



МИФ И ЖИЗНЬ В КИНО

СМЫСЛЫ
И ИНСТРУМЕНТЫ
ДРАМАТУРГИЧЕСКОГО
ЯЗЫКА

АЛЕКСАНДР ТАЛАЛ

Александр Талал

Миф и жизнь в кино:

Смыслы и инструменты

драматургического языка

Текст предоставлен правообладателем

http://www.litres.ru/pages/biblio_book/?art=28512469

*Миф и жизнь в кино: Смыслы и инструменты драматургического языка / Александр Талал: Альпина нон-фикшн; Москва; 2018
ISBN 978-5-9614-4998-3*

Аннотация

Разве в жизни так бывает? В жизни бывает и не такое! Чем отличается художественная правда от реальности и где лежит грань между ними? Почему полностью выдуманная драматическая история часто кажется нам более правдивой, чем сама жизнь? Этой теме посвящает свою книгу известный сценарист, преподаватель сценарного мастерства Александр Талал. Анализируя феномен мифологического восприятия, автор знакомит читателя с техниками, которыми пользуются создатели захватывающих историй, сочетая и смешивая мифические и жизненные элементы, «правду» и «ложь». На примере известных кинофильмов и сериалов он показывает, как эти приемы воздействуют на аудиторию и помогают добиться зрительского успеха. Книга будет

интересна начинающим и опытным сценаристам, прозаикам и драматургам, киноведам, преподавателям сценарного мастерства, журналистам и специалистам по PR, а также всем, кто интересуется «повествовательными искусствами» – кино, театром, литературой.

Содержание

Предисловие	9
Полнометражные кино- и анимационные фильмы	16
Телевизионные сериалы	28
Глава 1	31
Уникальность	48
Мифичные профессии	55
Ставки	60
Конец ознакомительного фрагмента.	64

Александр Талал
Миф и жизнь в кино:
Смыслы и инструменты
драматургического языка

АЛЕКСАНДР ТАЛАЛ

МИФ И ЖИЗНЬ В КИНО

СМЫСЛЫ
И ИНСТРУМЕНТЫ
ДРАМАТУРГИЧЕСКОГО
ЯЗЫКА

Издательство благодарит Московскую школу кино за помощь в подготовке издания

Редактор *Юлия Быстрова*

Руководитель проекта *А. Шувалова*

Корректоры *Е. Кочугова, О. Улантимова*

Компьютерная верстка *М. Поташкин*

Дизайн обложки *Ю. Буга*

Иллюстрация на обложке *Shutterstock.com*

© Талал А., 2018

© ООО «Альпина нон-фикшн», 2018

Все права защищены. Произведение предназначено исключительно для частного использования. Никакая часть электронного экземпляра данной книги не может быть воспроизведена в какой бы то ни было форме и какими бы то ни было средствами, включая размещение в сети Интернет и в корпоративных сетях, для публичного или коллективного использования без письменного разрешения владельца авторских прав. За нарушение авторских прав законодательством предусмотрена выплата компенсации правообладателя в размере до 5 млн. рублей (ст. 49 ЗОАП), а также уголовная ответственность в виде лишения свободы на срок до 6 лет (ст. 146 УК РФ).

* * *

Предисловие

*Фотография – это правда. А кино – это правда
24 кадра в секунду.*

Жан-Люк Годар

*Камера постоянно лжет – лжет 24 раза в
секунду.*

Брайан Де Пальма

В Беркли у меня был преподаватель актерского мастерства Крис Хэролд. Когда он ставил спектакли на большой сцене университета, то на репетициях говорил: «Если персонаж коварный, то он **КОВАРНЫЙ** (тут он изображал гипертрофированное коварство, почти карикатурно выраженное языком тела и мимикой. – *Авт.*), если он заискивающий, то **ЗАИСКИВАЮЩИЙ** (заискивал всем своим естеством. – *Авт.*), если завистливый – то **ЗАВИСТЛИВЫЙ**...» Во время работы над сценами он подгонял актеров: «Еще. Еще. Больше. Еще больше!» Актер доводил образ до абсурда, и тогда Крис говорил ему: «А теперь найди в этом правду». Так повторялось много раз. Находя «правду», актер терял в масштабе, и тогда снова слышал от Криса: «Больше!»

Я не ставлю цель рассказать о базовой теории драматургии. Для этого существуют замечательные работы Роберта

Макки «История на миллион»¹ и Александра Митты «Кино между адом и раем»².

Моя книга не объяснит, как работает трехактная структура. Для этого есть прекрасные тексты Кристофера Воглера «Путешествие писателя. Мифологические структуры в литературе и кино»³ и Блейка Снайдера «Спасите котика!»⁴. Многие находят полезной также работу Сида Филда «Кино-сценарий. Основы написания»⁵. Я опираюсь здесь на этот материал.

Существует и подход к структуре фильма, отвергающий актовую структуру; например, он описан в превосходном тексте Джона Труби «Анатомия истории»⁶, а также изучается на его семинарах по жанровой теории. В книге пойдет речь не об этом – но я опираюсь здесь и на этот материал.

