведенный им пример с фильмом «Девять дней одного года». Режиссер откровенно признавал, что обратился к новому в кинематографе антуражу термоядерных исследований вовсе «не потому, что подобный конфликт и подобная сумма идей не могли быть выражены в медицинской, предположим, среде». Причина была в ином — во всеобщем интересе к ядерной физике как важнейшему явлению XX в., в аттракционности этого материала. «Термоядерная лаборатория сама по себе представляет аттракцион»⁵².

Потом появились — и в нашей стране, и за рубежом — подражания «Девяти дням одного года», но ни одно из них не поднялось до уровня вдохновившего их оригинала. О причине неудач Ромм высказался со всей определенностью: авторы этих лент решили, «что самое главное

⁵⁰ Там же. С. 501.

⁵¹ Ромм М. И. Монтаж аттракционов: Стенограмма лекции во ВГИКе 28 апр. 1966 г. // ЦГАЛИ. Ф. 844. Оп. 3. Ед. хр. 56. С. 39.

⁵² Там же. С. 20.

в картине... — аттракцион, т. е. термоядерная и физическая среда. Ничего подобного, это только прием, материал, на котором решается более важный, большой вопрос, основной вопрос человеческого содержания картины, который мог бы быть решен на другом материале, при других аттракционах»⁵³.

Тем более Ромм предостерегал от монтажа аттракционов «в чистом, освобожденном от разума, от идейности, от целостности приема виде». За этим уже начинается «ералаш трюкачества, не ведущий ни к чему»⁵⁴.

Эти высказывания ценны для нас тем, что они вновь и вновь, с учетом нового опыта, новой творческой практики, подтверждают все те же главные положения Эйзенштейна: аттракцион есть необходимая составляющая любого фильма, любого художественного сообщения; аттракцион не цель, а средство; цель — те мысли, то человеческое содержание, которое художник хочет выразить.

АТТРАКЦИОН В КОММУНИКАЦИИ

Эйзенштейн создавал и разрабатывал свою теорию «монтажа аттракционов» применительно к искусству, более конкретно — к кино- и театральному зрелищу. Однако, как очевидно, понятие аттракционной системы, а соответственно и принципа монтажа аттракционов можно распространить на гораздо более широкий круг сообщений, пропагандистских, рекламных, образовательных и т. п., которые также могут нести в себе элемент художественности, но художественности, так сказать, вторичного свойства, подчиненной задачам утилитарным. Аттракцион является не только одним из приемов артизации такого рода текстов, но и инструментом познания, раскрытия проблемы (политической, научной и т. п.) на материале, обладающем наибольшей очевидностью, наглядностью, общепонятностью.

Иными словами, аттракцион в искусстве можно рассматривать лишь как частный случай аттракциона в информационном сообщении, а потому целесообразно определить аттракцион в аспекте коммуникативном, как составляющий элемент информационного процесса.

Что есть аттракцион в плане коммуникативном?

⁵³ Там же. С. 21.

⁵⁴ Там же. С. 17.

Это сигнал повышенной мощности, являющийся для реципиента командой включиться в коммуникацию или, уже в самом процессе коммуникации, средством подчеркнуть наиболее существенные моменты сообщения.

Этот сигнал в информационном сообщении может быть передан через различные каналы, различные органы чувств — зрение, слух, осязание, обоняние, вкус. Сфера применения последнего из этих каналов более чем ограничена не только в силу крайне узкого спектра информации, который может быть по нему передан, но и в силу практической невозможности закодировать ее (информацию) в единицах сообщения, требующих знакового выражения. Если возможен язык запахов, если через тактильные ощущения возможно воспринимать даже такой сложный вид сообщения, как письменный текст (в случае потери зрения этот канал берет на себя главную нагрузку информации о внешнем мире), то язык вкусовых ощущений доныне не существовал, да, насколько известно, и необходимость в нем не возникала.

В принципе для каждого из органов чувств возможно выделить группу аттракционных ощущений, испытывающих человеческую чувствительность на пределе ее возможностей: для обоняния — запахи благовонные (духи) и резкие, неприятные (нашатырь); для осязания — очень горячее и очень холодное; возможны и вкусовые ощущения подобного свойства — очень острые (перец) и очень приятные (сладости). Для целей нашей работы ограничимся лишь констатацией этого факта.

Отметим как существеннейший для человеческого восприятия момент и то, что аттракционный эффект связан не только и не столько с его чисто физиологическими параметрами, но с социальным, нравственным, а в искусстве и с эстетическим опытом воспринимающего, дающим человеку чувство сопричастности, сопереживания всему происходящему в жизни, на сцене, на экране, на живописном полотне, на страницах книги. Этот опыт дает человеку способность воспринимать как самые сильные раздражители не просто слепящие вспышки света или оглушающие звуки рока (хотя и этим, чисто физиологическим родом воздействий можно достигнуть эмоциональной встряски), но те, которые воздействуют на чувство нравственное — жестокость, насилие, унижение достоинства — даже тогда, когда они направлены не на самого воспринимающего или кого-то ему очень близкого, но на людей, прежде незнакомых. Без этого

опыта невозможны ни сколько-нибудь реальная ориентация в жизни, ни восприятие искусства, ни осмысленное прочтение любого рода текстов.

Отправитель любого сообщения, в том числе и автор художественного произведения, предполагает в его получателях (зрителях, читателях, слушателях) людей, обладающих этим опытом и соответственно этому способных понять его смысл, пережить тот же род эмоций, в том числе и максимально сильных, аттракционных.

Здесь мы приходим к необходимости более строго отделить аттракцион от категорий, ему родственных: ведь явление это не стоит особняком ни в жизненной реальности, ни в художественном языке искусства. Привлекает к себе внимание не только «самый-самый», но и просто «самый»; допустим, не только самый высокий, но и очень высокий, и просто высокий; не только самый талантливый, но и очень талантливый, и просто талантливый. Вызывает интерес к своей персоне не только чемпион мира, но и чемпион страны, и чемпион города. На кинонебосклоне светят не только суперзвезды, но и просто звезды и звездочки. Естественно, мера интереса к каждой из них отнюдь не одинакова. Искусство совсем не обязательно должно ошеломлять, оно может и просто удивлять, притягивать, заинтересовать — подчас большее даже излишне. Прежде чем заинтересовать своего зрителя, художнику необходимо самому быть заинтересованным, а отсюда следует поиск нового материала, новых тем, новых решений. Характерны слова Алексея Ремизова, которые пересказывает Шкловский в «Зоо, или Письмах не о любви»: «Как корова съедает траву, так съедаются литературные темы, вынашиваются и истираются приемы. Писатель не может быть землепашцем: он кочевник и со своим стадом и женой переходит на новую траву»⁵⁵. Но опять же новизна материала, новизна героя, новизна формы совсем не обязательно должны быть поражающими, необычайными: новое так или иначе продолжает старое, несет в себе его черты.

Драматургия книги, фильма, пьесы опять-таки не может обойтись без вторжения каких-то неожиданностей, без появления новых лиц. Скажем, приехал ревизор или вернулась из-за рубежа актриса Раневская к своему вишневному саду, к своему забытому детству. Но опять-

⁵⁵ Шкловский В. Б. Жили-были. М., 1966. С. 188.

таки вторжение этих новых персонажей может быть обставлено как нечто из ряда вон выходящее, а может — как рядовой случай, продолжение течения будней.

Нет неизбежности в обращении исключительно к материалу новому, незнакомому. Могут оказаться полными свежести и новизны вещи всем известные — надо только взглянуть на них под необычным углом, «остранить», найти ту точку зрения, тот характер авторского отношения, который заставит увидеть, как много в давно знакомом непознанного, интересного, удивительного. Ну, скажем, посмотреть на мир глазами собаки Каштанки, жеребца Холстомера или просто скромного чиновника Акакия Акакиевича. Но и здесь встает вопрос: где кончается просто оригинальный литературный прием, просто яркий писательский ход и где начинается аттракцион? Где та грань, которая отделяет аттракцион от неаттракциона и соответственно построение аттракционное от неаттракционного?

Мы уже в первых главах отмечали относительность любого аттракциона. Одно и то же явление в каких-то случаях воспринимается как аттракцион, в других — как нечто достаточно заурядное. Механика этого же достаточно очевидна: все зависит от соотношения между аттракционом и фоном, на котором он существует. По существу, мы имеем здесь дело с проявлением диалектического закона перехода количества в качество: постепенное накопление определенного рода различий между объектом и его окружением в какой-то момент приводит к диалектическому скачку, вызывающему резкое изменение в характере восприятия.

МАТЕМАТИЧЕСКИЕ АНАЛОГИИ*

Поскольку качественные параметры аттракциона связаны с накоплением некоторых количественных характеристик, уместно для осознания общих свойств интересующего нас предмета привлечь параллели из математики. Это тем более правомерно, что сам термин «аттракцион», как уже говорилось, рожден молодым инженером, пытавшимся найти «единицу измерений воздействия в искусстве».

* Автор благодарит кандидата физико-математических наук А. И. Рубинштейна за консультации и советы, использованные при написании этого раздела.

С тех пор применение математических методов в искусстве заметно продвинулось вперед, внесли свой вклад в осмысление искусства и его функционирования в обществе семиотика, искусствоведение, теория коммуникации, теория информации — каждая из этих дисциплин в большей или меньшей мере опирается на математические методы.

Тем не менее методы эти в традиционном искусствоведении занимают пока место более чем скромное, что никак нельзя считать случайностью. Действительно, приложение математики к такой деликатной области, как искусство, чревато примитивизацией, огрублением. Ну, как, к примеру, измерить в числовых единицах тот потенциал воздействия, который таит в себе письмо Татьяны Онегиной или сцена убийства из «Преступления и наказания»? Не будем и мы претендовать на столь детальное вычисление конкретных величин, хотя современная техника позволяет произвести и кое-какие точные замеры (естественно, применительно к конкретному реципиенту): специальные электрические датчики могут регистрировать степень волнения, вызываемого в тот или иной момент произведением искусства. Нас же интересует другое: общие характеристики явления, общие его закономерности.

Искусства, как известно, подразделяются на временные (кино, музыка, танец, драма) и пространственные (архитектура, скульптура, живопись). Мы будем вести рассмотрение вопроса применительно к искусствам временным, а более конкретно — к фильму.

Однако в той или иной мере обнаруживающиеся закономерности приложимы и к произведениям пространственным, поскольку процесс восприятия их протекает во времени, хотя здесь, как и в уже рассмотренных типах пространственных аттракционных систем, зритель много более свободен по собственному усмотрению устанавливать последовательность и продолжительность восприятия тех или иных элементов. И все же в самой архитектонике пространственного произведения закладывается принцип ее будущего восприятия.

Скажем, архитектурный памятник. Наше впечатление от него возникает по мере подхода к нему, по мере того как он открывается нам с тех точек, которые обусловлены нашим движением в пространстве, а соответственно и времени, которые были заранее предусмотрены и рассчитаны строившим здание архитектором. При этом

учитывались не только характеристики самого здания, но и окружающий ландшафт, городская планировка. К примеру, аттракционный эффект многих памятников средневековой архитектуры, будь то собор Парижской богородицы или самаркандский Гур-Эмир, достигался за счет того, что памятник возникал перед глазами плутовавшего по узким улочкам путника совершенно внезапно, словно бы обваливался на него, поражая величиём и красотой. Здесь была своя драматургия обозрения, нарушенная последующей перепланировкой городов (Парижа, в частности), — сегодня мы видим эти памятники иначе, чем задумывалось их создателями.

Итак, попробуем графически изобразить процесс восприятия фильма. Математический аппарат, потребный для понимания предлагаемых ниже уравнений и графиков, весьма несложен и не выходит за пределы познаний выпускника сегодняшней десятилетки. Если же тем не менее кому-то из читателей излагаемый материал покажется чересчур затрудненным либо же неуместным в искусствоведческой работе, автору остается лишь порекомендовать пропустить сам ход рассуждений и графических выкладок, ограничившись выводами.

Процесс восприятия может рассматриваться как получение зрителем в каждый момент времени некоторого количества информации. «Информацией, — воспользуемся формулировкой Абраама Моля, суммировавшего наиболее употребительные в теории информации определения, — в строгом смысле этого слова называют количество непредсказуемого, содержащегося в сообщении. По сути дела, это количество есть мера того нового, что данное сообщение вносит в среду, окружающую получателя»⁵⁶.

Обратим внимание также и на еще одну немаловажную особенность информации. «Информация есть характеристика не сообщения, а соотношения между сообщением и его потребителем... Только соединяясь с потребителем, сообщение „выделяет информацию“»⁵⁷. Именно поэтому не может быть двух случаев восприятия полностью тождественного, так что в дальнейшем рассмотрении мы будем предполагать некоторый гипотетический случай восприятия целиком адекватного авторским намерениям: сообщаемая информация равна ин-

формации воспринимаемой. Это дает нам право рассматривать количество информации m , получаемой зрителем, только как функцию от времени, оставляя без внимания все иные, несущественные в данном случае факторы, влияющие на процесс восприятия.

Итак, количество информации m , получаемой зрителем, является функцией от времени.

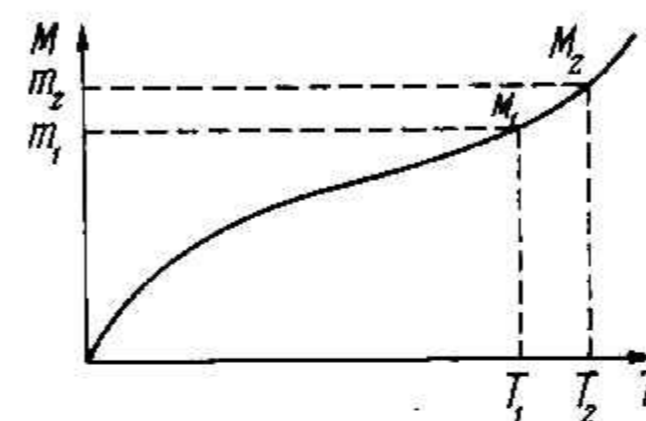


График 1

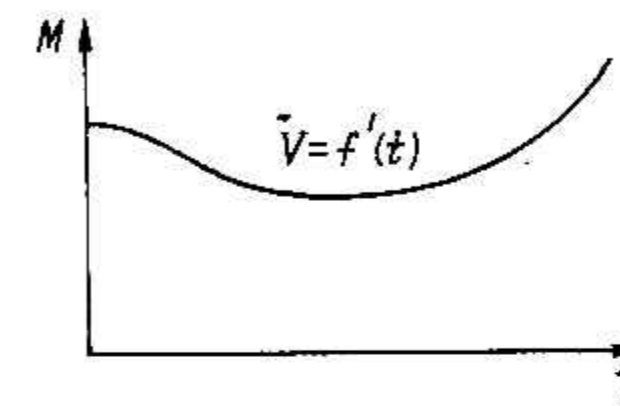


График 2

Кривая m будет величиной постоянно возрастающей, поскольку количество информации, воспринятой зрителем, не может убывать — оно возрастает с течением фильма, с движением по временной координате.

Для восприятия фильма существенно не только само количество полученной нами информации, но и скорость ее приращения. Скорость V мы можем выразить в виде

$$V = \frac{dm}{dt} \quad (\text{где } dm = m_2 - m_1, \text{ а } dt = T_2 - T_1),$$

т. е. скорость будет производной по временной координате от количества информации.

Чем больше эта скорость, тем более насыщен поток информации, тем большим потенциалом воздействия он обладает. Однако энергия, заключенная в информационном потоке, может остаться и нереализованной. Чтобы превратить ее в работу, нужны перепады потенциалов между отдельными временными отрезками. Для наглядности примера можно привести параллель с водой в высокогорном озере: энергия, таящаяся в ней, превратится в работу лишь в том случае, если сбросить часть воды на некоторый более низкий уровень.

Разница в потенциалах информационного потока образуется за счет перепадов в его скорости, т. е. за счет ускорений. Убыстрения и спады в движении потока, его крещендо и диминуэндо и создают тот ритмический рисунок, который оказывает на нас воздействие.

⁵⁶ Моль А. Социодинамика культуры. М., 1973. С. 132.

⁵⁷ Ростников В. Человек и информация. М., 1970. С. 15.

Как известно из механики (мы здесь пользуемся параллелями из этой области, что, повторим, неизбежно влечет за собой огрубление, но вместе с тем и позволяет свести явления сложные к упрощенным и понятным — познание начинается с огрубления), усилие, производимое движущейся массой, равно произведению этой массы на ускорение. Здесь допустима аналогия и с информационным процессом. Сила воздействия, производимая при движении потока информации, будет пропорциональна ускорению прибывающей информации.

Ускорение, как известно, выражается зависимостью $a = \frac{dV}{dt}$, т. е. оно будет производной по времени от скорости V или второй производной от количества информации M $a = V' = f''(t)$.