Предмет книги – давно волнующая меня *теория о сочетании в произведении мифических и жизненных элементов* для создания правильного баланса. Правильного для кон-

¹ Макки Р. История на миллион долларов. Мастер-класс для сценаристов, писателей и не только. – М.: Альпина нон-фикшн, 2017. – *Прим. ред.*

² Митта А. Кино между адом и раем: кино по Эйзенштейну, Чехову, Шекспиру, Курасаве, Феллини, Хичкоку, Тарковскому... – М.: АСТ, 2012. – *Прим. ред.*

³ Воглер К. Путешествие писателя. Мифологические структуры в литературе и кино. – М.: Альпина нон-фикшн, 2017. – *Прим. ред.*

⁴ Снайдер Б. Спасите котика! – М.: МНФ, 2014. – *Прим. ред.*

⁵ Филд С. Киносценарий. Основы написания. – М.: Эксмо, 2016. – *Прим. ред.*

⁶ Труби Дж. Анатомия истории. 22 шага к созданию успешного сценария. – М.: Альпина нон-фикшн, 2017. – *Прим. ред.*

кретного зрителя, разумеется.

Зачем это нужно? Неужели мало написано книг о сценарном мастерстве? Вроде бы предостаточно, и каждая из них может что-то дать – в зависимости от того, сколько читатель способен взять.

Дело в том, что в пространстве кинематографического дискурса ведутся непрекращающиеся бесплодные дебаты на тему «Правда или неправда?», «Как в жизни или глянцева "голливудская" жвачка?». Почему-то бóльшую часть этого дискурса занимают такие абсурдные по отношению к творчеству комментарии, как «Искусственно!» или «Настоящее!», или такие субъективно-вкусовые определения, как «Не верится», «Надуманно», «Не жизненно». Известный кинокритик Антон Долин с иронией и умилением относится к зрителям, обсуждающим персонажей фильма так, как будто они живые люди, и, хотя задача кино – показать живых людей, испытывающих реальные эмоции и решающих реальные задачи, в такие моменты я его понимаю.

В 2004 г. в передаче на одном из центральных телеканалов приглашенные гости всерьез обсуждали важнейший вопрос: «Ночной дозор» – это *наше кино или нет?*

Фильмы с хеппи-эндом автоматически попадают в категорию произведений, созданных всемирным заговором капиталистов для зомбирования публики. «Не верю, не может эта история закончиться хорошо!» – аргумент, говорящий не меньше о том, кто его высказывает, чем о произведении.

Подобные дискуссии бессмысленны. Они неизбежно сводятся к выяснению «художественной правды», а это территория, где объективность невозможна. Даже два часа записи на камеру наблюдения на городском перекрестке – не «кино про жизнь», потому что камера установлена в определенной точке и направлена в определенную сторону, оператор включил и выключил ее в определенное время. Но даже это уже очень скучный фильм. Кино – *всегда* стилизованная реальность, условное пространство, манипуляция. Хеппи-энд – манипуляция широкой аудиторией. Концовка беспросветная и трагическая – манипуляция артхаусным зрителем. Кино, изо всех сил старающееся походить на жизнь, – манипуляция зрителем, который ждет от фильма «правды». Смирись. Брайан Хелгеленд любит говорить: «У каждого человека – свой любимый фильм, и это прекрасно». Брюзжать интереснее, я знаю. Принимать инаковость сложнее. Как сказал Валерий Тодоровский в беседе на «Дожде» в 2011 г., «если бы в свое время в советских кинотеатрах показывали "Звездные войны", еще неизвестно, какое кино бы мы сейчас любили».

Я предлагаю разобраться, какие элементы в художественных произведениях относятся к вымыслу и художественным условностям, а о каких мы говорим: «это правда жизни», «это про жизнь». Думаю, тогда и зрительское обсуждение, и дискуссии профессионалов, создающих кино, могут вестись на другом уровне.

Представьте себе снятый в российских реалиях фильм на тему «Как человек с ограниченными возможностями справляется со своим положением в обществе?». Что представляется? Суровый, страшный дом инвалидов или умалишенных с облупленными стенами и грязными туалетами, где персонал, состоящий исключительно из садистов, обворовывает пациентов и жестоко издевается над ними, – а заканчивается все еще хуже. Вот что мы называем искусством.

В Голливуде тоже сняли фильм на эту тему. Он называется «Форрест Гамп». Все еще считаете, что предпочтительна «правда жизни»? Вся ли это правда? Способна ли эта «правда» сделать зрителя лучше?

Я убежден, что только индустрия, умеющая делать добротные, популярные боевики со Шварценеггером и комедии с Сетом Рогеном, делать их с любовью и воспринимать их всерьез, может создавать фильмы уровня «Форреста Гампа», «Побега из Шоушенка», «Дня сурка» и «Криминального чтива». В понятие «индустрия» я включаю и зрительскую аудиторию.

По другую сторону фестивального артхауса в России живет некоторое количество кинокартин, сделанных «как бы» по жанровым канонам, которые не воодушевляют никого из киноманов и, чаще всего, даже обычных зрителей. Приведу ярчайший, пожалуй, пример – кошмарный фильм «Бригада: Наследник». Для меня очевидно: проблема не в том, что его создателям чужды Тарковский и Бергман или даже Таранти-

но с Кознами. Проблема в том, что им чужд жанр боевика – тот самый, в котором они снимают кино, – по крайней мере в его наиболее интересных проявлениях. Даже когда мы беремся за жанровое кино, мы не хотим изучать мифическое глубоко – потому что парадоксальным образом, как и ценители «высокого» искусства, не считаем, что делать это стоит.