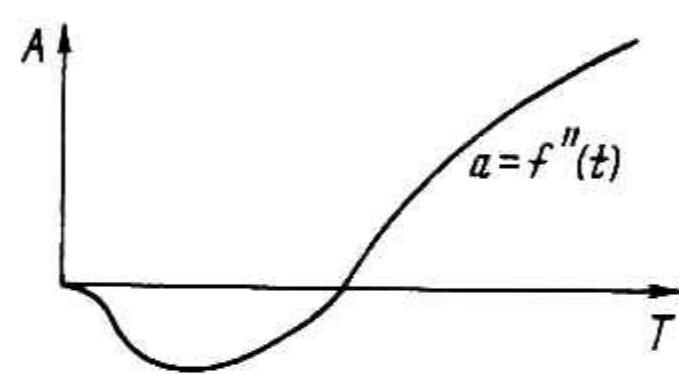


График 3

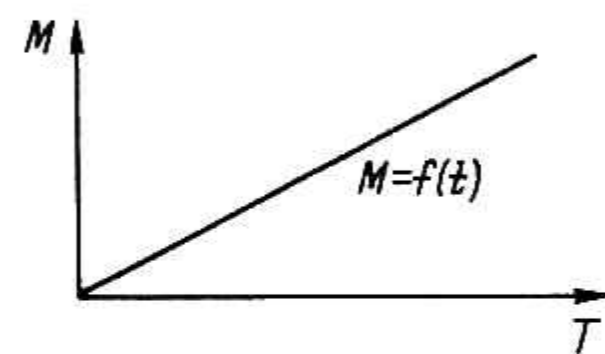


График 4

Можно представить гипотетический случай, когда приращение количества информации будет равномерным, одинаковым за каждую последующую единицу времени. Зависимость m от t изобразится в виде прямой, наклонной к оси T .

Производная $f'(t)$ в этом случае изобразится в виде параллельной координатной оси T , а вторая производная, т. е. ускорение, будет равно 0 на всем протяжении координатной оси T , иными словами, сольется с нею.

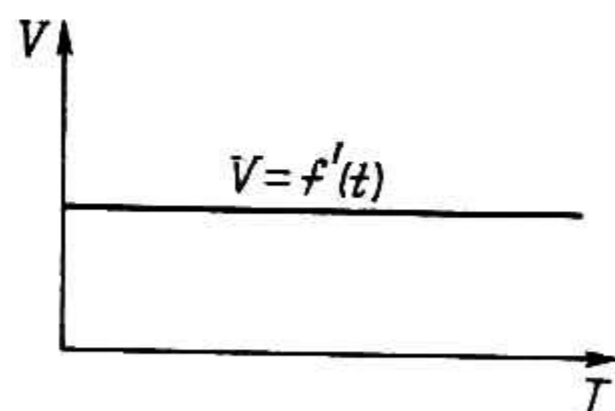


График 5

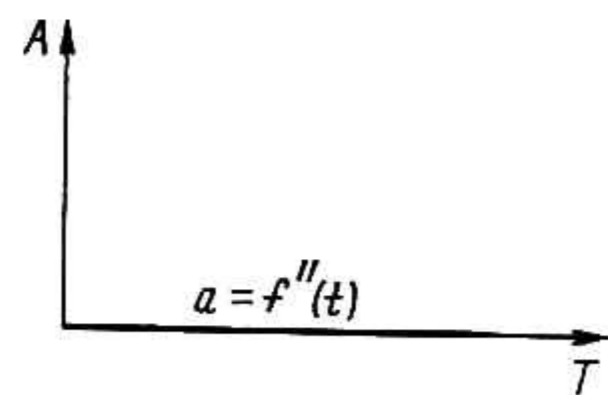


График 6

Поскольку сила воздействия прямо пропорциональна величине A , то и она окажется равной 0, что соответствует нашему эмпирическому опыту: монотонность

отключает наше внимание и даже усыпляет. Эффект воздействия монотонного фильма, рассказа, музыкального исполнения близок нулевому (близок, поскольку идеального случая полной монотонности в реальности при всем желании достичь вряд ли возможно).

Чем больше величина прибывающей массы информации, т. е. чем круче угол наклона прямой $M = f(T)$, и соответственно чем больше величина V_1 , тем больше потенциал воздействия, содержащийся в информационном потоке. Однако при монотонном, инерционном, лишенном ритмической структуры движении потока потенциал этот остается нереализованным. Воздействие производит то, что выводит восприятие из состояния инерции, создает ускорения (положительные и отрицательные) потока.

Наше восприятие информационного потока обладает определенной прогностичностью. Этот прогноз определяется по тем же закономерностям, по каким производится экстраполяция графических зависимостей в математике. Чтобы понять, как продолжится кривая после некоторого момента времени T , мы откладываем на ней точки V_1, V_2 , соответствующие координатам T_1, T_2 выводим (интуитивно или на основании расчетных данных) закономерность движения кривой и соответственно этой закономерности продолжаем ее, находим с известной степенью приближения значения V', V'' , соответствующие координатам T', T'' (Величины по оси абсцисс, большие T , обозначим T', T'' , меньшие $T - T_1, T_2$). Если закономерность $V = f(T)$ выражается прямой, то и прогнозируемые точки V', V'' будут выстраиваться по прямой; если гиперболой, то и искомые точки выстроятся по гиперболе, и т. п., что и показано на графиках 7 и 8.

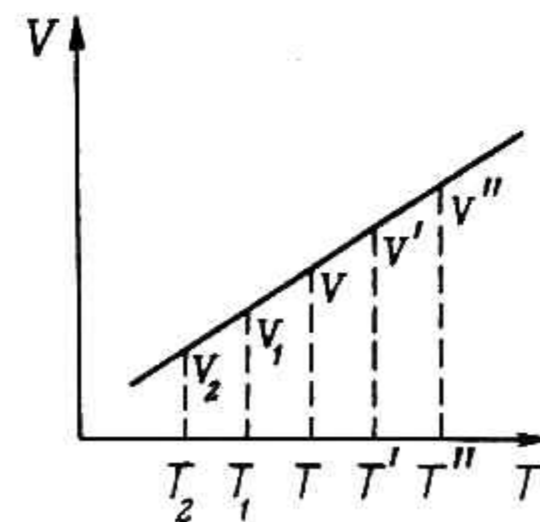


График 7

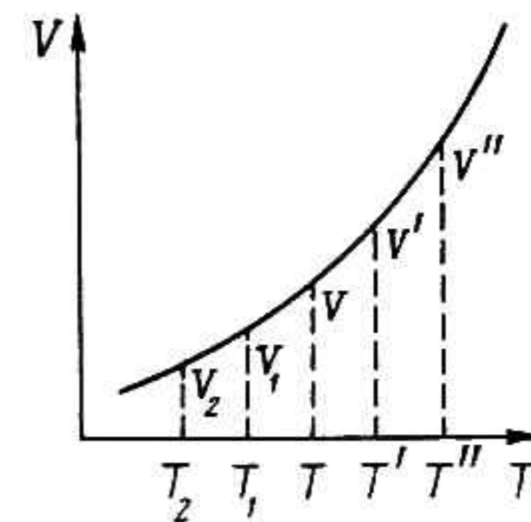


График 8

Однако возможен случай, когда движение кривой резко нарушит наш ожидаемый прогноз: это и есть случай аттракционного эффекта. Изобразим этот случай на графике 9, где пунктиром обозначим прогнозируемое движение кривой V , сплошной линией — реальное.

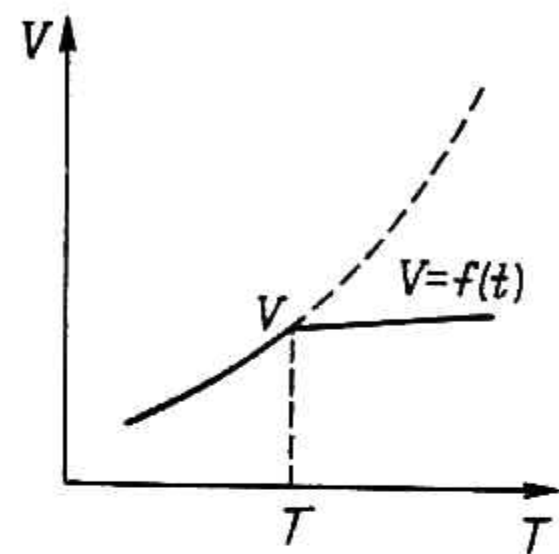


График 9

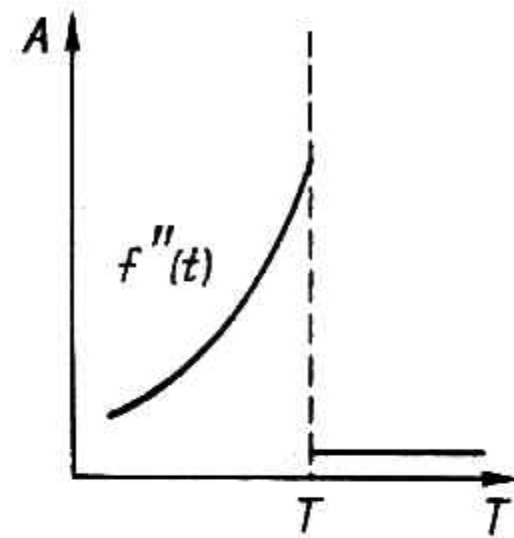


График 10

Резкое отклонение кривой $V = f'(T)$ от ожидаемого прогноза и есть графическое выражение аттракционного эффекта. С еще большей степенью наглядности то же самое можно обнаружить на графике производной от V — $A = f''(T)$. В районе точки T_1 произойдет разрыв кривой $f''(T)$. Он и будет характеризовать аттракционный эффект.

Кстати, теория катастроф предлагает чисто математическое выражение этого явления: «Скачкообразные качественные изменения системы в ответ на плавные изменения обстоятельств». Это скачкообразное изменение мы и видим на графике 10, оно характеризует не только аттракцион-катастрофу, но и любой вид аттракционов. Теория катастроф распространяется и на них. «Радуга в небе,—говорит член-корреспондент Академии наук СССР В. И. Арнольд, чье определение мы цитировали выше,—может в определенном смысле рассматриваться как катастрофа — математика там та же»⁵⁸.

В плане чисто количественном аттракцион характеризуется резко повышенной информативностью: как очевидно хотя бы из приведенного выше определения Моля, только новое, необычное, аномальное, странное и содержит в себе информацию — в уже известном, знакомом, привычном она отсутствует. Отсюда возникновение аттракциона в информационном процессе (а таковым можно считать и сам процесс жизни) влечет

⁵⁸ Белицкий В. Объяснение риска? Оправдание риска? Осуждение риска? // Сов. экран. 1987. № 2. С. 17.

за собой качественное изменение в скорости поступления информации, а соответственно и перепад в ускорении ее движения: подчеркнем еще раз, что не имеет значения, в какую сторону, плюсовую или минусовую, этот перепад происходит.

Теперь воспользуемся графическими изображениями закономерности $V = f'(T)$ для прояснения разницы между аттракционом и близкими ему явлениями типа новизны, «остранения» и т. п. Изобразим на графиках 11, 12, 13 три наиболее характерных выражения изменения скорости информационного потока.

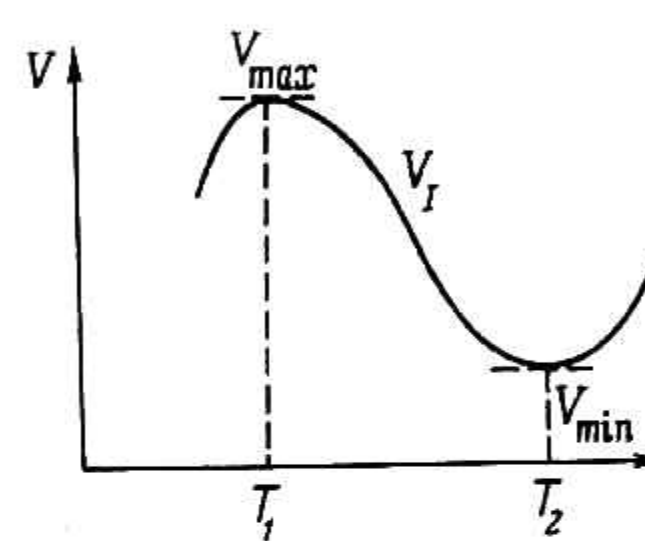


График 11

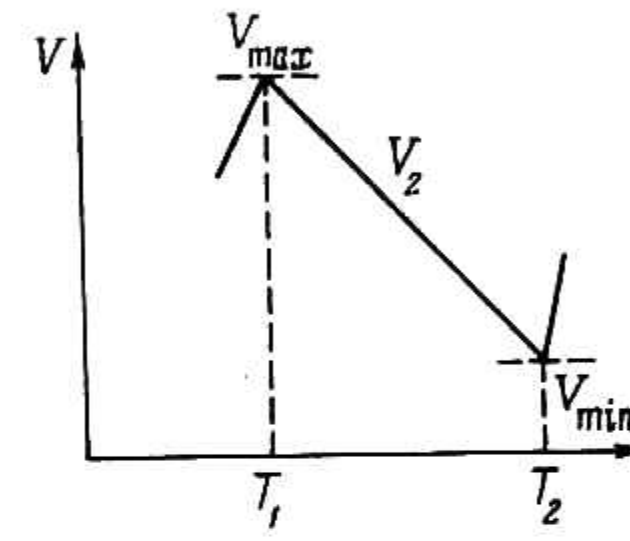


График 12

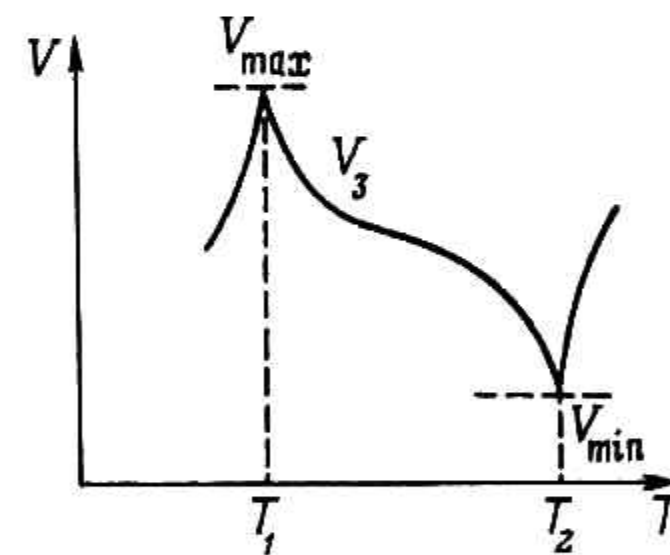


График 13

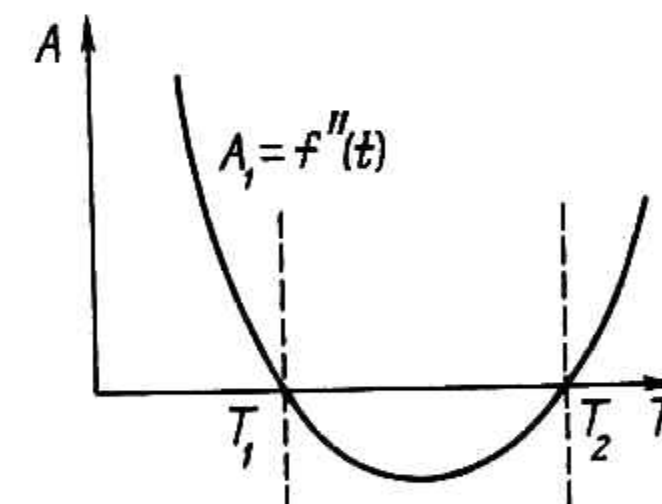


График 14

Кривая V_1 даст нам вариант плавного изменения скорости. Точки V_{max} и V_{min} , отмеченные на кривой, характеризуют экстремумы ее движения. Но хотя аттракционы, как нам уже известно, существуют в области экстремальных значений, не всякое достижение экстремальной точки характеризуется аттракционным эффектом. Могут быть и кульминации, характеризующиеся плавным, постепенным переходом в новую фазу сюжетного развития. В данном случае (график 11) мы будем иметь

именно такой случай, что наглядно демонстрирует график производной (14).

Воздействие плавно затормаживается, чтобы затем снова набрать необходимую интенсивность к моменту следующей кульминации и снова пойти на спад. Иная ситуация будет в случае развития, характеризующегося кривой V_2 (график 12). Здесь соответствующая этому графику производная $A_2 = V'_2 = f''(T)$ даст в точках, соответствующих координатам T_1 и T_2 , разрывы

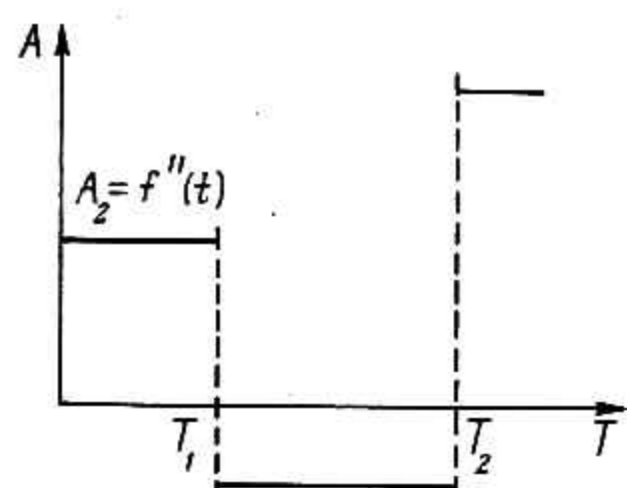


График 15

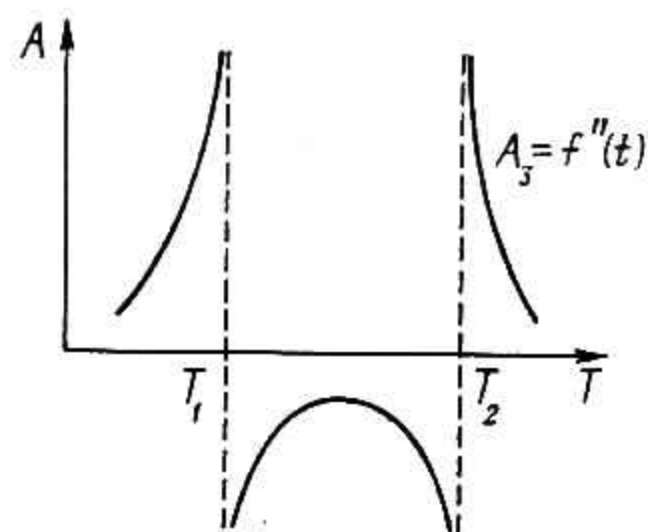


График 16

То есть мы будем иметь моменты аттракционные, характеризующиеся ударным воздействием.

Еще более сильно это воздействие обнаружится в случае V_3 (график 13), соответствующий которому график производной $A_3 = V'_3 = f''(T)$ выразится в виде следующей кривой (график 16).

В районе точек T_1 и T_2 произойдет разрыв функции, причем значения A в районе этих точек будут стремиться к $+\infty$ и $-\infty$. Подчеркнем, что и здесь, и в случае A_2 (график 15) в точках T_1 и T_2 мы будем иметь не два соответствующих им значения A , положительное и отрицательное, но значения, стремящиеся к этим координатным величинам. Однако с известной степенью приближения мы можем считать их соответствующими точками T_1 и T_2 .

Таким образом, в местах разрыва графика A_3 мы будем иметь значения не только разнополюсные, но и стремящиеся к бесконечности, т. е. к пределу допустимого человеческой психикой воздействия. Здесь мы получаем графическое изображение известного нам свойства амбивалентности, присущего аттракциону, когда одно и то же воздействие вызывает в нас максимальные степени противоположных человеческих эмоций — восхищение и ненависть, смех и ужас.

Из этих графических построений очевидно, что отличие аттракциона от родственных ему явлений искусства прежде всего количественное: аттракцион в информационном процессе означает не просто изменение в скорости информационного потока, но перепад, и чем более резким он будет, тем сильнее аттракционный эффект. Подчеркнем, что это количественное отличие есть в то же время отличие качественное: диалектический закон перехода количества в качество здесь получает еще одно наглядное подтверждение.

Мы уже приводили здесь рассказ Юткевича о том, что сам термин «аттракцион» был подсказан Эйнштейну аналогией с «американскими (русскими) горами». Этот вид аттракциона с особой наглядностью демонстрирует ту самую зависимость переживаемого эффекта от скорости движения, в данном случае — санок, которую и выражают приведенные графики. «Встряска» (физическая и эмоциональная) посетителя гор достигается не просто за счет быстрой, все ускоряющейся езды, но за счет перегибов в ее траектории, которые и создают резкие замедления и ускорения движения и соответственно пугающе-восторженное ощущение, что санки сейчас вырвутся, вылетят из предназначенной им колеи, выбросят своего ездока.

Параллели из механики не впервые привлекаются для объяснения процесса воздействия художественного произведения. Сергей Эйнштейн еще в 1929 г. в статье «За кадром» писал: «...фалангу монтажных кусков — „кадров“ — следовало бы сравнить с серией взрывов двигателя внутреннего сгорания, перемножающихся в монтажную динамику „толчками“ мчащегося автомобиля или трактора»⁵⁹.

Как видно из этого высказывания, Эйнштейн продолжает здесь рассматривать художественную ткань произведения как «сводку подлежащих сцеплению потрясений» — более того, это понимание подкрепляется наглядной моделью из области механики — моделью, как нам кажется, очень точной именно для монтажа аттракционов. Взрыв искры в цилиндре двигателя, мгновенно увеличивающий во много крат силу давления на поршни в цилиндрах, — это, по сути, то же самое, что изображено на наших графиках 13 и 16, где в момент наибольшего взлета скорости V_3 резко

⁵⁹ Эйнштейн С. М. Избр. произведения: В 6 т. Т. 2. С. 291.

возникает противодействующее ускорение, заставляющее менять направление движения.

В теоретическом наследии Эйзенштейна есть еще один фрагмент, напрямую иллюстрирующий выведенные нами графические закономерности применительно к аттракциону. Это набросок для незавершенной, писавшейся совместно с С. Третьяковым статьи «Выразительное движение»: «Всякое сценическое движение, чтобы быть аттракционным, кроме полной точности механической схемы должно нести на себе некий акцент (мало правильно сделать сальто, сесть на стул, пройти по проволоке, замахнуться — надо еще, чтобы это движение было продано, по выражению циркачей), движение должно быть *подчеркнутым*. Это подчеркивание достигается самыми разнообразными приемами — в частности, все случаи т. н. *отказов*, акцентирующих подступ к движению, являются приемами этого подчеркивания»⁶⁰.

Что такое отказ с точки зрения механики? Это движение в направлении, противоположном к основному, причем в конечной точке происходит изменение направления ускорения: $+A$ меняется на $-A$. Если взять как пример кривошипно-шатунный механизм, то нетрудно увидеть в нем механическую модель руки, где точки выстоя есть остановки движения в момент завершения отказа, предваряющие основное движение. Это и есть аттракционные моменты движения, которыми достигается его выразительность.

Вновь вернемся к построенным графикам и рассмотрим случай плавного развития кривой $V = f'(T)$ (график 11). Возможно ли изменить ее характеристики так, чтобы добиться эффекта аттракционного, т. е. разрыва функции в производной $A = f''(T)$? Это достигается двумя альтернативными путями: либо резким сжатием кривой по координате T (график 17), либо столь же резким растяжением ее по координате V (график 18).

Таким образом, для достижения аттракционного эффекта необходимо либо резко увеличить количество информации, поступающей за отрезок времени $T_2 - T_1$, либо резко сократить величину этого отрезка при сохранении того же количества поступившей информации, что и известно нам из практики кинематографа и других

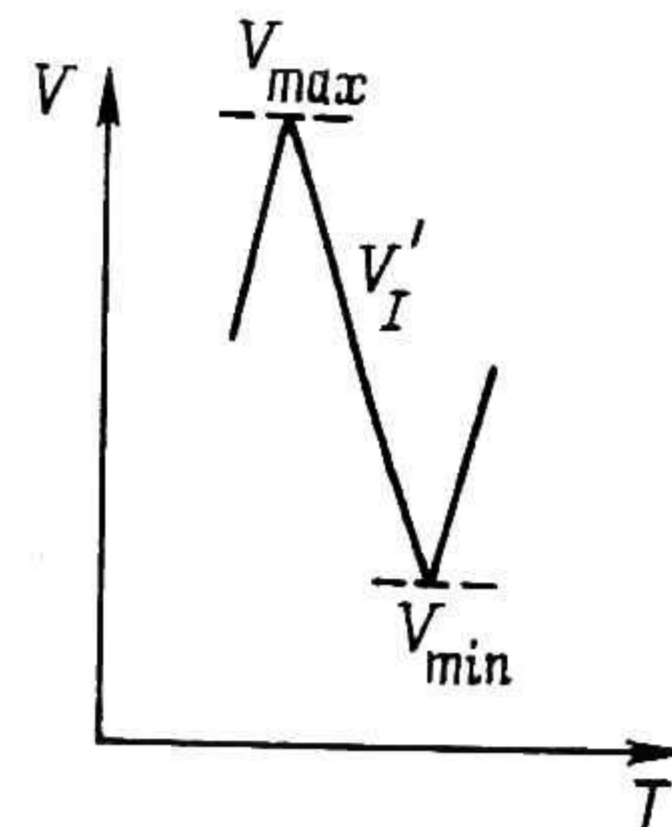


График 17

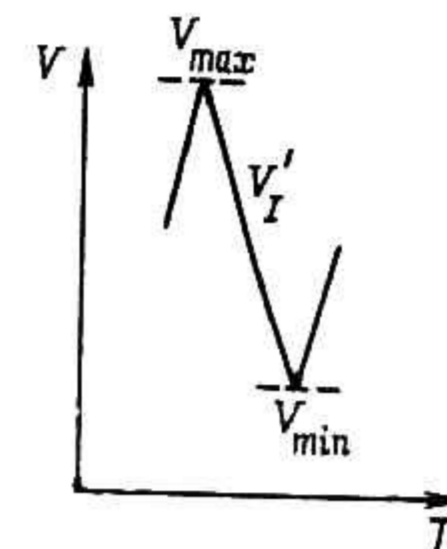


График 18

временных искусств. Для усиления напряжения в кульминационные моменты, вне зависимости от того, будет ли оно доведено до аттракционного эффекта, используются, как правило, именно те средства, которые подсказывают нам графики 17 и 18, — усиление информационного потока, т. е. напряженности драматического действия, и убыстрения развития действия, наращивание его темпа.

Еще раз повторим, что привлеченные нами аналогии совсем не имели своей целью использовать математические построения для анализа тех или иных конкретных произведений. Навряд ли когда-либо искусствоведческая теория придет к этому: слишком сложна материя искусства, слишком много проблем таит в себе хотя бы один такой вопрос, как количественное измерение информации, да и психологические механизмы далеко не адекватны однозначным механическим моделям. Однако для уяснения общих закономерностей, общих методик, и в частности методики аттракционных воздействий, модели эти представляются небесполезными.

ОПРЕДЕЛЕНИЯ

Опираясь на выводы, полученные в результате анализа графических построений, аттракцион в плане информационном можно определить как резкое возрастание количества информации. Подчеркнем еще раз, что понятие

⁶⁰ Третьяков С., Эйзенштейн С. Выразительное движение // ЦГАЛН. Ф. 1923. Оп. 1. 1. Ед. хр. 901. Л. 12.

информации сопряжено с социальным опытом воспринимающего, а не измеряется лишь в величинах чисто сенсорного раздражения. Мельник, спокойно спящий под шум работающей мельницы, просыпается от отсутствия шума, от тишины, означающей для него, что мельница остановилась. Как видим, этот по обычным меркам нулевой сигнал для него информативен настолько, что срабатывает даже сквозь сон.

Аналогичная закономерность обнаруживается и в отношении аттракциона как явления. Шоковое потрясение могут вызвать не только, к примеру, творящиеся на наших глазах насилия, зверства, надругательства и т. п. Не менее сильный эффект могут вызвать и картины по видимости совершенно нейтральные, где вроде бы ничего не происходит. Так, один из самых ужасающих кадров документальной картины Шомана и Хайновского «Кампучия: смерть и воскрешение» (1980) представляет собой проезд по безмолвным улицам города. Улицы как улицы, дома как дома, только вокруг ни одного человека. Пусто. И это потрясает, ибо из жизненного опыта еще до любых пояснений диктора мы знаем: это невозможно, это аномально, это чудовищно — превратить огромный, прекрасный город в мертвую зону. В другом эпизоде картины, зрительно ничем не выдающемся, показан мальчик лет пяти — семи с маленькими коричневыми пятнами под ногтями. Эти пятна — синяки от отдачи спускового курка: мальчик расстреливал, на его счету десятки негодных полпотовскому режиму. И эти маленькие пятнышки под ногтями потрясают даже больше, чем горы почерневших в земле человеческих черепов (увы, такое мы уже не раз видали), они говорят о чудовищном насилии, произведенном над душой ребенка, о калечащей травме, на всю жизнь в нем врезанной, о том, как невозможно и как необходимо преодолеть, излечить эту травму.

Одна из эйзенштейновских формулировок определяет аттракцион как нечто рассчитанное «на наперед известный условный рефлекс»⁶¹. Это необходимое дополнение к уже сказанному: аттракционное воздействие может производиться не только путем прямого чувственного нажима на психику (безусловного рефлекса), но и — не менее эффективно — путем провоцирования

«условного рефлекса». обращения к сигналам, способным пробуждать хранящийся в кладовых памяти социальный (интеллектуальный и эмоциональный) опыт.

Таким образом, суммируя рассмотренные стороны аттракциона, мы можем предложить определения, соответствующие различным его уровням:

— в плане коммуникативном: сигнал повышенной мощности, управляющий моментом вступления в коммуникацию или вниманием реципиента в процессе коммуникации;

— в плане информационном: резкое возрастание количества поступающей информации в процессе восприятия сообщения;

— в плане психологическом (здесь и далее сделаем экстракт кажущегося нам наиболее существенным в развернутом эйзенштейновском определении): интенсивное чувственное или психологическое воздействие, направленное на провоцирование определенных эмоциональных потрясений;

— в плане художественном: максимально активное, использующее психологические механизмы эмоциональных потрясений средство достижения поставленных автором произведения задач, желаемого «конечного идеологического вывода».

Все это, как очевидно, грани явления, в сути своей единого. Вслед за Эйзенштейном еще раз подчеркнем значение *цели*. Вне ее аттракцион как художественное явление не существует.

⁶¹ Там же. Л. 28.

ФИЛЬМ КАК АТТРАКЦИОННАЯ СИСТЕМА

ИНТЕРПРЕТАЦИЯ АТТРАКЦИОНОВ

Мы уже останавливались на нетождественности смыслов, стоящих за словом «аттракцион» в его цирковом, барнумовском и в его эстетическом, эйзенштейновском смысле, и на их внутреннем родстве. Та же взаимосвязь прослеживается и на примерах аттракционных систем. Как вариант такой системы рассмотрим фильм.

Есть великое множество лент, посвященных, допустим, цирку (вот характерный набор названий только по одной из рубрик данной тематики: «Клоун», «Клоуны», «Мое имя — клоун», «Судьба клоуна», «Борец и клоун», «Я — клоун»), но одни из них не поднимаются выше развлекательного обыгрывания экзотического «эддисоновского» материала, другие же берут его лишь как повод, как модель, позволяющую выразить серьезные нравственные, философские, политические концепции, которые они исповедуют. Те же два подхода можно обнаружить и в решении любого другого аттракционного материала.

Рассмотрение любого произведения лишь под углом его внешних параметров никаких серьезных результатов дать не может, а подчас приводит и к полной нелепости. Скажем, по свидетельству Айвора Монтегю, советский документальный фильм «Разгром немецких войск под Москвой» цензурным советом графства Сэррей был отнесен к категории «У», т. е. к фильмам ужасов, поскольку в нем показаны мертвые тела. Это не только наносило моральный ущерб картине, но и препятствовало ее нормальному прокату — на ленты этой категории подростки не допускаются. Ни протесты советского посла, ни попытка вмешательства министра внутренних дел Англии, ни просто доводы здравого смысла цензоров не переубедили.

В фильмографии книги Ивэна Батлера «Хоррор-фильмы»¹ числятся и две советские картины: «Броне-

¹ См.: Butler I. Horror in the cinema. L.: N. Y., 1970.

носец „Потемкин“ Эйзенштейна и «Шинель» Козинцева и Трауберга. Можно понять, на основании каких признаков была произведена эта «научная классификация»: в «Потемкине» показаны черви, копошащиеся в мясе, выбитый глаз, трупы, коляска с младенцем, летящая вниз по лестнице; в «Шинели» — явившийся с того света призрак. То, что подобного рода классификация — глупость, не нуждается в доказательствах, однако, как видим, примеры такого рода не единичны.

Аттракционный материал может быть поводом для самых различных по своим задачам и по художественному уровню фильмов. Цирк, кафешантан, мир развлечений и аттракционов популярны на экране не только благодаря своей фактурности, зрелищности, остроте конфликтов, которые можно нафантазировать вокруг людей необычных, исключительных, сопряженных со смертельным риском профессий. Аттракцион в силу экстремальности, концентрированности, ярко выраженной наглядности своих качеств открывает широчайшие возможности метафоризации, может служить на редкость впечатляющей моделью самых различных концепций мироустройства. Вот почему так охотно обращаются к этому аттракционному миру и великие мастера кино, и изготовители расхожей коммерческой продукции — каждый может найти здесь свой материал, свою тему.

Нельзя сказать, что коммерческий кинематограф берет от мира аттракционов лишь его внешнюю сторону. Он не чужд и своего рода философии, только философия эта не отличается ни глубиной, ни оригинальностью: она поточно тиражирует те клише, которые сейчас в ходу, тиражирует на эффективном, броском материале. Симптоматично название фильма некоего Вэла Гэста «Жизнь есть цирк». Это звучит так же глобально и всеохватно, как шекспировское «Весь мир — театр». Судя по всему, фильм не слишком преуспел в утверждении этой концепции (английский киносправочник «Кино на телеэкране» поставил против его названия гриф «два креста», что значит «Не тратьте понапрасну время»), за него это сделали другие ленты, созданные мастерами иного уровня, иных горизонтов художнического мышления.

То, как аттракцион может быть по-разному идейно осмыслен на рыночном и на подлинно художественном уровне, прекрасно демонстрирует фильм Сиднея Поллака «Загнанных лошадей пристреливают, не прав-

да ли?», события которого разворачиваются вокруг многодневного танцевального марафона. Состязание это ничего общего со спортом не имеет — такого рода рекорды коллекционирует лишь каталог Гиннеса. Но нельзя и относиться к подобным аттракционам лишь как к очередной глупости: они — отражение идеалов породившего их общества, они и устраиваются с вполне конкретной социальной целью — в данном случае чтобы убедить своих зрителей в естественности, закономерности существующего порядка вещей, в высокой моральности и жизнеспособности идеалов американизма. Марафон становится микромоделью общества, где каждый должен сражаться за свое место под солнцем, не сдаваться, не терять надежду ни при каких обстоятельствах, где каждому дан шанс вытащить свой счастливый билет. А если даже и не вытащить, то доказать себе и другим, что ты не остался последним, ты еще способен бороться и не в этот, так в следующий раз победить. Шоумен Рокки, комментируя марафон по микрофону, восхищается неунывающим морячком, ветераном мировой войны, насквозь «набитым железом» (в его теле осколки от былых ранений): «А теперь он здесь и снова принимает участие в сражении, чтобы победить. Такая стойкость, бодрость духа и вера в себя — разве это не делает нашу страну великой!»