Студенты первого курса на моем факультете (сценарный факультет Московской школы кино) поначалу в ответ на вопрос «Какие жанровые формы присутствуют в фильме "Долгий поцелуй на ночь"?» могут заявить: «Фэнтези». – «Почему?» – «Ну, потому что это же все не всерьез». Потом это у них проходит. Зато однажды режиссер, для которого я писал сценарий с референсом «Индиана Джонс», сказал: «Вообще я "Индиану" не помню, давно смотрел и не очень люблю». Так, может, пора начать разбираться?

Дело в том, что любой зритель ищет приемлемую для себя пропорцию «мифического» и «жизненного» в кинофильме. Для оптимального успеха у той аудитории, на которую рассчитывают создатели, необходимо придумать такую историю, которая в определенный исторический период найдет у нее отклик. Когда мы говорим о «новом», «свежем» в кино, как правило, речь идет именно об этой заново изобретенной «волшебной комбинации». Естественно, точно просчитать ее «формулу» невозможно. Хитрость в том, чтобы уметь разложить нарратив на компоненты и посмотреть, какие из этих составных частей в видении автора могут быть

очищены от ржавчины, смазаны, выброшены, заменены или перемещены в другой отсек механизма.

В книге затрагиваются следующие произведения:

Полнометражные кино- и анимационные фильмы

- «007: Координаты "Скайфолл"» (Skyfall, 2012)
- «...А зори здесь тихие» (1972)
- «Аватар» (Avatar, 2009)
- «Август» (August: Osage County, 2013)
- «Амели» (Le Fabuleux destin d'Amélie Poulain, 2001)
- «Армагеддон» (Armageddon, 1998)
- «Афоня» (1975)
- «Бартон Финк» (Barton Fink, 1991)
- «Беги, Лола, беги» (Lola rennt, 1998)
- «Беглец» (The Fugitive, 1993)
- «Бегущий по лезвию» (Blade Runner, 1982)
- «Безумный Макс» (Mad Max, 1979)
- «Безымянная звезда» (1978)
- «Бёрдмэн» (Birdman, 2014)
- «Берегись автомобиля» (1966)
- «Беспечный ездок» (Easy Rider, 1969)
- «Бесславные ублюдки» (Inglourious Basterds, 2009)
- «Бойцовский клуб» (Fight Club, 1999)
- «Большая рыба» (Big Fish, 2003)
- «Большой» (Big, 1988)
- «Большой Лебовски» (The Big Lebowski, 1998)
- «Бонни и Клайд» (Bonnie and Clyde, 1967)

«Бразилия» (Brazil, 1985)

«Брачные игры земных обитателей» (The Mating Habits of the Earthbound Human, 1999)

«Бриолин» (Grease, 1978)

«Бутч Кэссиди и Сандэнс Кид» (Butch Cassidy and the Sundance Kid, 1969)

«В джазе только девушки» (Some Like It Hot, 1959)

«В прошлом году в Мариенбаде» (L'année dernière à Marienbad, 1961)

«Во власти луны» (Moonstruck, 1987)

«Вавилон» (Babel, 2006)

«Вверх» (Up, 2009)

«Ведьма из Блэр» (The Blair Witch Project, 1999)

«Великая красота» (La grande bellezza, 2013)

«Веревка» (Rope, 1948)

«Весна, лето, осень, зима... и снова весна» (Pom yõrüm kaül kyõul kũrigo pom, 2003)

«Вздымающийся ад» (The Towering Inferno, 1974)

«Виктория» (Victoria, 2015)

«Властелин колец» (серия The Lord of the Rings)

«Воин» (Warrior, 2011)

«Война миров» (War of the Worlds, 2005)

«Волк» (Wolf, 1994)

«Волк с Уолл-стрит» (The Wolf of Wall Street, 2013)

«Возвращение домой» (Coming Home, 1978)

«Враг общества» (The Public Enemy, 1931)

«Вундеркинды» (Wonder Boys, 2000)
«Выживший» (The Revenant, 2015)
«Гарри Поттер» (серия Harry Potter)
«Географ глобус пропил» (2013)
«Гравитация» (Gravity, 2013)
«Гражданин Кейн» (Citizen Kane, 1941)
«Да здравствует Цезарь!» (Hail, Caesar! 2016)
«Два дня, одна ночь» (Deux jours, une nuit, 2014)
«Двойная страховка» (Double Indemnity, 1944)
«День сурка» (Groundhog Day, 1993)
«Детсадовский полицейский» (Kindergarten Cop, 1990)
«Дикий, дикий Вест» (Wild Wild West, 1999)
«Дж. Эдгар» (J. Edgar, 2011)
«Джерри Магуайер» (Jerry Maguire, 1996)
«Джоси Уэйлс – человек вне закона» (The Outlaw Josey Wales, 1976)
«Джунгли» (2012)
«Джуниор» (Junior, 1994)
«Долгий поцелуй на ночь» (The Long Kiss Goodnight, 1996)
«Дорога» (The Road, 2009)
«Дорога перемен» (Revolutionary Road, 2011)
«Дурак» (2014)
«Дуэлянт» (2016)
«Дьявол носит Prada» (The Devil Wears Prada, 2006)
«Жар тела» (Body Heat, 1981)

- «Железный человек – 3» (Iron Man 3, 2013)
- «Жертвоприношение» (1986)
- «Жестокая игра» (The Crying Game, 1992)
- «Запах женщины» (Scent of a Woman, 1992)
- «Звездные войны» (серия Star Wars)
- «Звездный путь: Кинофильм» (Star Trek: The Motion Picture, 1979)
- «Здравствуйте, я ваша тетя!» (1975)
- «Земляничная поляна» (Smultronstället, 1957)
- «Игрушка» (Le Jouet, 1976)
- «Игры разума» (A Beautiful Mind, 2001)
- «Индиана Джонс и последний крестовый поход» (Indiana Jones and the Last Crusade, 1989)
- «Инопланетянин» (E. T. The Extra-Terrestrial, 1982)
- «Интервью с вампиром» (Interview with the Vampire: The Vampire Chronicles, 1994)
- «Интерстеллар» (Interstellar, 2014)
- «Ирония судьбы, или С легким паром!» (1975)
- «Искупление» (Atonement, 2007)
- «История игрушек» (Toy Story, 1995)
- «История любви» (Love Story, 1970)
- «Исчезнувшая» (Gone Girl, 2014)
- «Кабинет доктора Калигари» (Das Cabinet des Dr. Caligari, 1920)
- «Казино» (Casino, 1995)
- «Как приручить дракона» (How to Train Your Dragon,

2010)

«Карты, деньги, два ствола» (Lock, Stock and Two Smoking Barrels, 1998)

«Касабланка» (Casablanca, 1942)

«Кинг-Конг» (King Kong, 2005)

«Китайский квартал» (Chinatown, 1974)

«Класс коррекции» (2014)

«Ковбои против пришельцев» (Cowboys & Aliens, 2011)

«Когда Гарри встретил Салли» (When Harry Met Sally, 1989)

«Комната» (Room, 2015)

«Корабль дураков» (Ship of Fools, 1965)

«Короткий монтаж» (Short Cuts, 1993)

«Кошмар на улице Вязов» (серия A Nightmare on Elm Street)

«Крамер против Крамера» (Kramer vs. Kramer, 1979)

«Красота по-американски» (American Beauty, 1999)

«Красотка» (Pretty Woman, 1990)

«Крепкий орешек» (Die Hard, 1988)

«Крестный отец» (Godfather, 1972)

«Крест-накрест» (Criss Cross, 1949)

«Криминальное чтиво» (Pulp Fiction, 1994)

«Кристина» (Christine, 1983)

«Кунг-фу панда – 3» (Kung Fu Panda 3, 2016)

«Левиафан» (2014)

«Лего. Фильм» (The Lego Movie, 2014)

«Леди в озере» (Lady in the Lake, 1946)
«Логан» (Logan, 2017)
«Лолита» (Lolita, 1962)
«Лучше не бывает» (As Good as It Gets, 1997)
«Любовник» (2002)
«Любой ценой» (Hell or High Water, 2016)
«Люди в черном» (Men in Black, 1997)
«Магнолия» (Magnolia, 1999)
«Майор» (2013)
«Маленькая мисс Счастье» (Little Miss Sunshine, 2006)
«Маленький большой человек» (Little Big Man, 1970)
«Марти» (Marty, 1955)
«Маршрут построен» (2016)
«Матрица» (The Matrix, 1999)
«Матч-пойнт» (Match Point, 2005)
«Миллионер из трущоб» (Slumdog Millionaire, 2008)
«Миссис Даутфайр» (Mrs. Doubtfire, 1993)
«Миссия невыполнима» (серия Mission: Impossible)
«Мистер и миссис Смит» (Mr. & Mrs. Smith, 2005)
«Москва слезам не верит» (1979)
«На берегу» (On the Beach, 1959)
«На игле» (Trainspotting, 1996), «На игле – 2» (T2: Trainspotting, 2017)
«На север через северо-запад» (North by Northwest, 1959)
«Назад в будущее» (Back to the Future, 1985), «Назад в будущее – 3» (Back to the Future Part III, 1990)

«Настоящая любовь» (True Romance, 1993)
«Начало» (Inception, 2010)
«Необратимость» (Irréversible, 2002)
«Непрощенный» (Unforgiven, 1992)
«Нет» (No, 2012)
«Новейший завет» (Le tout nouveau testament, 2015)
«Ночи Кабирии» (Le Notti di Cabiria, 1957)
«Ночной дозор» (2004), «Дневной дозор» (2006)
«Объезд» (Detour, 1945)
«Обыкновенные люди» (Ordinary People, 1980)
«Огни большого города» (City Lights, 1931)
«Одержимость» (Whiplash, 2014)
«Одиннадцать друзей Оушена» (Ocean's Eleven, 2001),
«Двенадцать друзей Оушена» (Ocean's Twelve, 2004), «Три-
надцать друзей Оушена» (Ocean's Thirteen, 2007)
«Она» (Elle, 2016)
«Оно следует за тобой» (It Follows, 2014)
«Осенний марафон» (1979)
«Основной инстинкт» (Basic Instinct, 1992)
«Особое мнение» (Minority Report, 2002)
«Остров проклятых» (Shutter Island, 2009)
«Отпуск в сентябре» (1979)
«Охотники за привидениями» (Ghostbusters, 1984)
«Парк юрского периода» (Jurassic Park, 1993)
«Патерсон» (Paterson, 2016)
«Перекресток Миллера» (Miller's Crossing, 1990)

«Пираты Карибского моря» (серия Pirates of the Caribbean)

«Пленницы» (Prisoners, 2013)

«Побег из Шоушенка» (The Shawshank Redemption, 1994)

«Погребенный заживо» (Buried, 2010)

«Подозрительные лица» (The Usual Suspects, 1995)

«Познание плоти» (Carnal Knowledge, 1971)

«Поймай меня, если сможешь» (Catch Me If You Can, 2002)