Таков аттракцион, каким его преподносят зрителям и участникам организаторы. И хотя автор фильма воспроизводит всю драматургию этого профессионально сработанного зрелища со всеми его дополнительными приманками в виде пробежек-дерби, после которых три последних пары должны сойти с дистанции, или появления в рядах зрителей голливудских знаменитостей — идейное осмысление аттракциона оказывается в корне иным. Оно не утверждает идеалы американизма, а развенчивает их. Изматывающая, на последнем пределе сил погоня за призом в полторы тысячи долларов оказывается призрачным миражом: с победителя все равно вычтут за питание и ночлег в эти сорок с лишним дней танцевального сомнамбулизма, и его выигрыш обратится в ничто. Марафон, якобы устроенный во имя утверждения надежды, веры в счастливую судьбу, приводит своих участников к потере всех надежд и иллюзий, к разочарованию в жизни. Героиня фильма Глория приходит к последней черте: она выбирает самоубийство. Это не просто итог неудачи в марафоне, это итог крушения жизненной концепции.

Мир, модель которого должен был прославить марафон, оказался не стоящим того, чтобы в нем жить...

Таким образом, фильм не просто берет за модель готовый аттракцион, но по-новому его осмысляет, идеологически интерпретирует, открывает в нем то содержание, которое отвечает авторской концепции жизни. Эта идеологическая интерпретация начинается уже на уровне самого выбора аттракциона. И речь идет не только об аттракционах цирковых или балаганных. Точно так же можно интерпретировать аттракционные мгновения живой и неживой природы, социальной жизни, политики, спорта — всего разнообразия мира аттракционов.

Во французском фильме «Зубы и когти» собрана уникальная коллекция подсмотренных в живой природе прааттракционов. Ну, скажем, кто мог бы похвастать, что видел, как совокупаются львы или как настигнувший антилопу лев рвет в клочья живое мясо? Все было снято сверхдлиннофокусными объективами, ночью, с уникальной записью реального звука, запечатлевшей все хрипы, крики, тяжесть дыхания, глухой стук ударов, хруст перемалываемого челюстями мяса. Фильм преподносится зрителю как научно-популярный — из жизни животных. Тем не менее собранные аттракционы выстраиваются в концепцию жизни — жизни человеческой. И по этой концепции, как и заявлено в названии, решающее значение имеют зубы и когти — способность наносить удары, готовность к ежедневной, от рождения до смерти, кровавой драке за право на существование.

По аналогичной схеме строятся и иные фильмы этого типа — «Собачья жизнь», «Хроника Хеллстрема». Они не просто коллекционируют аттракционы из мира природы, из жизни социальной — спорта, развлечений, бизнеса, политики, но коллекционируют их тенденциозно, внушая, что мир гадов и грязен, что уготованное человеку скотское существование вполне им заслужено, что в природе побеждает тот, кто безжалостен, кто примитивнее и плодовитее, и что общество, берущее подобные принципы себе за образец, не извратило естественные законы, а лишь их унаследовало, и законы эти вечные.

Как очевидно, идеологическая функция фильма как аттракционной системы выражена намного ярче, чем в аттракционах цирковых, балаганных и им подобных, но используемые средства здесь те же: система доказательств строится на фактах чрезвычайных и именно в силу этого наиболее впечатляющих, действенных.

СЛАГАЮЩИЕ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ЕДИНСТВА

Каким задачам служит аттракцион в фильме? Какими возможностями обладает? Для чего наиболее эффективно может быть использован? Прежде всего он необычайно эффективен как элемент сюжета, как способ выявить соотношение противоборствующих сил, взаимодействующих характеров.

Настасья Филипповна, героиня «Идиота» Достоевского, испытывающая Ганю Иволгина стотысячной пачкой ассигнаций, брошенной в горящий камин, или Паратов в протазановской экранизации «Бесприданницы», бросающий в лужу, под ноги Ларисе, дорогую шубу со своих плеч, работают на аттракционах — и тут и там идет сокрушительная психическая атака одного человека на другого, в одном случае кончающаяся обмороком, в другом — любовью до обожания, ведущей к гибели.

Аттракцион оказывается эффективным как средство сюжетосложения именно потому, что в силу экстремальности создаваемой ситуации заставляет раскрываться характеры на пределе духовных возможностей, в самых потаенных человеческих глубинах, о которых сами герои могли даже и не подозревать.

В ряду других задач, эффективно решаемых средствами аттракциона, — создание образа-метафоры, выражающего сущность происходящего. Таков, к примеру, американский фильм «Ад в поднебесье», где пожар небоскреба подается как метафора грядущего апокалипсиса, вселенской катастрофы.

В силу самой способности «сгущать эмоцию» аттракцион позволяет максимально концентрированно выражать суть, вмещать в себя концепцию — фильма, эпизода, образа.

Обратимся для примера к финалу фильма Лилианы Кавани «Кожа». Американская армия входит в Рим. Итальянцы радостно встречают победителей, окружают танки, машут руками солдатам. Среди других — человек с ребенком на руках. Он, так же как и все, переполнен счастьем долгожданной свободы. Дальнейшее происходит внезапно, непредсказуемо. Тронувшийся с места танк сбивает его, стальная лента давит в крошево, в расплывающееся пятно то, что еще секунду назад было живым человеческим существом. Ужас происходящего еще усилен тем, что ребенок, как ни в чем не бывало, через минуту выползает из-под танка.

В этом эпизоде сконцентрирован смысл всего фильма, без него авторская мысль осталась бы недосказанной. Выражая пацифистскую позицию режиссера, аттракцион со всей мощью обрушиваемых на зрителя шоковых средств кричит о том, что война всегда бесчеловечна, какие бы гуманные цели ни преследовала воюющая армия, какой бы малой кровью ни была завоевана победа.

Это же свойство «сгущения эмоции» позволяет использовать аттракцион как способ характеристики персонажа, максимально лаконично раскрывать его суть. Замечательный пример такого рода характеристики дает предтитровый пролог фильма «Лякомб Люсьен» Луи Малля. Герой картины, парень лет шестнадцати, берет в руки залетевшую на подоконник птицу, гладит ее, а затем коротким ударом ребра ладони отшибает ей голову. Всего в нескольких секундах экранного времени дан точный и емкий абрис характера, который потом будет лишь более отчетливо прочерчен на истории его взаимоотношений с людьми, но сразу же очевидно, что мы имеем дело с человеком, душевно незрелым, примитивным, еще не имеющим моральных принципов, человеком, в котором, не мешая друг другу, уживаются доброта и жестокость.

Точно таким же образом аттракцион способен характеризовать не только единичного персонажа, но время, эпоху. Скажем, в «Андрее Рублеве» Тарковского есть моменты, напрямую к фабульному развитию событий не привязанные, нередко относящиеся к персонажам эпизодическим, мелькающим буквально в одном кадре. Стоят, допустим, два мужика, лупят друг друга спьяну оглоблями и спьяну же сваливаются в лужу. Кто они, из-за чего дерутся, зритель не знает, да и не должен знать, — персонажи эти важны не сами по себе, но лишь как отражение своего времени, жестокого, темного. Точно так же в одной из сцен мелькает как фоновая подробность пытка распятого на дыбе посадника: за что его казнят, виновен он или нет — все это опять же оставлено без ответа. Аттракцион здесь нужен не для сюжета, но для предельно лаконичной, недвусмысленно прочитываемой характеристики эпохи.

На «Андрее Рублеве» есть смысл остановиться более подробно, поскольку в нем особо наглядно прослеживаются возможности аттракциона и уровни аттракционного строения произведения. Заметим, что фильм этот никак не принадлежит к «эддисоновской ветви», его созда-

тели не стремились ни к внешним эффектам, ни к завоеванию массовой аудитории — Андрей Тарковский создавал фильм в высшей степени авторский. «Мы хотели не поражать, не удивлять... — говорил постановщик картины в момент ее завершения, — ...мы старались сосредоточить все внимание на проблемах, на психологии поступков, на человеческих характерах...»²

Когда «Андрей Рублев» был еще только на стадии первых премьерных показов, можно было услышать голоса, предсказывавшие ему безрадостную прокатную судьбу. И эти мнения никак не были безосновательными: действительно, фильм непростой по языку, необычный по эстетике, не имеющий занимательной интригифабулы, не расцвеченный любовной историей, — все привычные зрительские приманки как будто бы отброшены. И тем не менее, хотя фильм никогда не имел успеха массового, какой выпадает на долю боевиков-шлягеров, судьба его долгая, благодарная. Его приняли, его смотрят, он и по сей день остается интересным, волнующим, не устаревшим ни по языку, ни по проблематике. Как очевидно, немалую роль в этом сыграли и моменты аттракционные: попробуем на них остановиться.

Что аттракционно в картине? Прежде всего сам ее главный герой аттракционен, так сказать, в квадрате. Помимо того, что Рублев гениальный живописец, по праву занявший сегодня место рядом с величайшими мастерами все эпох — Микеланджело и Леонардо, Рембрандтом и Брейгелем, он личность, окутанная покровом тайны. В отличие от большинства других великих художников как нового, так и давно ушедшего времени, история практически не сохранила о нем сколько-нибудь внятных сведений. Его жизнь, его личная судьба нам неизвестны. Так что фильм, независимо от того, входило это в намерения авторов или нет, предлагает нам разгадку тайны, берет на себя восполнить пробел, оставшийся в летописях, в учебниках истории, в трудах искусствоведов.

Герой фильма необычен и как киногерой: авторы намеренно показывают его не как активную личность, своей волей определяющую течение свершающихся событий (так до того времени было принято в канонах биографического жанра), но как человека, глазами которого мы события видим, причем в этих событиях он не главный

² Цит. по кн.: Липков А. Все краски экрана. Ташкент, 1983. С. 181.

персонаж, а случается, и вовсе в них не участвует. Он как бы максимально чуткое зеркало, созерцающее и отражающее мир. Этим определена и драматургия фильма, строящаяся как цепь новелл, пропущенных через восприятие героя.

На чем фиксируется внимание любого воспринимающего? На моментах наиболее ярких, выпадающих из общего ряда, аттракционных. Наверное, не случайно поэтому каждая из новелл, слагающих повествование, концентрируется вокруг аттракциона или прааттракциона. И, надо думать, поэтому сам Тарковский и его соавтор по сценарию Андрей Михалков-Кончаловский, которых никак нельзя считать последователями монтажных концепций Эйзенштейна (более того, их взгляды во многом сформировались именно в полемике с ним), пошли, возможно даже помимо осознанного желания, по пути монтажа аттракционов.

Посмотрим с этих позиций на сюжеты последовательно разворачивающихся новелл.

Пролог показывает мужика, взлетевшего в небо на воздушном шаре. Аттракцион, да еще какой! Он поражает воображение не просто диковинным зрелищем летательного аппарата, но и вызовом, брошенным незыблемым представлениям о картине мироздания, о природе человека, которому от века положено ходить по земле, оставив небеса богу.

Новелла первая — «Скоморох. 1400 г.». В центре — выступление скомороха, которое аттракционно и тем, что являет собой блестящий комический номер, и тем, что нарушает запрет своего времени — скоморошничать, смущать души бесовскими игрищами.

Новелла вторая — «Феофан Грек. 1405 г.». Сюжет, как ясно из названия, разворачивается вокруг личности аттракционной — первого иконописца Руси Феофана Грека.

Новелла третья — «Страсти по Андрею. 1406 г.». Ее тема — философский спор между Феофаном Греком и Андреем Рублевым о роде человеческом, о народе — каков он? Добр или подл? Глуп и низок или велик душой? Доказательством в споре является не система аргументов и контраргументов, но зримый чувственный образ страстей Христовых, реакция простых людей на картины мученичества бога-сына. И в разговоре об этом евангельском сюжете нельзя обойтись без кощунственного термина «аттракцион», ибо публичность казни, кого бы

ни казнили, уже предполагает расчет на психологическое потрясение, на аттракционный эффект.

Новелла четвертая — «Праздник. 1408 г.». Праздник — событие на фоне будней всегда аттракционное, но здесь оно аттракционно вдвойне, поскольку речь идет о празднике языческом, господствующей церковью запрещенном и потому преследуемом.

Новелла пятая — «Страшный суд. Лето 1408 г.». Новелла названа по сюжету фрески, которую Андрей и Даниил должны писать в Успенском соборе. Страшный суд есть зрелище вселенской катастрофы, которой издавна церковь пугала верующих, остерегая от греховных поступков, за которые придется расплачиваться адскими муками. Впечатляющие картины Страшного суда изображались в христианских храмах обычно на тыльной стене, той, которую прихожанин видел, покидая церковь, унося с собой тем самым в мирскую жизнь образ грядущего возмездия. Православные «Страшные суды», правда, заметно менее мрачны и пугающи, чем католические, но цель их та же — воздействовать страхом, воздействовать аттракционно.

По сюжету новеллы фреска остается ненаписанной — Андрей не может и не хочет писать ее, не верит, что страх способен сделать человека лучше. Аттракцион, заявленный в названии новеллы, на экране отсутствует. Вместо этого мы становимся свидетелями аттракциона мученичества не на фреске, а в самой жизни. По приказу князя дружинники нагоняют в лесу мастеров-камнерезов, ослепляют их, чтобы те не смогли возвести брату князя в Звенигороде хоромы краше построенных для него.

Заметим, что и эта сюжетная линия завязана вокруг аттракциона, на экране, впрочем, не показанного, но подразумеваемого. Хоромы и есть аттракцион красоты, свидетельство могущества князя. Дать мастерам поставить хоромы красивее тех, что есть у него, равносильно для князя политическому поражению в соперничестве с удельным соседом.

Новелла шестая — «Набег. 1408 г.». Ее-то и можно было бы назвать «Страшный суд». Татарский набег решен как конец света, как крушение всех человеческих основ — не только потому, что кроваво и безжалостно нашествие врагов, убивающих, жгущих, грабящих, насилующих, оскверняющих святыни, но потому, что во всем этом вместе с татарами участвуют русские: брат владимирского князя и навел на город ордынцев. Свершающаяся

катастрофа имеет характер вселенский: опоры мироздания рухнули, полное опустошение — физическое и нравственное — царит вокруг. Аттракционное воздействие этой вселенской катастрофы на сознание Рублева столь велико, что все его дальнейшее поведение круто меняется.

Прервем здесь ненадолго движение по цепи эпизодов. Вернемся к первоначальным — посмотрим, какую роль играли в них аттракционы, как формировали драматургию, как воздействовали на героя.

Аттракционы именно в силу способности привлекать всеобщее внимание и выступают в роли своего рода драматургических магнитов, поляризующих силовые линии сюжета, обнажающих нравственные позиции, выявляющих конфликты противостоящих сил, приводящие их в столкновение. Так сшибаются в жестокой драке вокруг летающего мужика его помощники, наполняющие горячим дымом костра сшитый из шкур шар, и его недруги, рвущиеся помешать кощунственному взлету. Так, скорморох со своими охальными песнями заставляет разделить слушающих: на его стороне простой народ, против него — холопы власти, духовной и светской. Так, Феофан, сам не думая о том, заставляет раскрыться в отношении к себе двух мастеров-иконописцев — бездарного Кирилла и только начинающего ощущать силу своего таланта Андрея. Кирилл готов стать рабом Феофана, собакой при нем, лишь бы приобщиться к его славе. Андрея влечет не слава Феофана, а его гений, его великое искусство. То, что Феофан выбирает Андрея, выбирает заочно, по его работам, приводит обманувшегося в своих надеждах Кирилла в пестовство: он учиняет публичный скандал (т. е. аттракцион), во весь голос хвалясь своей бездарностью: «И счастлив я, что бездарен. Потому только честен я и перед богом чист!»

В новелле «Страсти по Андрею» мучения Христа, как говорилось уже, становятся центром спора между Феофаном и Андреем, а также и ответом на этот спор. Видение страстей, возникающее в сознании Андрея, Тарковский решает аттракционно, т. е. неожиданно по отношению к привычным трактовкам этого сюжета: мученичество русского Христа показано без малейшего акцента на мученичество. Режиссера интересуют не муки как таковые, а сопереживание людей им, не жестокость, а доброта.

В новелле четвертой языческий праздник также становится поводом столкновения двух враждебных друг

другу сил. Одна из них — любовь, срамная, грешная, противная душе Андрея. Другая, еще более неприемлемая — жестокость, воплощаемая монахами и дружинниками князя, которые преследуют голых язычников, хватают, выкручивают руки, тащат волоком по земле.

От новеллы к новелле столкновение света и мрака становится все напряженнее, все чаще верх берет зло, и соответственно все более резкой — реакция героя на творящееся вокруг. На смену горечи, боли, состраданию приходит отчаяние — в новелле об ослеплении мастеров оно выплескивается в пригоршне черной краски, размазанной по белой штукатурке нерасписанной стены. Вошедшая в храм Дурочка, увидев разлетевшиеся по стене пятна, начинает в голос плакать. Этот непреднамеренный для Рублева живописный аттракцион она сумела прочитать совершенно адекватно: он рассказал ей о потрясении, пережитом художником, о том, что случилось в мире что-то такое, из-за чего кричит, обливаясь кровью его сердце.

В следующей новелле мера потрясения героя превосходит все пережитое им ранее, все, что он мог бы даже предположить. Страшно не только то, что рухнули опоры миропорядка вне его, они рухнули и в нем самом: он, утверждавший своим искусством человеческое братство, оказался вынужденным убить — и не кого-нибудь, а своего, русского.