«Поле чудес» (Field of Dreams, 1989)

«Полет над гнездом кукушки» (One Flew Over the Cuckoo's Nest, 1975)

«Полеты во сне и наяву» (1982)

«Полицейский из Беверли-Хиллз» (Beverly Hills Cop, 1984)

«Помни» (Memento, 2000)

«Последнее соблазнение» (The Last Seduction, 1994)

«Потерянный уик-энд» (The Lost Weekend, 1945)

«Похитители велосипедов» (Ladri di biciclette, 1948)

«Преданный садовник» (The Constant Gardener, 2005)

«Привидение» (Ghost, 1990)

«Приключение» (L'Avventura, 1960)

«Приключение "Посейдона"» (The Poseidon Adventure, 1972)

«Притяжение» (2017)

«Просто кровь» (Blood Simple, 1983)

«Профессия: репортер» (Professione: Reporter, 1975)
«Психо» (Psycho, 1960)
«Птичка на проводе» (Bird on a Wire, 1990)
«Рай» (2016)
«Район № 9» (District 9, 2009)
«Расёмон» (Rashōmon, 1950)
«Ребенок Розмари» (Rosemary's Baby, 1968)
«Резня» (Carnage, 2011)
«Рио-Браво» (Rio Bravo, 1959)
«Рим – открытый город» (Roma, città aperta, 1945)
«Ровно в полдень» (High Noon, 1952)
«Рокки» (Rocky, 1976)
«Рэмбо: первая кровь» (First Blood, 1982)
«Сабрина» (Sabrine, 1954)
«Свидетель» (Witness, 1985)
«Свой среди чужих, чужой среди своих» (1974)
«Семь» (Seven, 1995)
«Сердце Ангела» (Angel Heart, 1987)
«Скажи что-нибудь» (Say Anything, 1989)
«Славные парни» (Goodfellas, 1990)
«Служебный роман» (1977)
«Солярис» (1972)
«Социальная сеть» (The Social Network, 2010)
«Список Шиндлера» (Schindler's List, 1993)
«Сталкер» (1979)
«Старикам тут не место» (No Country for Old Men, 2007)

«Стив Джобс» (Steve Jobs, 2015)
«Стиляги» (2008)
«Столкновение» (Crash, 2004)
«Столкновение с бездной» (Deep Impact, 1998)
«Стражи Галактики» (Guardians of the Galaxy, 2014)
«Стрелочник» (De wisselwachter, 1986)
«Стыд» (Shame, 2011)
«Сука любовь» (Amores perros, 2000)
«Схватка» (Heat, 1995)
«Танцы с волками» (Dances with Wolves, 1990)
«Телохранитель» (The Bodyguard, 1992)
«Тельма и Луиза» (Thelma & Louise, 1991)
«Темный рыцарь» (The Dark Knight, 2008)
«Тепло наших тел» (Warm Bodies, 2013)
«Терминатор» (The Terminator, 1984), «Терминатор – 2:
Судный день» (Terminator 2: Judgement Day, 1991)
«Титаник» (Titanic, 1997)
«Тихоокеанский рубеж» (Pacific Rim, 2013)
«Тони Эрдманн» (Toni Erdmann, 2016)
«Тор» (Thor, 2011)
«Транс» (Trance, 2013)
«Траффик» (Traffic, 2000)
«Три могилы» (The Three Burials of Melquiades Estrada,
2005)
«Трое мужчин и младенец» (Three Men and a Baby, 1987)
«Тряпичный союз» (2015)

«Тутси» (Tootsie, 1982)
«Улица греха» (Scarlet Street, 1945)
«Умница Уилл Хантинг» (Good Will Hunting, 1997)
«Успеть до полуночи» (Midnight Run, 1988)
«Фарго» (Fargo, 1996)
«Филадельфия» (Philadelphia, 1993)
«Форрест Гамп» (Forrest Gump, 1994)
«Фотоувеличение» (Blowup, 1966)
«Французский связной» (The French Connection, 1971)
«Хардкор» (Hardcore Henry, 2015)
«Хладнокровный Люк» (Cool Hand Luke, 1967)
«Хоббит» (серия The Hobbit)
«Хороший, плохой, злой» (Il buono, il brutto, il cattivo, 1966)
«Храброе сердце» (Braveheart, 1995)
«Хранители» (Watchmen, 2009)
«Чародеи» (1982)
«Человек дождя» (Rain Man, 1988)
«Человек, которого не было» (The Man Who Wasn't There, 2001)
«Человек с золотой рукой» (The Man with the Golden Arm, 1955)
«Черная молния» (2009)
«Черная полоса» (Dark Passage, 1947)
«Четыре свадьбы и одни похороны» (Four Weddings and a Funeral, 1993)

«Чужой» (серия Alien)

«Шестое чувство» (The Sixth Sense, 1999)

«Шоу Трумана» (The Truman Show, 1998)

«Шпион, выйди вон» (Tinker Tailor Soldier Spy, 2011)

«Эдвард Руки-ножницы» (Edward Scissorhands, 1990)

«Юрьев день» (2008)

«Я, Эрл и умирающая девушка» (Me and Earl and the Dying Girl, 2015)

Телевизионные сериалы

«С. S. I.: Место преступления» (CSI: Crime Scene Investigation)

«24 часа» (24)

«Американская история ужасов» (American Horror Story)

«Американская семейка» (Modern Family)

«Американцы» (The Americans)

«Безумцы» (Mad Men)

«Бесстыдники» (Shameless)

«Блудливая Калифорния» (Californication)

«Большая любовь» (Big Love)

«Босс» (Boss)

«Босх» (Bosch)

«Во все тяжкие» (Breaking Bad)

«Герои» (Heroes)

«Главный госпиталь» (General Hospital)

«Дедвуд» (Deadwood)

«Декстер» (Dexter)

«Детектив Монк» (Monk)

«Детективное агентство "Лунный свет"» (Moonlighting)

«Джессика Джонс» (Jessica Jones)

«Доктор Хаус» (House, M. D.)

«Друзья» (Friends)

«За гранью» (Fringe)

«Западное крыло» (The West Wing)
«Звездный крейсер "Галактика"» (Battlestar Galactica)
«Игра престолов» (Game of Thrones)
«Измены»
«Как я встретил вашу маму» (How I Met Your Mother)
«Карточный домик» (House of Cards)
«Клан Сопрано» (The Sopranos)
«Клиент всегда мертв» (Six Feet Under)
«Коломбо» (Columbo)
«Одинокий голубь» (Lonesome Dove)
«Лучше звоните Солу» (Better Call Saul)
«Любовники» (The Affair)
«Менталист» (The Mentalist)
«Место встречи изменить нельзя»
«Миллиарды» (Billions)
«Мир Дикого Запада» (Westworld)
«Мистер Робот» (Mr. Robot)
«Направляющий свет» (Guiding Light)
«Настоящая кровь» (True Blood)
«Настоящий детектив» (True Detective)
«Новости» (The Newsroom)
«Оранжевый – хит сезона» (Orange is the New Black)
«Оставленные» (The Leftovers)
«Остаться в живых» (Lost)
«Отчаянные домохозяйки» (Desperate Housewives)
«Плохие» (Misfits)

«Прослушка» (The Wire)
«Родина» (Homeland)
«Родословная» (Bloodline)
«Рэй Донован» (Ray Donovan)
«Сайнфелд» (Seinfeld)
«Секретные материалы» (The X-Files)
«Скандал» (Scandal)
«Сорвиголова» (Daredevil)
«Спаси меня» (Rescue Me)
«Студия 30» (30 Rock)
«Сумерки» (Twilight)
«Сыны анархии» (Sons of Anarchy)
«Теория Большого взрыва» (The Big Bang Theory)
«Убийство» (The Killing)
«Убойный отдел» (Homicide: Life on the Street)
«Фарго» (Fargo)
«Ходячие мертвецы» (The Walking Dead)
«Хорошая жена» (The Good Wife)
«Шерлок» (Sherlock)

Глава 1

Полет фантазии

Искусство нам дано, чтобы не умереть от истины.

Фридрих Ницше

Фэнтези есть эскапизм, и в этом его слава. Разве не считаем мы долгом солдата бежать из плена врага?.. Если мы ценим волю сознания и духа, если мы – сторонники свободы, наш очевидный долг – сбежать и взять с собою всех, кого только сможем!
Джон Толкин

Начнем с простого. Самый очевидный признак мифического – сказочность сюжета, очевидная выдумка. Спекулятивные жанры – фэнтези, фантастика, сказка, истории о супергероях. Иные миры, чудеса, наука «будущего». «Не так, как в жизни».

Есть «сказочные» допущения и в более жизненных жанрах (Рэмбо уничтожает в одиночку танковые дивизии, Джек увидел Роуз на «Титанике» и влюбился с первого взгляда так, что их судьбы переплелись навеки). Такие сюжеты скорее относятся к категории «уникальных» ([об этом – следующий раздел главы](#)), но все же мы упомянем их здесь.

Плюс фантастического в кино: редкая возможность для

зрителя прожить другие, удивительные жизни, оказаться в мирах и обстоятельствах, которые будоражат воображение, как ничто в повседневности. Какие здесь риски? Зритель может почувствовать слишком большую дистанцию между собой и историей-сказкой: это «совсем не про меня», не дает ответы на вопросы, волнующие *меня*.

Фантастические истории в первую очередь заземляются *темой*. Вот – то «жизненное», что делает фильм актуальным для зрителя в сегодняшних реалиях.

Для начала – что такое тема фильма? Внутри сюжета (который шире темы, но играет на нее каждой своей сценой) содержится ряд точек, в совокупности составляющих некое *моральное высказывание* относительно личности или общества, практически всегда имеющее ценностный фундамент.

Возьмем фильм «Аватар». Абсолютная сказка, далекая от зрителя даже с точки зрения пространства и времени, – далекая планета, далекое и вымышленное будущее. Но рассматриваемые темы: непростой ценностный выбор героя между собственным благополучием и судьбами других людей; политика как придаток экономики; внешняя политика, готовая принести в жертву целые народы ради собственной выгоды и слепая к их самобытности и праву на собственный образ жизни; выбор между долгом и справедливостью – понятны и небезразличны зрителю как в повседневной жизни, так и в сфере вечных ценностей. К сожалению, часть зрительской аудитории не способна относиться всерьез к таким темам,

когда они поданы в увлекательной, сказочной упаковке и не препарируют действительность напрямую.

Или «Матрица». Стержень фильма, дающий развитие его теме, – это вера. Главная отправная точка: Нео не решает-ся выбраться на строительные леса, чтобы спастись от агентов, – и оказывается схвачен, потому что *не верит* в собственные силы. Последний кадр фильма (завершение темы): Нео совершает нечто совершенно противоположное страху сорваться вниз – он взлетает, преодолевая силу притяжения.