Этим потрясением подготовлено происходящее в следующей новелле — «Молчание». Обет молчания, который принял под влиянием пережитого отказавшийся от своего художественного призвания Андрей, — аттракцион, поведение намеренно аномальное, способ заявить «во всевидение» о покаянии в совершенном грехе.

И в этой, и в предшествующей новелле центром, поляризующим конфликтующие силы, по-прежнему является аттракцион, конкретнее — аттракционная личность, Дурочка. Дурачки, блаженные, юродивые почитались на Руси людьми божьими, отмеченными печатью святости; обидеть их было самым тяжким грехом. На грех человекоубийства Рублева толкнуло не вообще зрелище насилия (все творимое вокруг состояло из сплошного насилия), но насилия, совершаемого над Дурочкой. Авторы фильма не осуждают Рублева за убийство — иначе поступить было нельзя, но осуждают его за молчание — молчание художника, молчание человека. Своё отношение они выражают через конфликт, вновь завязывающийся

вокруг Дурочки. Татарин увозит ее с собой, прельстив мишурой доспехов, парчовых одежд, а Рублев не может удержать ее от безумного поступка: он лишил себя дара слова, он нем. По-настоящему греховно герой поступил не тогда, когда совершил убийство, а сейчас — не совершив ничего.

Если в немоту ввергло Андрея аттракционное потрясение, то и вернуть ему дар речи, желание творить может лишь потрясение не менее сильное, но уже иного рода — потрясение добром. Это и происходит в последней новелле — «Колокол. 1423 г.» Ее сюжет разворачивается вокруг большого аттракциона, затеянного Великим князем, — вокруг колокола. Исполинский колокол должен поразить своими размерами и могучим голосом заморских гостей, рассказать им о величии князя.

Андрею Рублеву колокол рассказывает о другом — о чуде человеческого таланта, об одержимости, жажде творчества, свидетелем которых герой стал, наблюдая за работой юного мастера Бориски.

Колокол — материальное воплощение чуда духовного. Именно оно преображает Андрея, а с ним и нас, зрителей. Это преображение достигается за счет аттракциона формы, к которому прибегает здесь Тарковский: черно-белое изображение становится цветным. Цветным не только затем, чтобы показать творения Рублева во всей их красе, но чтобы от них вернуться к красоте мира. Завершающий картину цветовой пейзажный кадр широкой реки и лошадей на ее берегу как бы переключивает искусство Рублева в мир, оно возвращает нам способность воспринимать его естественную красоту и богатство, о котором мы словно бы забыли за три с лишним часа созерцания бед и ран Руси. Эта смена черного изображения на цветное не просто удачный формальный прием, в отличие от многих подобных же неудачных, но выражение сущности, распространение аттракционного эффекта, пережитого героем фильма, на зрителя.

«Андрей Рублев» примечателен не только драматургически точным, целенаправленным, художественно осмысленным использованием аттракционов, но использованием их до конца нравственным. Впрочем, одно от другого неотделимо. Увы, нередки случаи, когда за аттракционом не стоит ни мысль, ни художественная необходимость, он используется лишь ради себя самого. Но в этих случаях и становится особенно очевидна, подчас — вопиюще очевидна, пустота, маскируемая шоковыми

средствами. Скажем, в английском фильме «Бездна» (режиссер Питер Йейтс) герои, терроризируемые шайкой темных личностей, обнаруживают на двери своей яхты распятую кошку с выпотрошенными внутренностями. Кошку жалко — она пострадала ни за что. Отвратительное зрелище не вызывает в фильме ни сострадания, ни сопереживания героям, ни даже страха за их судьбу — одно лишь чувство брезгливости к режиссеру.

Мы уже говорили о свойстве аттракциона вызывать противоположные, взаимоисключающие эмоции. Не избежал этого и «Андрей Рублев», выход которого оказался окруженным обстановкой скандала. В момент выхода картины по ее поводу можно было услышать обвинения в смаковании жестокости, в недозволенных режиссерских приемах, чуть ли не в садизме. Почвы под собой обвинения эти не имеют, хотя и объяснимы непривычной эстетикой фильма.

На деле же нетрудно заметить, что режиссер вовсе не гонится за аттракционными эффектами, не они главный предмет его интереса. Напротив, весьма часто он такой возможностью воспользоваться ими пренебрегает. Скажем, не показана гибель летающего мужика, момент, когда он разбивается, упав на землю. Такого кадра в фильме нет: вместо него показан упавший на землю, теряющий форму шар-пузырь, из которого вытекает горячий воздух. Можно было бы впечатляюще показать муки русского Христа в видениях Рублева, пригвождение к кресту, смертельную агонию, но и этого зритель не увидит. Есть ли логика в том, что режиссер, не побоявшийся без жалости к себе и зрителям показывать, как втыкают нож в глазницу, льют в рот кипящую смолу, пытаются на дыбе, протыкают бабу пикой, расшибают о ствол лицо скомороху и т. д. и т. д., вдруг почему-то не воспользовался другими, ничуть не менее эффектными возможностями для подобных сцен? Противоречия здесь никакого.

Когда-то Эйзенштейн, видимо отвечая на аналогичного рода упреки, написал в своих «Автобиографических записках»: «...в картинах моих жестокость неразрывно сплетена с темой социальной несправедливости и восстания против нее...»³ Подобное с не меньшим правом мог бы сказать о себе Тарковский. Аттракционные эффек-

³ Эйзенштейн С. М. Избр. произведения: В 6 т. М., 1964—1971. Т. 1. С. 250.

ты нужны ему там, где идет речь о насилии над человеческой личностью, о деформации личности под давлением среды и времени. Ему нужно вызывать гнев зрителя, его потрясение, негодование, возмущение — самую активную степень внутреннего протеста. Но он умышленно не хочет пользоваться подобными средствами там, где речь идет о людях, опередивших свое время, добровольно взявших на себя мученический крест: здесь должно быть иное отношение к их физическим мучениям, быть может не менее тяжким именно как физические мучения. Но режиссеру важен стоящий за ними духовный смысл. Поэтому финал новеллы о летающем мужике светел, несмотря на гибель героя; поэтому мученичество русского Христа показано светло и очищающе. Режиссер полностью солидарен со словами своего героя: «Не могу я все это писать. Противно мне, понимаешь? Народ не хочу распугивать». И если он все же показывает картины мук и насилия, то делает это через «не могу», с чувством глубочайшего внутреннего протеста, который и передается зрителю.

«Андрей Рублев» не только подчинен единому аттракционному принципу на всех уровнях своего построения (тема фильма, тема эпизода, метод характеристики героев и времени), но и сам этот принцип подчинен единой нравственной цели, что дает фильму и целостность и мощь воздействия на аудиторию.

Бывает, особенно в практике кино буржуазного, что создатели картины делают ставку на скандал заранее запланированный, призванный взвинтить зрительский интерес, обеспечить кассу. Кипение страстей вокруг «Рублева» ничего общего с подобной практикой не имеет. Скандал здесь был неизбежен и, наверное, даже необходим как стадия роста сознания зрительской аудитории, освоения ею новой киноэстетики, расширения сферы необходимых кинематографу эстетических средств. Будь этот фильм сделан сегодня, судьба его наверняка была бы иной. Сегодняшний экран намного более привычен к сценам насилия и жестокости, каких немало, к примеру, в фильмах Климова, Германа, — без «Андрея Рублева» такая мера интенсивности аттракционных воздействий была бы, наверное, невозможной.

«Андрей Рублев» давно стал классикой советского кино, причина чему не просто высокий художественный уровень всех его компонентов, но художественное единство фильма во всех его компонентах — единство про-

низывающей его идеи, единство нравственной позиции создавшего его художника, единство строения вещи: на всех своих уровнях она обращается к аттракционным принципам, используя их в полном соответствии с художественным смыслом картины и ее нравственной задачей.

ПРИМЕР ЭКРАНИЗАЦИИ

Обратимся к еще одному аспекту проблемы — к использованию аттракционов в фильмах-экранизациях. Круг задач, возлагаемых здесь на аттракционы, аналогичен тому, каков он вообще в кинематографе, однако есть и некоторая специфика.

Экранизация в сознании зрителя неизбежно соотносится с оригиналом: она должна быть поэтому и узнаваемой, подтверждающей известное нам о литературном первоисточнике, и в то же время обновляющей представление о нем, углубляющей его знание. Аттракцион и открывает такую возможность: он позволяет сгустить, обострить сюжетные коллизии книги, выразить их максимально емким и лаконичным способом, позволить рассмотреть существо разворачивающегося конфликта под новым ракурсом.

Проследим это на примере «Вассы» Глеба Панфилова. Обратившись к пьесе Горького, режиссер позволил себе дополнить ее новыми сценами, фабульными поворотами, репликами в диалоге, новым пониманием существа некоторых характеров, причем сделал все это максимально уважительно к классику, с глубоким знанием и пониманием сути его творчества, так что большинство зрителей не подозревает об отступлениях от буквы пьесы: кажется, что все и снято так, как написал Горький.

Какие же новые моменты понадобились режиссеру? Отметим основные.

Первый — пожар корабля «Федор Железнов».

Второй — освящение нового корабля, тоже названного «Федор Железнов». Во время торжества освящения Вассе сообщают, что в трюме произошло неладное — убили матроса. Спустившись вниз, она видит окровавленное тело и благообразных господ, равнодушно наблюдающих за предсмертными конвульсиями. Рабочий — социалист, убили черносотенцы.

Третий — гульба с цыганами. Пирушка (по пьесе), происходящая в отсутствие Вассы, превращена в оргию.

Четвертый — появление в сцене смерти Вассы видения мужа Сергея, принужденного ею к самоубийству: смерть Вассы решена как любовная сцена.

Пятый — подлог. Секретарша Вассы Анна Оношенкова и ее любовник Пятеркин предъявляют сфабрикованное завещание, по которому опекуном над несовершеннолетними дочерьми и имуществом назначается Анна.

Как нетрудно увидеть, все эти моменты рассчитаны на эффект аттракционный. Однако это никак не допинги внешнего порядка, используемые для взбадривания затухающего зрительского интереса, — все это моменты сущностные, концентрирующие в себе главное содержание произведения.

Пожар парохода нужен режиссеру совсем не как зрелище — он ограничивается скудным общим планом, хотя уж тут-то было где разгуляться с кинокамерой. Пожар нужен для другого — он проявляет характер Вассы, бесстрастно смотрящей, как летят в трубу сотни тысяч, чтобы после этого подсчитывать с управляющим, до долей копейки, зарплату, выплачиваемую грузчикам. Пожар характеризует и среду, окружающую героиню (спалили-то корабль по пьянке!), завязывает Вассу в сложный клубок человеческих отношений. Виновника пожара, матроса Шаламова, она, как выясняется, не списала на берег, хоть и знала его слабость к водке: помнила, как он ее Федю в детстве из воды спас. Теперь нет ни корабля, ни матроса — сгорели! Вот и жалеет после этого людей...

Убийство безымянного матроса во время торжества освящения тоже введено не ради впечатляющего шокового зрелища, хотя и это здесь существенно. Да, действительно, здесь нужно ужаснуться, но ужаснуться не просто самому убийству, но тому, что за ним стоит, — яростному накалу раздирающей Россию вражды, между полюсами которой и оказалась Васса. И черносотенцы и революционеры ей одинаково ненавистны, одинаково вредны делу, которому она себя отдала. Грядет революция, в возможность которой Васса не хочет верить, но которая уже на пороге. Если в пьесе тему революции выражала одна Рашель, то в фильме, кажется, сам воздух пропитан надвигающейся угрозой потрясения всех основ.

Оргия с цыганами опять же нужна не затем, чтобы расцветить зрелище столь любезными для многих ре-

жиссеров картинами разложения буржуазии. Никакого восторга перед тем, «как люди жили». Никакой поэтизации пьяной гульбы. Все отвратительно. Дочки Вассы пьяны, виснут на шее у Пятеркина. Дядя Прохор сально целует их в засос, лезет и к Рашель с еще более недвусмысленными изъявлениями сердечных вожделений, за что получает коленом в пах... Мы воочию видим, что ненавистно Рашели в том мире, борьбе против которого она себя посвятила, от чего хочет уберечь своего сына, почему так настойчиво хочет забрать его из дома Вассы. Эта оргия — катализатор того конфликта, который всегда существовал в отношениях Вассы и Рашель, но который после этого не может не выйти наружу, не обрести форму открытой вражды.

То, как решено явление Сергея Железнова умирающей Вассе, опять же не дает повода заподозрить режиссера ни в расхожем мистицизме, ни в погоне за внешними эффектами. Смысл, прежде всего смысл! Именно здесь мы понимаем всю силу любви Вассы к этому беспутному, искалечившему ее жизнь человеку, заставившему ее принять на душу страшный грех. Именно то, что Васса заставила совершить самоубийство не вообще мужа, не тем более мужа ненавистного, но мужа по-настоящему любимого, и делает ее фигурой, исполненной глубокого трагизма.

Отсутствовавший в пьесе подлог, как и все перечисленные аттракционы, нужен тоже не ради занимательности сюжетного поворота. Целый пласт истории открывается за ним. Новое поколение господ рвется к куску пирога — не те, которые наживали капиталы, делали большие дела (для себя, для своей выгоды делали, но и Россию вперед двигали), но мелкие хищники, жаждущие лишь урвать свою долю сегодня, сейчас, а там хоть потоп. И все это заставляет еще более драматично воспринимать судьбу Вассы, видеть в ней не только личную трагедию, но отражение трагедии целого класса.

Финальный кадр картины, если вырвать его из общего контекста, был бы воспринят как самый обычный, ничем особенным не поражающий. В контексте же целого и он воспринимается аттракционно. Плышет по Волге пароход, тот самый, который мы уже видели в сцене освящения, детище Вассы, плывет и замирает в неподвижности, остановленный стоп-кадром. Но по мере его движения мы неожиданно для себя замечаем на берегу и на воде приметы дня сегодняшнего — новые

дома, корабли, подъемные краны, мост, понимаем, что речь уже не о прошлом, а о современности, в которой продолжает свою судьбу корабль Вассы, а значит, и ее жизнь не бесследна, не прошла напрасно для людей, для России — не только той, ушедшей в прошлое, но и новой, нынешней.

Аттракционы, введенные режиссером, как видим, не подменяют мысль Горького, не затемняют ее, не уводят в сторону, но работают по главному существу — выявляют, прочерчивают еще более зримо и выпукло то, что занимало автора «Вассы Железновой» и в самой этой пьесе, и во всем его творчестве последних лет. Мы воспринимаем фильм и как произведение узнаваемо горьковское, и как новое, сегодняшнее.

Панфилова, равно как и Тарковского, нельзя причислить к последователям эйзенштейновского «монтажа аттракционов»; характерно, что даже уже на стадии режиссерского сценария ни один из главных названных здесь аттракционов не существовал (были только черновые наброски двух из них — гибели баржи, раздавленной ледоходом, и освящение новой баржи, но без убийства в трюме), они появились в ходе развития замысла, уже во время съемочного периода. Потребность в этих аттракционах вызрела органически, была продиктована логикой художественной мысли, которую режиссер хотел выразить. Эта логика и подсказала необходимые средства.

Сам ход живого творческого процесса, конкретные задачи, решаемые в работе над фильмом, привели Панфилова к тому же пониманию — пониманию, выраженному достигнутым результатом, — существа аттракциона, которое сформулировал Эйзенштейн: быть средством, рабочим инструментом для достижения «конечного идеологического вывода».

ФУНКЦИИ АТТРАКЦИОНА

КЛАССИФИКАЦИЯ

О функциях аттракциона нам так или иначе приходилось говорить в предшествующих главах, где нащупывалось само понятие аттракциона, производилась классификация, определялись его свойства. Теперь, опираясь на эти предварительные наблюдения, можно их обобщить, привести в некоторое подобие системы. Как в предшествующих главах мы шли к осознанию свойств и назначения аттракционов в искусстве через осознание их свойств и назначения в реальности, так и в вопросе их функций мы будем идти тем же путем — от реальности к искусству.

Естественно, и в этом случае конечным ориентиром нам будет искусство, поэтому, обращаясь к функциям аттракциона в социальной реальности, воспользуемся прежде всего теоретическим багажом, накопленным эстетикой в вопросе о социальных функциях искусства. Указанной проблемой эстетическая наука вплотную занялась лишь в последние годы; здесь до сих пор еще достаточно невыясненного и дискуссионного. Нет общепринятой классификации функций даже среди исследователей, придерживающихся общей марксистской методологии: различные авторы (А. Зись, Ю. Борев, Е. Громов, А. Еремеев, Л. Столович, Ю. Лукин, М. Каган) предлагают различные наименования и определения функций, да и само их количество колеблется от трех до четырнадцати.

В дальнейшем рассмотрении за основу для сравнения возьмем классификацию, предложенную Ю. Боревым¹, хотя в ряде случаев нам придется дополнить ее разделами и необходимыми уточнениями, почерпнутыми у других исследователей.

Ю. Борев выделяет как основные следующие функции: *общественно-преобразующую, познавательно-эстетическую, художественно-концептуальную, функцию предвосхищения* (искусство как предсказание), *инфор-*

мационно-коммуникативную, воспитательную, внушающую, эстетическую, гедонистическую. Кроме того, как подвиды воспитательной функции названы *катартическая* и *компенсаторная*. К этому списку стоит добавить также *оценочную*, как именует ее Л. Столович, или *ценностно-ориентационную* (Ю. Лукин) функцию, которую Ю. Борев рассматривает как составляющую функции эстетической. То, что разные функции как бы перекрывают друг друга, не имеют четких разграничений, не кажется нам недостатком подобного рода классификаций: это неизбежно, поскольку искусство по природе своей полифункционально и функции эти не взаимоизолированные, но взаимопроникающие и взаимодополняющие. То же самое подтвердит и выявление функций аттракциона.