Что происходит между?

1. Нео объясняют, что на него возложена главная надежда. Большая ответственность! Сможет ли человек, не верящий в себя, оправдать ожидания человечества? Нео тренируется, показывает неплохие результаты, но не выдающиеся.

2. Нео узнает, что он – не Избранный, но что Морфеус настолько верит в него, что ради него пожертвует своей жизнью. Теперь у Нео уже более определенная сфера ответственности: за близкого человека.

3. Пророчество сбывается, Морфеус в плену, от спасения Морфеуса зависит судьба всего Циона. И виноват в этом Нео! Главная поворотная точка сюжета: Нео попадает в ситуацию, когда он *вынужден* верить в свои силы, вынужден кинуться в бой и преодолеть свои ограничения. Когда выбора нет, чудеса необходимы.

Таким образом, высказывание «Матрицы»: возможности

человека находятся в зависимости от того, во что он сам готов позволить себе поверить, а не от того, чего от него ожидают другие. Как говорит Пифия в фильме: «Быть избранным – это как быть влюбленным. Никто не может сказать тебе, что ты влюблен. Ты просто это знаешь». По сути, тема «Матрицы» – вечное и жизненное. Фантастическая фактура фильма – отчасти аллегория, которая, как увеличительное стекло, фокусирует наше внимание на самопознании и истинных мотивах человеческого поведения.

Вспомните монолог Морфеуса: «Матрица – это система, Нео. Эта система – наш враг. Но когда ты внутри, когда ты смотришь по сторонам, что ты видишь? Бизнесменов, учителей, адвокатов, плотников. Сознания людей, которых мы пытаемся спасти. Но до тех пор эти люди – все еще часть системы, а значит, наши враги. Ты должен понять: многие из них не готовы к отключению. А многие настолько инертны, настолько безнадежно зависимы от системы, что будут сражаться за ее безопасность».

Когда Морфеус произносит эту речь, зритель видит повседневный ландшафт делового центра мегаполиса; на словах «наши враги» показан суровый полицейский в темных очках и с каменным лицом – олицетворение нашего страха перед бездушностью системы. Зритель задумывается об изъянах общества, в котором он живет. В нем ликует бунтарь.

В супергеройском кино (квинтэссенции мифологического на экране) тема связана с такими вопросами, как ответ-

ственность за свою исключительность и силу («Человек-паук»); проблемы управляемости этой силы («Халк»); цена этой силы («Железный человек»); спорность ценностей, за которые сражается обладатель силы, а также устройства самого общества («Темный рыцарь»). Часто уделяется внимание конфликту человеческого и мифического в самом герое («Любит ли она меня-человека или меня-супергероя?» в «Бэтмен навсегда»; «Железный человек – всего лишь костюм или я не смогу выйти из положения без него?» в «Железный человек – 3»). Все это – в той или иной форме – абсолютно понятные любому человеку вопросы, сформулированные в коллективном бессознательном. Например, конфликт между тем, «как видят меня другие», и тем, «как вижу себя я сам». На мой взгляд, комиксы – это античные мифы в XX в.

Кинокритики часто ищут заимствование мифических и сказочных сюжетов в фильмах. «Начало» рассматривается как путешествие по лабиринту Минотавра. «Красотка» – как вариант «Золушки». «Титаник» – как переосмысление «Ромео и Джульетты», в свою очередь заимствованных Шекспиром из античных историй о Пираме и Фисбе, Габрокоме и Антии и пр.

Использовать миф в качестве основы – выигрышная стратегия создателя картины. Не потому, что пресыщенный и искушенный зритель эпохи постмодерна распознает притчу об Иове в «Левиафане» или путь Христа в «Хладнокровном

Люке» и порадуется своей находке. Дело в том, что заимствование конкретных мифических и сказочных сюжетов – не стратегия сама по себе, а частный случай. Кино вообще *мыслит преимущественно мифически*. Разговаривает на языке *значимых*, то есть проверенных временем символов и концепций; сюжетов, вызывающих наиболее сильный резонанс «на клеточном уровне». Это сюжеты, как будто знакомые зрителю, – но не в смысле буквального повторения – «такое я уже смотрел». А в смысле подлинности вызываемых эмоций – праведного гнева от ситуации, в которую попал герой Харрисона Форда в фильме «Беглец», или готового выплеснуться в любую минуту и ждущего своего часа восторга, когда Нео из «Матрицы» начинает побеждать. Это сюжеты, на которые мы «знаем», как реагировать, и реагируем остро. Сюжеты, волнующие и будоражащие нас. Узнает ли зритель в них конкретного Геракла, или конкретную Красную Шапочку, или фигуру Христа – вопрос не первой важности. Но если зритель ощущает непосильное бремя ответственности героя «Хладнокровного Люка» за судьбы остальных заключенных, этот его «крест», то задача выполнена.

Король Артур достает из камня меч – очень точный и заряженный символ своего времени, актуальный и сегодня. Он мог бы, конечно, доставать из камня штопор или расческу, но, согласитесь, ощущения не те. Рапунцель спускает из окна для любимого свои волосы, символ женской красоты, а не, скажем, занавеску или меч. Зачем принцу в данном слу-

чае меч, даже если это мощный символ из другой истории? У него есть меч. Ему нужны ее красивые длинные волосы.