М. Каган считает, что *«просветительная, воспитательная, коммуникативная, гедонистическая и функция художественного воспитания действительно существуют, но на правах подфункций целостного духовного воздействия искусства на личность, а тем самым и целостного духовного возвышения человека»*². Кроме того, он считает необходимым дополнить рассмотрение вопроса методологией системного исследования: *«Функции изучаемой системы не могут быть поняты при ее изолированном анализе; они могут быть выявлены только при рассмотрении связей системы со средой, в которой и по отношению к которой эта система действует»*³. В соответствии с этим он считает необходимым рассматривать систему социальных функций искусства как сумму пяти подсистем: «искусство — общество», «искусство — человек», «искусство — природа», «искусство — культура», «искусство — искусство» (т. е. отношение искусства к самому себе в историко-художественном процессе).

С соображениями Кагана в главном нельзя не согласиться, хотя само название функции требует, на наш взгляд, уточнения. *Целостное духовное возвышение* есть некоторая идеальная цель искусства, далеко не всегда совпадающая с действительностью, тем более что различные идеологические системы имеют различную, подчас взаимоотрицающую шкалу ценностей: то, что фашизм считал «возвышением», с точки зрения нормальной человеческой этики было оскотиниванием. Но

¹ Борев Ю. Б. Эстетика. М., 1975.

² Каган М. С. Социальные функции искусства. Л., 1978. С. 23.

³ Там же. С. 13.

даже в пределах принятой в данном обществе шкалы нетрудно найти примеры того, что результатом духовного воздействия произведения является не возвышение, но припечение человека, и как бы ни осуждались такого рода образцы с эстетических или социально-нравственных позиций, исключить их из сферы искусства не представляется возможным. Тем более неправомерно прямое перенесение данного определения на аттракционы: их воздействие имеет особо выраженную разнополюсность достигаемых результатов. Кроме того, рассмотрение функций аттракциона по аналогичным подсистемам излишне усложнило бы наш анализ, поскольку аттракцион (в данном случае мы включаем сюда же и прааттракцион, тем более что, как уже отмечалось, развести эти два рода явлений по внешним параметрам не всегда представляется возможным) может быть явлением и искусства, и общества, и культуры, и природы. Более того, как не раз уже говорилось, и человеческий индивид также может оказываться в ситуации аттракциона. Так что, следуя методике М. Кагана, пришлось бы включать в ход анализа не пять, а пятью пять подсистем (скажем, влияние аттракциона искусства на общество или аттракциона природы на искусство), что излишне бы усложнило ход рассуждений, не дав преимуществ в итоговых выводах. Поэтому рассмотрение вопроса будет здесь по необходимости огрубленным, что, как представляется, не помешает охватить существо проблемы.

При первом же беглом обзоре функций искусства обнаруживается, что все они присущи и аттракциону, хотя те или иные из них выявлены в нем в большей или меньшей мере. *Общественно-преобразующая* роль аттракциона связана с его действенностью: мы уже говорили о способах воздействия на общественное сознание с помощью аттракционов, приводя в качестве примера политические акции вроде поджога рейхстага, публичные казни и т. п. То же касается и функции *познавательной*: аттракцион связан и с познанием научным, и с познанием художественным — и в том и в другом случае исключения из правила, аномалии, нарушения нормы помогают понять норму, закономерность, будь то нормы и закономерности социальные, научные, нравственные, эстетические.

Художественно-концептуальная функция, т. е. способность выражать некоторую концепцию мира, давать ему идеологическое осмысление, также присуща аттрак-

циону в силу самой его способности максимально концентрированно воплощать сущностные стороны бытия. «Смертельный» цирковой трюк есть не просто демонстрация мастерства, но и философское утверждение победы человеческой воли, упорства, труда, мужества над страхом смерти, над невозможным. Египетские пирамиды не просто «самые-самые» гигантские сооружения, возведенные человеком, но утверждение идеологии, подавлявшей человека, заставлявшей его почувствовать ничтожество и краткосрочность своего пребывания на земле рядом с величием и вечностью божественного и государственного миропорядка.

Выражение какой-либо концепции мира и донесение ее до окружающих уже есть некоторое воздействие воспитательное (тот же циркач под куполом не только развлекает, но и воспитывает), причем воздействие это доходит помимо рационального аппарата, через подсознание, внушение. Так что здесь мы уже приходим к *воспитательной* и *внушающей* функциям аттракциона.

Как мастерски выполненный цирковой трюк, так, допустим, и аттракцион природный, извержение вулкана или северное сияние, обладают своей красотой, умиротворяющей или грозной, а потому и созерцание аттракциона включает в себя моменты и эстетические и гедонистические. Причем моменты эти выражены средствами наиболее общепонятными, так что и функцию *эстетическую* и *гедонистическую* аттракцион выполняет способом наиболее массовым, демократичным, доступным аудитории, в том числе и той, для которой затруднительно восприятие искусства в более сложных его формах.

Функция *предвосхищения*, заключающаяся в способности прогнозировать будущее, выражается в аттракционах в еще более действенной форме, чем то присуще искусству в целом, поскольку аттракцион и в самой реальности нередко выступает как прогноз. Сбывшийся или несбывшийся, он есть прямое, «в материале» прощупывание возможных альтернатив движения к будущему. Здесь уже вспоминалось в связи с главным предметом нашего рассмотрения — кинематографом, что он был предвосхищен в аттракционах волшебного фонаря, зоотропа, фенакистоскопа; современным роботам, выполняющим множество разнообразнейших операций в разных сферах производства, предшествовали предугадавшие их будущее аттракционы — механические писцы, музыканты и прочие автоматы, имитировавшие живых людей. Можно

припомнить и другие аттракционы, прощупывавшие пути технической мысли, немало послужившие изменению сегодняшнего облика мира. Пусть иные из этих диковин делались для целей не бескорыстных, а подчас и отдавали прямым шарлатанством, но они тоже оказались небесполезны для человечества. Небесполезны хотя бы тем, что помогали уяснить перспективность или бесперспективность путей в будущее. Отрицательный результат в движении человеческой мысли есть результат положительный.

Функцию прогноза аттракцион выполняет не только тем, что прощупывает «в материале» какие-то направления научной, технической, эстетической мысли: существуют виды аттракционов, предлагающие прогноз (или антипрогноз) нравственный, дающие человечеству идеалы красоты, гармонии, совершенства (или призрак-предостережение уродства). В качестве аттракциона, как уже говорилось, может выступать и произведение искусства: примеров тому достаточно в архитектуре, скульптуре, живописи — храм Василия Блаженного, бюст Нефертити, «Троица» Рублева. Они и пронесли через века свое значение и славу благодаря тому, что идеал, в них воплощенный, был идеалом, обращенным в будущее. Глеб Успенский в хрестоматийно известном рассказе «Выпрямил» (мы к нему еще вернемся чуть позже) так и пишет о Венере Милосской: «...нужно беречь как зеницу ока, нужно хранить каждую пылинку этого пророчества»⁴.

Что касается *информативно-коммуникационной* функции, то значение аттракционов в этой области общеизвестно. Аттракцион, как уже говорилось, есть сигнал повышенной мощности, заставляющий человека включиться в коммуникацию, обратить внимание на наиболее существенные моменты сообщения, сохранить их в своей памяти.

Ценностно-ориентационная функция аттракциона вытекает из максимальности его свойств, которые делают его общезначимым эталоном для сравнения как по части чисто количественных характеристик, так и по части качественных. Гулливер и лилипуты, слон и муха, золото и дерьмо, лед и пламень, пепел и алмаз — эти и множество подобных экстремально-аттракционных пар издревле служили человеку для ориентации в мире величин и ценностей.

⁴ Успенский Г. Полн. собр. соч.: В 14 т. М.; Л., 1940—1954. Т. 10. С. 263.

Катартическая (очищающая) функция искусства связана с переживанием моментов взлета чувств, аффектов, трагических или комических испытаний, выпадающих на долю героя (современная эстетика рассматривает катарсис как категорию общеэстетическую, относящуюся к области не только трагического, но и комического; существуют предположения, что комический катарсис был известен Аристотелю и изложен в несохранившихся частях его «Поэтики»), т. е. катартическую функцию несут прежде всего именно аттракционные моменты произведения. Думается, правомерно говорить о катарсисе не только как о явлении искусства, но и социальной жизни. Для примера можно вспомнить акты героизма, добровольного мученичества, такие, как отстаивание своей истины на дыбе и костре Жанной д'Арк или Джордано Бруно, — надо думать, и в реальности они имели катартическое воздействие если не на всю заполнившую площадь толпу, то на тех из нее, кто способен был проникнуться силой духа подобных людей. Собственно говоря, по аналогичным реальным моделям искусство и воссоздает катарсис.

Компенсаторная функция, т. е. восполнение недостаточности духовной и эмоциональной жизни, выполняется аттракционами если и не с максимальной полнотой, то с максимальной результативностью. Сильные воздействия создают эту компенсацию наиболее быстрым и экономным образом.

Таким образом, все возможные социальные функции искусства просматриваются и в социальных функциях аттракциона как следствие того, что аттракцион является важнейшей организующей частью произведений искусства и той заимствованной из природы или социальной реальности моделью, по которой произведения искусства строятся.

ВАЖНЕЙШИЕ ФУНКЦИИ

Ниже мы подробнее остановимся на функциях, наиболее важных именно для аттракционов и наиболее результативно ими выполняющихся.

Первая из таких функций — *коммуникативная*. Уже в силу всеобщей своей притягательности аттракцион обращается к аудитории, максимальной по возможности охвата, — ко всей площади, всему городу, всей стране. И тем самым он одновременно объединяет ее, заставляет

почувствовать себя целостным сообществом, живущим единой эмоцией, единой целью, единой судьбой, даже если сам по себе повод объединения не слишком и значителен: футбольный матч, например, либо же сожжение карнавального чучела.

Эта коммуникативная функция аттракциона выполняется им как в срезе синхронном, так и в срезе диахронном. В одних случаях, тех, где аттракционное событие протекает одномоментно, этой диахронной координате будет соответствовать надолго врезавшееся в память впечатление, о котором, быть может, будут рассказывать детям и внукам. В других, тех, где аттракцион существует в длящемся времени, он сам же и будет непосредственно транслировать во времени эффект своего воздействия. Пирамида Хеопса, к примеру, есть аттракцион, сделанный с таким запасом прочности, что он надолго пережил родившую его культуру и продолжает овещать ее идеологию спустя тысячелетия после того, как исчезли и социальный строй, запечатлевший себя таким образом, и сам этнос. В этносах, продолжающих свое историческое бытие, такого рода аттракционы по-прежнему выполняют свою первоначальную коммуникативную роль, служат единению сообществ и, более того, осознанию себя частью исторически продолжающегося народа, как служат, к примеру, этой цели царь-пушка и царь-колокол в Московском Кремле.

История искусства дает достаточно материала для размышлений о том, почему наиболее долговечными оказываются произведения, основанные на аттракционных принципах, нарушающие привычные эстетические границы, не укладывающиеся в канон. Почему, допустим, на протяжении веков не терял своей притягательности Шекспир с его «причудливой смесью возвышенного и низменного, страшного и смешного, героического и шутовского» (выражение К. Маркса)⁵ и почему осталась лишь достоянием своего времени трагедия классицистов, именовавших Шекспира «пьяным дикарем» и исправлявших погрешности вкуса в его сочинениях? (Кстати, и от имени классицистской трагедии в сегодняшней истории литературы представляют прежде всего произведения, нарушавшие ее каноны и за то в свое время критиковавшиеся, — «Федра» Расина и «Сид» Корнеля.)

Естественно, дело, как мы не раз уже подчеркивали,

не в самих по себе аттракционах, но в том содержании, которое с их помощью выражено. И то, что это содержание потребовало для своего выражения столь сильных средств и с их же помощью обрело столь долгую жизнь во времени, не случайно. Не случайно живут сегодня как явления художественные, не ставшие достоянием лишь литературоведов «Дон Кихот» Сервантеса, «Гаргантюа и Пантагрюэль» Рабле, «Путешествия Гулливера» Свифта — все они построены на аттракционах, причем аттракционах столь действенных, что не утратили и сегодня, попав в иное время и иной исторический контекст, своей способности поражать воображение, будоражить его разнополюсными воздействиями — шутством и трагизмом, светом и мраком, отчаянием и надеждой.

Рассматривая аттракцион как явление художественное и социальное, нельзя, хотя бы вскользь, не упомянуть о связи этих сторон явления с досоциальными, биологическими истоками. Особенно очевидна эта связь при рассмотрении функции *компенсаторной*.

Монотонность повседневной жизни, недостаток впечатлений, получаемых человеком, занятым однообразным ежедневным трудом, требуют компенсации в виде сильных эмоциональных переживаний, «встрясок». Точно так же как мышцы, не загруженные физической работой, требуют компенсации в виде занятий физкультурой и спортом, так и эмоциональный аппарат человека, не получая достаточной пищи, ищет ее в аттракционах. Об этом свойстве нашей психики писал еще Жан-Батист Дюбо, касаясь пристрастия людей к жестоким, кровавым зрелищам: «У души, как и у тела, есть свои нужды, и первейшая из них — это потребность постоянно быть чем-то занятой. Скука, происходящая из-за бездействия души, причиняет человеку такие страдания, что он подчас берется за самые тяжелые занятия, чтобы только избежать их. Легко понять, однако, что самый тяжелый телесный труд не в силах занять душу. Она может избавиться от страданий только двумя способами: или погрузившись во впечатления, доставляемые ей внешними объектами, или подкрепляя себя рассуждениями о разных предметах — полезных или просто любопытных: первый из этих способов именуется чувствами, второй — мыслью»⁶.

⁵ Дюбо Ж.-Б. Критические размышления о поэзии и живописи. М., 1976. С. 35.

⁵ Маркс К., Энгельс Ф. Соч. Т. 10. С. 174.

Но, продолжает далее Дюбо, второй из этих способов труден, а для многих и вовсе недоступен. Переводя ход его рассуждений в более близкую нам лексику, найти работу для души в размышлении, познании способен человек духовно развитый, для которого формула Заболоцкого: «Душа обязана трудиться и день и ночь, и день и ночь» — есть естественная норма существования. «Гораздо легче первый способ занять себя, который состоит в следовании впечатлениям, производимым на нас внешними объектами. Для большинства людей — это единственное лекарство от скуки, и даже те, кто умеет развлекаться по-иному, вынуждены прибегать к этому средству, чтобы не истомиться однообразием занятий. Вот почему так часто видишь людей, занятых столь бесполезными делами и столь вздорными развлечениями»⁷.

Очень существенно здесь замечание о том, что и люди, «предрасположенные к ясной внутренней жизни», тоже нуждаются в активных внешних раздражителях для подкрепления «начинающего утомляться духа и истощенного воображения». Таким образом, компенсаторная функция аттракциона в известной степени смыкается с *рекреативной*. Однако приравнивать их друг к другу навряд ли правомерно. Рекреативная функция созидательна, она помогает восстановлению душевных сил. Компенсаторная функция включает в себя и рекреацию, но она же может быть и деструктивной, разрушая душу встрясками как эмоционального свойства (зрелищами жестокости, секса, насилия), так и физиологического (алкоголь, наркотики) и чисто физического (участие в актах насилия, эксцессах, дебошах).

Надо думать, карнавал, имевший такое значение в средневековой Европе и вобравший в себя веяния еще прахристианских, языческих времен, прижился и так много значил в жизни города именно благодаря тому, что максимально эффективно выполнял компенсаторную функцию, используя аттракционные воздействия всех возможных видов — и эмоциональные, и физиологические, и физические. Более того, все эти воздействия были освящены мировоззренчески, они давали не только иллюзию свободы, но были пронизаны духом свободы, получавшим свое реальное воплощение в карнавальном зрелищах, играх, увеселениях.

Карнавал — не единственный пример того, что о компенсаторной функции можно говорить не только приме-

нительно к отдельному индивиду, но и к обществу в целом. Точно так же как к деструктивной компенсации предрасположены люди духовно неразвитые, не способные к полноценной духовной жизни, так и общества, в которых процветают нездоровые формы компенсации, оказываются духовно ущербными, что не может не сказаться на их исторической эволюции. Так, бывают времена, когда человеческие сообщества оказываются охваченными жаждой чуда, готовы верить любым лжепророкам, видеть божественное знамение в откровенном шарлатанстве или же повально увлечены жестокими кровавыми зрелищами: достаточно вспомнить моду на спиритизм в предреволюционной России или вакханалию гладиаторских боев в Древнем Риме, захватившую не какие-то отдельные слои, но все общество снизу доверху, даже «девы-весталки имели в цирке свою особую скамью»⁸. Наверное, не случайно оба этих примера касаются обществ, вскоре пришедших к своему историческому краху.

Следующая из важнейших функций аттракциона — *познавательная*. Аттракционные явления постоянно напоминают нам о недостаточности нашего знания. Катастрофы самолетов, мостов, инженерных сооружений ставят человека перед необходимостью познания причин этих катастроф, путей их предотвращения, заставляют искать новые материалы, новые методы расчетов, новые конструктивные решения. Точно так же и катастрофы социальные — падения государств, общественных укладов — заставляют искать причины, приведшие в них, выявлять закономерности исторического процесса, на основании их прогнозировать будущее, искать пути социального переустройства мира.

Почему так важны именно аттракционные явления для осознания природных и социальных закономерностей? Потому, что они возникают в ситуациях предельных, пограничных, они помогают познать явление в его предельных степенях, понять, где проходит граница, отделяющая его от других, а нередко и пересмотреть рубежи, казавшиеся прежде извечными и незыблемыми.

Очень точно характеризует роль границы в познании Л. Н. Гумилев: «Спросим себя, что доступно непосредственному наблюдению? Оказывается, это не предмет, а границы предметов. Мы видим воду моря, небо над

⁷ Там же. С. 37.

⁸ Там же. С. 40.

землей, ибо они граничат с берегами, воздухом, горами. Но пелагические рыбы могли бы догадаться о существовании воды, только будучи выловлены и вытянуты на воздух. Так, мы знаем, что как категория время есть, но, не видя его границ, не имеем возможности дать общепонятное определение. И чем сильнее контраст, тем яснее для нас предметы, которые мы не видим, а додумываем, т. е. воображаем»⁹.

Аттракцион помогает установить границы явления, а тем самым и охватить его целиком, «от» и «до», что первостепенно важно для познания. Ошибка в границах есть ошибка в существе определения явления. Это относится и к законам естественнонаучным (не зря так часто открытие новых закономерностей происходит на стыке наук — физики и химии, химии и биологии и т. д.), и к законам социальным. Вот почему, скажем, в законах юридических так важна четкость границы между преступлением и тем, что таковым не является, между дозволяемым и запрещаемым законом. Но здесь-то и обнаруживается некоторый люфт, «ничейная земля», которую и стараются присвоить себе сталкивающиеся в своих интересах стороны. Скажем, в сфере бизнеса, по мнению специалистов, первостепенное значение имеет эта самая нечеткость границы закона. «Именно поэтому, — пишет автор увлекательной книги по стратегии экономических игр Д. Мак-Дональд, — значительная часть бизнеса разворачивается на грани закона и законности. Именно здесь правительство предпринимает отчаянные усилия, пытаясь уточнить закон и тем самым ввести новые правила экономической игры. Обход и нарушение законов и предписываемых правил игры — наиболее характерная особенность предпринимательской деятельности»¹⁰.

Границы закона, как известно, связаны и с географическими границами: перешагнув их, мы оказываемся в сфере действия иных юридических установлений. Различны законы мира и войны: сын брехтовской мамыши Кураж был расстрелян за то, что забыл об этой границе, — то, что вчера называлось геройством, сегодня стало именоваться грабежом. Искусство не зря так часто обращается именно к ситуациям и временам переломным, пограничным — вспомним хотя бы названия таких фильмов, как «Первый день мира», «Первый день сво-

боды», «День первый», «День последний — день первый», «Самый последний день». Для познания художественного граница так же важна, как и для познания научного.

Устанавливать границы всегда очень непросто, даже в таких, казалось бы, очевидных вещах, как пределы человеческой жизни — рождение и смерть. Все, казалось бы, ясно: рождение — это момент появления на свет, смерть — остановка сердца. Но человеческое существо еще до того, как покинет утробу матери, уже живет — не случайно есть народы, считающие человеческий возраст не от момента рождения, а от момента зачатия. И могут быть ситуации, опять же аттракционные, связанные с эксцессами, когда этот, казалось бы, праздный вопрос, становится вопросом проблемным, нравственным, юридическим.

Возьмем такой рубеж, как смерть. Пересадка сердца, сделанная впервые Кристианом Барнардом, а затем и иные успешные операции по трансплантации жизненно необходимых органов повлекли за собой потребность в этих органах, которые заимствовались от людей, погибших в катастрофах, авариях. Но вслед за тем неизбежно возникли и проблемы нравственные, чреватые возможностью превратиться в юридические. В какой момент можно считать человека умершим? В какой момент врачи имеют право прекратить борьбу за его жизнь? Не оправдывает ли профессиональный интерес врачей, увлеченных блистательными возможностями медицины, преступную халатность или даже циничный меркантильный расчет?..

Экспериментальная проверка гипотез, особенно если речь идет об эксперименте решительном (т. е. таком, который должен либо доказать правоту испытываемой на прочность истины, либо раз и навсегда ее опровергнуть), также связана с областью аттракционов. Блистательный пример такого рода эксперимента — убийство старухи в «Преступлении и наказании». Чтобы проверить на истинность свои философские концепции, Раскольникову не подошла бы какая-нибудь заурядная кража или даже грабеж. Нужно было не меньше чем убийство, чтобы понять порочную несостоятельность умозрительных выкладок, казавшихся такими непроверяемыми, прийти к полному нравственному крушению и обрести тем самым возможность последующего духовного возрождения.

⁹ Гумилев Л. Этногенез и биосфера земли. Л., 1979. Вып. 1. С. 41.

¹⁰ Мак-Дональд Д. Игра называется бизнес. М., 1979. С. 31—32.

В познании художественном очень важна и такая граница, как граница условности, т. е. граница между реальностью жизни и реальностью произведения искусства, между действительным миром и его художественной моделью. Аттракцион очень часто эту границу взламывает: таковы приемы слома рампы в театре, нарушение условности кинематографа — скажем, прямое обращение героя фильма в зрительный зал. Слом эстетической границы есть одновременно и способ ее познания, и путь к ее пересмотру — то, что вчера считалось непозволительным, сегодня становится нормой.

Уже из этих примеров очевидно, что познавательная функция аттракциона вплотную смыкается с *общественно-преобразующей*, как называет ее Ю. Боров, или *воздействующей*, как нам кажется вернее ее именовать, выделяя в термине не результат, но процесс, направленный на достижение результата.

Аттракцион есть средство максимально действенное. Различие между аттракционными и неаттракционными моментами в искусстве, пожалуй, можно уподобить той зафиксированной в языке разнице, которая отличает актера циркового от театрального: в театре актеры играют, в цирке — работают. Аттракцион должен работать, иначе он не аттракцион.

Пример необычайной действенности аттракциона можно почерпнуть из рассказа Г. Успенского «Выпрямил». Обычно этот рассказ вспоминают для иллюстрации силы воздействия искусства, что в определенном смысле верно. Однако речь идет о воздействии аттракционном, на которое способно отнюдь не всякое произведение искусства. Мы уже не раз ссылались на эйзенштейновское положение о том, что произведение искусства в целом может выступать в роли аттракциона. Здесь именно такая ситуация: шедевр античного искусства Венера Милосская и есть аттракцион красоты.

Маленький человек Тяпушкин, сельский учитель, «ничтожное земское существо», столкнувшись в Лувре с совершенной красотой этого шедевра, ощущает себя словно бы родившимся заново. «До сих пор я был похож (так я ощутил вдруг) на эту скомканную в руке перчатку. Похожа ли она на руку человеческую? Нет, это просто какой-то кожаный комок. Но вот я дунул в нее, и она стала похожа на человеческую руку. Что-то, чего я понять не мог, дунуло в глубину моего скомканного, искалеченного, измученного существа и выпря-

милу меня, мурашками оживающего тела пробежало там, где уже, казалось, не было чувствительности, заставило всего «хрустнуть» именно так, когда человек растет...»¹¹ И это потрясение сохранилось в его душе на долгие годы, давая силы жить, нести свой крест учителя, воевать с нищетой, хамством и тупостью окружения, вопреки своей участи «самого несчастнейшего из несчастнейших существ» ощущать в себе «счастье быть *человеком*».

Это пример из художественной прозы, так сказать — вымысел, хотя, надо думать, в основе его лежат подлинные впечатления, испытанные самим писателем. Но подобную же силу потрясения дает нам и реальная человеческая судьба — правда, потрясения иного рода, вызванного зрелищем не прекрасным, но отвратительным. Вот как описывает Лев Толстой в своей «Исповеди» момент, оказавшийся поворотным в его философии, в его отношении к жизни: «Так, в бытность мою в Париже вид смертной казни обличил мне шаткость моего суеверия прогресса. Когда я увидел, как голова отделилась от тела и то и другое врозь застучало в ящике, я понял — не умом, а всем существом, — что никакие теории разумности существующего и прогресса не могут оправдать этого поступка и что если бы все люди в мире по каким бы то ни было теориям, с сотворения мира, находили, что это нужно, — я знаю, что это не нужно, что это дурно и что поэтому судья тому, что хорошо и что нужно, не то, что говорят и делают люди, и не прогресс, а я со своим сердцем»¹². Уже в самом этом описании есть ощущение глубочайше пережитого потрясения, повернувшего художника к тому пути, который определил его дальнейшую жизнь, приведя в итоге к обретению великой силы духа, к нравственному максимализму, сделавшему его имя столь могучим и влиятельным во всем мире.

Впрочем, не будем приписывать аттракциону некоего всемогущества воздействия. Можно привести столь же впечатляющие примеры того, как он оказывался бессилем выполнить задачу, на него возлагавшуюся. Криминологам хорошо известно, что больше всего карманных краж в средневековые времена происходило в толпе, собиравшейся глазеть, как наказывают вора,

¹¹ Успенский Г. Указ. соч. С. 262—263.

¹² Толстой Л. Н. Полн. собр. соч.: В 24 т. М., 1913. Т. XI. С. 12.

отрубая ему руку¹³. В чем дело? Почему единопорядковые зрелища так потрясают одного человека и оставляют вполне равнодушными других? Почему, казалось бы, столь могучий эффект был растрочен впустую?

Пережитое Толстым потрясение в немалой мере объяснимо тем, что он стал свидетелем казни впервые. Зрелище было для него бесконечно информативно — отсюда и сила испытанного воздействия.

Кстати, обратим внимание на то, что и в данном случае эффект оказался совсем не тем, на который было рассчитано зрелище. Вместо того чтобы вынести из увиденного веру в силу власти, справедливо карающей тех, кто не хочет следовать установленному ею порядку, Толстой воспринял свершившееся как свидетельство аморализма, безнравственности, бесчеловечности власти, как кричащее доказательство того, что следовать надо не установлениям закона, общепринятой морали и т. п., но лишь велению и зову своей совести.

Что касается вора, смотревшего на казнь своего коллеги, то его зрелище не впечатляло, поскольку подобные картины он не раз видел, свyksя с сознанием того, что риск входит в условия его профессии, точно так же как риск смерти входит в условия профессии солдата. Зрелище могло отвлечь от воровства тех, кто никогда им не занимался, но для тех, кому было непосредственно адресовано, оказывалось неэффективным. Думается, этот пример немаловажен для размышлений о прогнозируемых результатах воздействия: такой прогноз необходим в любой области, где бы аттракционы ни использовались — в искусстве, пропаганде, рекламе, политике и т. п.

Аттракцион, повторим, средство весьма эффективное

¹³ Это обстоятельство привел в одной из передач «Человек и закон» ее ведущий, доктор юридических наук М. М. Бабаев. В юридической литературе можно найти примеры аналогичного свойства и более близкие нам по времени: «Это было в 1894 году. Толпа, собравшаяся на площади Melun, ждала исполнения казни над неким Шерером. Один из зрителей, чтобы лучше видеть казнь, забрался на дерево перед гильотиной. Жандармы пытались снять его оттуда, но он залез еще выше. В это время привезли осужденного, и жандармы принуждены были оставить любопытного зрителя на дереве. Он слез оттуда лишь после того, как нож гильотины отрубил голову осужденного. Год спустя на этом же самом месте, на этой же площади Melun, совершалась новая казнь за преступление, тождественное с преступлением Шерера. На этот раз казнили того самого зрителя, который год назад любовался с дерева казнью Шерера» (Гернет М. Смертная казнь. М., 1913. С. 141—142).

для того, чтобы влиять на общественное мнение, сознание, на психологические установки каждого отдельного индивида, чтобы менять их, направлять в необходимое обществу русло. Но при всем том аттракцион не всемогущ. Он эффективен для того, чтобы сломать существующий стереотип, разрушить инерцию привычных установок, но он должен быть при этом подкреплен и другими средствами воздействий (пропагандистскими, воспитательными), закрепляющими произведенный сдвиг, утверждающими новую норму.

Для последней цели также может быть результативно использован аттракцион, поскольку воздействие его может предполагать как эффект негативный, так и позитивный, т. е. вызывающий отрицательную или положительную оценку какого-то действия или явления (еще одно подтверждение полифункциональности аттракциона: воздействующая и ценностно-ориентационная функции здесь неразделимы) и соответственно стремление к расподоблению или уподоблению. То же публичное отрубание руки вору сигнализировало: «Не будь таким». Но масса разнообразных аттракционов используется как побуждающий стимул: «Будь таким». Имидж звезд (о том, что звезда есть аттракцион, здесь уже подробно говорилось) призван утвердить: следуй такому же эталону мужественности, красоты, сексуальности, таким же жизненным стандартам; и даже еще более прагматично: пей такой же сорт виски, кури такой же сорт сигарет, копи деньги на автомобиль той же марки.

Иными словами, для целенаправленного воздействия на сознание отдельного индивида или общества в целом необходим комплекс средств, в том числе и аттракционных, системно оформленных, работающих каждый по отдельности на свою конкретную задачу, в целом — на достижение главной, стратегической цели.

С воздействующей функцией аттракциона неразрывно связана и функция *управления и регулирования*. С регулятивной целью, к примеру, как показывает интереснейшее исследование А. Левинсона¹⁴, внедрялась в российскую ярмарочную жизнь карусель: она утверждала законность и неизбежность существующего разделения на сословия, внушала мысль о единении сословий. И то, что простолудин, прокатившийся в барском возке по

¹⁴ Левинсон А. Г. Развитие фольклорных традиций русского искусства на народных гуляньях: Автореф. дис. канд. искусствоведения. М., 1980.

карусельному кругу, на это время выпадал из границ, предписанных ему сословным положением, иллюзорно поднимался на ступеньку выше, лишь укрепляло его в уверенности, что существующее положение истинно.

С регулятивной целью используется в СМК механизм сенсации: привлекая внимание к тем или иным проблемам, явлениям, событиям либо же отвлекая его от каких-то других проблем, явлений, событий, сенсации открывают возможность управлять общественным мнением.

ФУНКЦИИ В ИСКУССТВЕ

Перейдем теперь от примеров, почерпнутых из социальной реальности, к искусству, к роли аттракциона в системе, образуемой художественным произведением. По отношению к этому целому аттракцион выполняет функции, аналогичные тем, которые даны ему в общественной практике.

Функция компенсаторная в этом случае выразится в создании тех пиков напряжения, которые выстроят ритмический рисунок произведения, сообщат нашему вниманию необходимое количество ярких разнообразных впечатлений. Прекрасный пример тому дает хотя бы творчество Жана Габена. Большинство последних ролей актера построено по единому принципу. Весь фильм Габен однотонен: сдержан, значителен, никак не обнаруживает владеющих им эмоций. Но в одной из сцен непременно должен произойти выплеск, эмоция должна накалиться, выплеснуться вовне. И эффект этой сцены тем более поразителен, чем более «нев्यразительной», «неэмоциональной» была игра актера в предшествующих: губы вытягиваются в струну, глаза вспыхивают холодным огнем, зрачки расширяются (этого, как говорят, Габен достигал также способом аттракционным: опуская невидимую в кадре ногу в таз с горячей, почти кипятком, водой).

Функция познавательная выражается в способности аттракциона провоцировать ситуации, способствующие наиболее явственному обнажению существа проблемы, человеческих характеров. Мы уже приводили пример такого рода — убийство старухи в «Преступлении и наказании». Возьмем пример из иной области — из документалистики. Режиссер И. Беляев в телефильме «Ярмарка», рассказывавшем о старинном городе Камы-

шине, пошел на прием откровенно балаганный — выпустил на городские улицы, на базарную площадь толпу скоморохов, играющих на дудках, пляшущих, поющих куплеты. В реакции на это неожиданное зрелище и раскрывались характеры жителей Камышина. «Только что бабка какая-нибудь дрожала над своим лотком, а тут вдруг размахнулась и сыпанула весь свой спелый товар в гущу разыгравшейся ватаги... Оказавшись в необычной атмосфере народного действия, город, как мне кажется, проявился. А это уже путь к образу на экране»¹⁵.

Функция воздействующая определяется способностью аттракциона производить наибольшее эмоциональное впечатление и, стало быть, максимально экономно и результативно достигать необходимой по замыслу эмоции, определяющей нашу оценку происходящего. Выбитый глаз в «Броненосце „Потемкине“» — это не просто бьющее по нервам зрелище. Эмоция имеет конкретный адрес: наше возмущение направлено против царизма, учинившего эту расправу, стоящего за этими штыками, за этой казацкой нагайкой.

Функция *управления и регулирования*, если транспонировать ее на материю конкретного фильма, выразится в управлении нашим вниманием, привлечении его к моментам сущностно важным, либо же — в намеренном, на время, отвлечении от них, чтобы занимательно выстроить фабулу, поддержать необходимую активность интереса к происходящему. То же в принципе относится и к функции коммуникативной: она будет иметь проявления, аналогичные тем, какие дает аттракцион в любых сферах своего бытования.

Эти и иные функции аттракциона применительно к фильму можно рассматривать на разных структурных уровнях: аттракцион драматургический, аттракцион визуальный, аттракцион акустический. За единицу аттракциона можно принять жест (в том смысле этого термина, который предложил К. Разлогов в книге «Искусство экрана: проблемы выразительности», имея в виду не бытовое значение слова, но обозначение единицы внутрикадровой структуры; под «жестом» подразумевается любое смысловое изменение, происходящее в кадре), кадр, эпизод, весь фильм в целом. Каждая из этих единиц будет функционировать в соответствующих ей системах: жест в системе «аттракцион—кадр», кадр в системе

¹⁵ Беляев И. Спектакль без актера. М., 1982. С. 53, 54.

«аттракцион—эпизод», эпизод в системе «аттракцион—фильм», фильм в системе «аттракцион—киноискусство» или «аттракцион—общество». Прогнозирование художественного или внехудожественного эффекта аттракциона требует прежде всего точного определения уровня системы, на котором должно вестись рассмотрение.

Предложенная М. Каганом методика рассмотрения социальных функций по подсистемам подсказывает нам еще одно направление анализа — рассмотрение подсистемы «аттракцион—аттракцион», т. е. воздействие аттракциона на самого себя, где бы он ни использовался.

В любой области, какой бы мы ни коснулись, аттракцион оказывает воздействие не только на саму эту область, но и на последующее применение в ней аттракционов. Аттракцион, единожды сработавший, в следующий раз оказывается уже менее действенным, а со временем и вовсе нерезультативным, требует поиска новых путей, новых средств аттракционного воздействия, наращивания интенсивности этих средств. Обратимся для примера к специфической, не являющейся впрямую искусством, хотя и связанной с ним, области почтовой марки. Они, как известно, используются не только по своему прямому, первоначальному назначению, но и коллекционируются, а раз так, то становятся необходимым аттракцион — средство привлечь внимание, заинтересовать, заставить пополнить свою коллекцию также и этой маркой. Если раньше досточной была сама новизна изображенного на марке сюжета, то теперь, когда поток новых серий и выпусков все нарастает и становится практически неохватным, оказались необходимыми средства все более активные. Вот почему эта вроде бы вполне каноническая, находящаяся во всех странах под официальным контролем сфера оказалась полем применения всевозможных аттракционов. Выпускаются марки-диски, которые можно прослушивать с помощью проигрывателя; стереомарки с объемным изображением летающих бабочек или шевелящихся плавниками аквариумных рыбок; марки с запахом — изображенные на них розы можно не только видеть, но и нюхать; марки, светящиеся в темноте; марки на необычных материалах — шелке, фольге и даже золоте и платине; марки причудливой формы — не просто прямоугольник, треугольник, ромб, но кокосовый орех, летящий поцугай, «пифагоровы штаны» и даже географическая карта государства Сьерра-Леоне.

Невольно вспоминается эйзенштейновское сравнение с боксом: каждый новый удар должен быть неожиданным, не повторять предыдущий. То же можно проследить и в области искусства — к примеру, эстрады. Проходивший в 1983 г. Седьмой Всесоюзный конкурс артистов эстрады показал, что наибольший успех завоевали номера, так сказать, полиаттракционные, работающие на соединении разных видов воздействия. Скажем, не только пение, но одновременно и клоунада, и пантомима, и акробатика. Или не просто акробатический этюд, но одновременно еще и пантомима и танец. Один из самых эффективных номеров смотра (он и получил первую премию) — «Теркин в бане» в исполнении Бориса Оплетаяева — начинался как художественное чтение, но тут же ошеломлял зрителя мгновенностью трансформации: Теркин в полном обмундировании и плащ-палатке после секундного пребывания за ширмой выходил в одном полосатом трико, далее шла пантомима, переходившая в виртуозное жонглирование вениками, которое к тому же еще перемежалось акробатическими кульбитами. Каждая перемена жанра эстрадного номера была неожиданностью, каждая срабатывала как безотказный аттракцион.

Обратившись к телевизионной эстраде, мы увидим и там тенденцию к наращиванию аттракционов. Скажем, в популярных программах «Новогодний аттракцион» (сценарист Б. Пургалин, режиссер Е. Гинзбург) Игорь Кио «сжигает» в пламени не статистку, как это обычно в цирке, а не более и не менее как Аллу Пугачеву; «превращает» в лилипутов не униформистов, неотличимых один от другого, но популярнейшего Спартака Мишулина и только что блеснувшего великолепным песенным номером болгарского певца Василя Найденова. Аттракционы цирковые не просто соединены здесь с эстрадными, но как бы помножены на них, что и сделало «Новогодние аттракционы» передачами действительно праздничными, радующими щедрым фейерверком неожиданностей.

Обратившись к кинематографу, ту же тенденцию к умножению аттракционных воздействий мы обнаружим в обогащении жанровой палитры нашего кинематографа: наряду с традиционными для него жанрами драмы, комедии, исторического, историко-революционного фильма и т. д., появились и новые, отчасти опирающиеся на опыт зарубежного кино, отчасти — на опыт

других искусств: вестерн, фильм катастроф, мюзикл, кинобалет, «черный фильм» (т. е. фильм, где главный герой — преступник, естественно, не с целью его возвеличения, но, напротив, развенчания «экзотики» блатной жизни; из опытов этого рода наиболее примечательны «Грачи» К. Ершова). В пределах одного фильма та же тенденция обнаруживается в намеренной полижанровости — не просто комедия, но трагикомедия («Женя, Женечка и „катюша“» В. Мотыля) или комедия-мюзикл («Девушка со швейной машинкой» Г. Шенгелая); не просто исторический фильм, но исторический лубок, соединяющий в себе и сказку, и комедию, и драму («Сказ о том, как царь Петр арапа женил» А. Митты).

В кинематографе западном та же тенденция нередко проявляется в наращивании интенсивности уже опробованных, претерпевших инфляцию аттракционов: зрелище становится суперзрелищем, звезды — суперзвездами (еще больше денег всаживается в их рекламу, еще большими гонорарами оплачивается их имидж), секс становится все более откровенным, насилие — все более кровавым и изощренным. Все это в конце концов приводит к ситуации, когда аттракционом становится минус-аттракцион, отсутствие тех аттракционов, на которых было возможно работать прежде, — жестокости, секса, прославленных звезд, масштабной постановочности. Нередки примеры, когда один и тот же эффект дает в одном случае усиление шоковых средств, в другом — отказ от них.

Подобного рода эволюцию можно обнаружить и на примере целых кинематографий, и в более ограниченных масштабах — на творчестве отдельных мастеров. Если заглянуть под подобным углом на фильмы Ингмара Бергмана, то с течением лет обнаруживается необходимость в аттракционах все более резких, шокирующих.

Интенсивность постоянно наращивается: в «Вечере шутов» — жестокое зрелище глумления над клоуном, под гогот пьяной офицерни уносящего свою голую жену по пляжу, усеянному острыми камнями; в «Источнике» — изнасилование, показанное с невиданной прежде в кино мерой натурализма; в «Молчании» — вызывающе-омерзительные картины похоти и конвульсий предсмертной агонии; в «Шепотах и криках» — кошмар супружеской ненависти, доводящий жену до того, что она уродует себе половые органы рваными краями разбитого бокала. И вместе с тем — обратное направление эволюции художника — стремление к минимализации средств, приво-

дящее его в итоге к великой простоте «Осенней сонаты», где те же темы одиночества, разобщенности людей, безнадежности существования выражены средствами несравненно более скупыми, не нарушающими границ общепринятого в кинематографе (возможно, поэтому фильм приобретен и для проката в нашей стране), но достигающими все той же шоковой силы воздействия.

Кинематограф всегда пользовался и всегда будет пользоваться аттракционами, но, становясь все более зрелым, он все более глубоко и продуманно их использует. Как подтверждение подобной тенденции можно назвать картину В. Абдрашитова — А. Миндадзе «Остановился поезд». Казалось бы, авторы отказались от всего эффектного, выигрышного, от всех тех приманок, которыми неминуемо воспользовались бы многие из их коллег. Можно было бы показать железнодорожную катастрофу, но она оставлена за кадром. Можно было бы показать героическую гибель машиниста, в последние свои секунды думающего не о собственном спасении, а о жизнях пассажиров, за которые он ответствен. Но и это оставлено за кадром — машиниста мы увидим потом только на фотографии, да и мало что узнаем о нем. Но вместе с тем авторам необходим был аттракцион — событие чрезвычайное, которое дало бы возможность проявить сущность нравственной проблемы, имеющей социальные последствия в масштабе всего общества. Таким событием и стала железнодорожная катастрофа, понадобившаяся здесь не для красивого зрелища, но как катализатор реальности, как средство проявить то, что в иных условиях скорее всего осталось бы вне нашего внимания.

Использование аттракционов в сегодняшнем кинематографе эволюционирует от внешнего к внутреннему, от видимости к сути. Естественно, по-прежнему сохраняется их значение для создания фильмов зрелищных, острофабульных, занимательных, но одновременно становится все более целенаправленным и осмысленным их использование в фильмах социальных, философских, проблемных. А это в свою очередь потребует и дальнейшего их теоретического освоения, развития тех поисков, которые были начаты «монтажом аттракционов» Эйзенштейна и продолжены теоретиками и практиками кино и других искусств.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Излагая студентам своей мастерской принципы «монтажа аттракционов», Ромм неизменно подчеркивал: «...я вовсе не призываю вас возвращаться назад, к раннему Эйзенштейну, раннему Довженко или раннему Пудовкину. Нет, назад вообще никогда не надо идти, надо идти вперед, но, идя вперед, нельзя терять тех высот, которые когда-то были взяты. Тогда наше движение вперед будет стремительнее. Это наследие тем ценнее для нас, что работы раннего Эйзенштейна, раннего Довженко, Мейерхольда были не только формально, но и идейно передовыми, революционными работами»¹.

Примерно в тех же словах можно было выразить и задачу настоящей работы, смысл ее приложения для задач как теоретических, так и практических. Осознание места и назначения аттракциона в искусстве требует осмысления места этого рода воздействий и в социальной практике человека, в его повседневной жизни, уяснения соотношения аттракциона и того фона, на котором он работает, уяснения механизмов широкого круга аттракционных воздействий, с тем чтобы потом приложить знание этих принципов в любой интересующей нас сфере.

Естественно, данное исследование никак нельзя считать исчерпавшим тему. Оно, без сомнения, нуждается в продолжении, в детальном рассмотрении целого ряда аспектов, оставленных здесь вне поля зрения. Очевидно, к примеру, что специального изучения требует вопрос о биологических основах воздействия аттракциона, его связях с высшей нервной деятельностью как человека, так и животных, поведение которых в определенной мере уже является социальным, а соответственно и в нем просматриваются модели аттракционов, именуемые биологами (этологами) «стимулами», «эффективными раздражителями» и т. п.

Наверное, потребует своего уточнения и предложенная классификация аттракционов, и анализ свойств каждого из отдельных их видов, но при всем том, думается,

¹ Ромм М. И. Избр. произведения: В 3 т. М., 1980—1982. Т. 1. С. 314.

уже в настоящем виде работа может принести свои полезные плоды, естественно, при этом надо учитывать, что аттракцион не есть спасительная панацея при решении проблем творческих, эстетических, коммуникативных, но лишь одно из средств, дающее эффект только в сочетании с другими, только вместе с ними способное привести к желаемой цели.

Категория цели, «конечного идеологического вывода» подчеркивалась Эйзенштейном как основополагающая в использовании аттракционов. Это же положение было базовым и в настоящей работе: аттракцион не может и не должен подменять содержание вещи — его назначение дать этому содержанию форму, наиболее полно и глубоко его выражающую, наиболее действенную. Лишь в этом случае аттракцион может быть средством художественно оправданным, необходимым, нравственным.

Долгое время теория «монтажа аттракционов» оставалась на периферии современной эстетики. Ее положения в последнее время уже не оспаривались, не подвергались критике, но оставались как бы в стороне, — им отводилось место лишь частного случая или даже своего рода эстетического курьеза. Думается, пришло время много более серьезно взглянуть на эту теорию, осознать ее как выражение сущностных закономерностей искусства, отвести ей достойное место в общеэстетических концепциях. Эта задача также была одной из ключевых в настоящей работе.

Теория «монтажа аттракционов» более, чем любая другая, связана с практикой, питается ею, необходима для ее насущных задач. Практика же, на протяжении десятилетий бытовавшая в нашей стране, с подозрением относилась к аттракционам и, хотя не могла не пользоваться ими (для примера: ежегодное телевизионное супершоу, скажем, Аллы Пугачевой, демонстрировавшееся в пасхальную ночь для отвлечения масс от участия в празднествах), чуралась их теоретического осмысления, более того — гласного объяснения механизмов манипулирования общественным сознанием. Это одна из причин того, что настоящая работа, утвержденная ученым советом ВНИИ искусствознания в 1983 г., выходит из печати только сейчас, и даже публикации, объясняющие ее концепцию, не смогли появиться ни в теоретических, ни в популярных журналах.

Нынешняя общественная ситуация во многом иная, чем в годы, когда книга писалась. Извлечены из спец-

СОДЕРЖАНИЕ

хранов библиотек книги рекордов Гиннеса, и более того, вышло ее отечественное издание. Один за другим организуются и демонстрируются по телевидению, невзирая на содрогание друзей общества «Память» и ревностных охранителей чистоты социализма, конкурсы сексапильных красавиц, состязающихся за право именоваться «мисс Очарование», «мисс Москва», «мисс СССР». Телепрограммы откровенно строятся как монтаж аттракционных сюжетов — таков не только радикальный, взрывающий обветшавшие догмы «Взгляд», но и вполне умеренные «120 минут», чередующие политическую информацию со шлягерными номерами. Средства массовой информации перестали бояться смутить наш покой шокирующими сообщениями. Мы узнали, что и в нашей стране, а не только где-то за рубежом бывают землетрясения (в 1948 г. разрушительнейшее, унесшее бесчисленное количество жизней землетрясение в Ашхабаде осталось «не замеченным» прессой), аварии атомных станций, железнодорожные катастрофы. Оказалось, что и в социалистическом обществе существуют проституция, наркомания, гомосексуализм, рэкет. Кинематограф, освободившийся от идеологического диктата, ринулся в аттракционные области (произведения изъяты из обращения писателей, табуированные сферы социальной жизни, «белые пятна» истории, секс, религия и пр.).

Однако освобождение от казенной идеологии вовсе не означает устранения вообще от идеологии. Художественное произведение не существует вне утверждения той или иной идеи, того или иного мировоззрения или хотя бы мироощущения. А значит, по-прежнему остается актуальным использование аттракционов для достижения поставленных художниками задач. Более того, в условиях почти неограниченной творческой свободы, широкомасштабной и нередко спекулятивной эксплуатации аттракционов особо важным становится цивилизованное, а значит, осознанное их использование.

Поэтому, завершая настоящую работу, автор надеется, что с течением лет ее публицистический пафос защиты аттракциона как правомерного и необходимого средства воздействия будет все более устаревать (что отчасти уже произошло), теоретические же ее основы сохранят свое значение и получают дальнейшее развитие и в работах исследователей, и в живой практике искусств, средств информации, рекламы и прочих областей, имеющих дело с прихотливой сферой человеческой психологии.

Введение	3
Предварительные замечания	6
Поиски родословной (6). Сфера приложения (11). Аспект этический (22). Силовое поле (25).	
Попытка классификации	34
Срезы классификации (34). Аттракцион-неожиданность (37). Аттракцион-рекорд (39). Аттракцион-красота. Аттракцион-уродство (42). Аттракцион-диковина (45). Аттракцион-чудо (46). Аттракцион-казус (50). Аттракцион-тайна (51). Аттракцион-запрет (54). Аттракцион-скандал (58). Аттракцион-риск (60). Аттракцион-смерть. Аттракцион-жестокость (66). Аттракцион-катастрофа (76). Область игр (79).	
Общие свойства	87
«Бесцельность» (87). Амбивалентность (96). Относительность (105). Соотнесение с контекстом (109). Уникальность и псевдоуникальность (115).	
Координаты и границы	120
Аттракционный объект (120). Аттракционные точки (125). Границы (127). Аттракцион формы (129). Ступени эволюции (133). Тотальное кино (139). Кино как аттракцион. Ветвь Эдисона (147).	
Уточнение определений	154
Аттракцион в системе (154). Аттракцион по Эйзенштейну (159). Монтаж аттракционов. Установка на конечную цель (168). Ромм об аттракционе (176). Аттракцион в коммуникации (179). Математические аналогии (182). Определения (193).	
Фильм как аттракционная система	196
Интерпретация аттракционов (196). Слагающие художественного единства (200). Пример экранизации (210).	
Функции аттракциона	214
Классификация (214). Важнейшие функции (219). Функции в искусстве (230).	
Заключение	236

Научное издание

Липков
Александр Иосифович

**ПРОБЛЕМЫ
ХУДОЖЕСТВЕННОГО ВОЗДЕЙСТВИЯ:**

ПРИНЦИП АТТРАКЦИОНА

Утверждено к печати
Всесоюзным научно-исследовательским
институтом искусствознания
Министерства культуры СССР

Редактор издательства Л. П. Петрик
Художник С. А. Резников
Художественный редактор Н. Н. Михайлова
Технический редактор И. Н. Жмуркина
Корректоры: К. И. Келаскина, Р. В. Молоканова

ИБ № 46575

Сдано в набор 06.09.89
Подписано к печати 30.03.90
А-05880. Формат 84 × 108¹/₃₂
Бумага офсетная № 2.
Гарнитура обыкновенная
Печать офсетная
Усл. печ. л. 12,6. Усл. кр. отт. 12,92
Уч.-изд. л. 13,7
Тираж 3500 экз. Тип. зак. 212
Цена 2 р. 90 к.

Ордена Трудового Красного Знамени
издательство «Наука»
117864 ГСП-7, Москва, В-485
Профсоюзная ул., 90.

4-я типография издательства «Наука». 630077
Новосибирск, ул. Станиславского, 25.