Отсюда вопрос: когда Паоло Соррентино снимает фильм «Великая красота» о писателе в затяжном кризисе – многих ли зрителей трогает такая история? Разумеется, только тех, кому понятна проблематика фильма, кто подобное проживал, кому она небезразлична настолько, чтобы не утомиться в течение двух с половиной часов неспешного, созерцательного наблюдения за героем в виньеточном, избыточном деталями киноповествовании. Таких людей немного. Хорошо это или плохо – неважно. Можно и нужно создавать фильмы, проблематика и эстетика которых задевают сердечные струны лишь прослойки избранных, но не стоит сокрушаться о том, что таких фильмов слишком мало и что невозможно заставить весь мир смотреть их. Как заставить обычного подростка, например, проникнуться духом «Земляничной поляны»? Он понятия не имеет, что такое страх смерти на закате жизни. Это не его проблематика.

Но, хотим мы этого или нет, люди всегда тянулись и тянутся к богам и героям – и одновременно стремятся сбросить их с пьедестала. Мифическое не оставляет нас равнодушными. Как мы относимся к гениям? Мы обожествляем их. Мы приписываем им прямую связь с высшими силами, отказываем им в человечности, отвергаем личные заслуги в их достижениях. Страшно поверить, что на то, что они делают, способен обычный смертный. Однако мы любим упиваться земными

чертами гениев – порочные похождения Генри Миллера и Буковски, заносчивость и высокомерие Набокова. Романтизируем алкоголизм Хемингуэя, драчливость Есенина, дуэли Пушкина. Греки в своих мифах наделили богов страшнейшими человеческими пороками, за которые отчасти и любили их: если Зевсу не чужды ревность и мстительность, если и он не чурался повесничанья, что уж спрашивать с человека?

Но если мы не до конца понимаем творца или ученого, мы спешим обесценить его. История научного прогресса сплошь и рядом состоит из осмеянных (в лучшем случае) ученых мужей, правота которых была признана посмертно. Конечно, есть достаточно ученых, чьи теории оказались нелепыми, но не нам над этим потешаться. Мы во все времена не отличали первых от вторых, а потому клеймили и тех и других без разбора и продолжаем делать это по сей день.

Роман Германа Мелвилла «Моби Дик» был признан великим лишь после смерти его автора. Прижизненный успех Эдгара По, Джейн Остин, Филипа Дика (чей роман «Убик» вошел в сотню лучших англоязычных романов века по мнению журнала *Time* и который умер за несколько месяцев до премьеры фильма «Бегущий по лезвию»⁷ – первого из полутора десятков экранизированных впоследствии произведений Дика) был весьма скромным. Джон Кеннеди Тул, не сумев в течение шести лет опубликовать сатирический ро-

⁷ Экранизация романа 1981 г. «Мечтают ли андроиды об электроовцах?» (1968). – *Прим. ред.*

ман «Сговор остолопов», в депрессии покончил жизнь самоубийством, а спустя еще 12 лет книга, все же изданная благодаря матери писателя, получила Пулитцеровскую премию.

К чему это я? Мы признаем достойным произведение искусства только после того, как находится какой-нибудь литературовед Брэдли, который публикует эссе о какой-нибудь Джейн Остин, покойной уже сто лет. Мы признали Хичкока, потому что его признали «бесспорные» Годар и Трюффо, но пройдет еще лет 30, прежде чем мы начнем так же относиться к Спилбергу. Чтобы любить мифическое, необходимо в нем разбираться. Это же касается реального.

* * *

Мы издавна задаемся вопросом: что же такое настоящее искусство? Как определить гения? Вот как высказался об этом литературовед Виктор Шкловский в статье «Искусство как прием» в 1916 г.: «И вот для того, чтобы вернуть ощущение жизни, почувствовать вещи, для того, чтобы делать камень каменным, существует то, что называется искусством. Целью искусства является дать ощущение вещи как видение, а не как узнавание; приемом искусства является прием "остранения" вещей и прием затрудненной формы, увеличивающий трудность и долготу восприятия, так как восприимательный процесс в искусстве самоцелен и должен быть продлен; *искусство есть способ пережить деланье вещи, а*

сделанное в искусстве не важно».

И дальше: «Прием остранения у Л. Толстого состоит в том, что он не называет вещь ее именем, а описывает ее как в первый раз виденную, а случай – как в первый раз происшедший...»

Шкловский обильно заимствует примеры у Толстого, и один из наиболее ярких из них – повесть «Холстомер», рассказанная от лица лошади, что является оптимальной формой «остранения». Вот что говорит лошадь об институте собственности:

Многие из тех людей, которые меня, например, называли своей лошадью, не ездили на мне, но ездили на мне совершенно другие. Кормили меня тоже не они, а совершенно другие. Делали мне добро опять-таки не те, которые называли меня своей лошадью, а кучера, коновалы и вообще сторонние люди. Впоследствии, расширив круг своих наблюдений, я убедился, что не только относительно нас, лошадей, понятие мое не имеет никакого другого основания, кроме низкого и животного людского инстинкта, называемого ими чувством или правом собственности. Человек говорит: «дом мой», и никогда не живет в нем, а только заботится о постройке и поддержании дома. Купец говорит: «моя лавка», «моя лавка сукон», например, и не имеет одежды из лучшего сукна, которое есть в его лавке.

Есть люди, которые землю называют своею, а никогда не видали этой земли и никогда по ней не проходили. Есть люди, которые других людей называют своими, а

никогда не видали этих людей; и все отношение их к этим людям состоит в том, что они делают им зло.

Есть люди, которые женщин называют своими женщинами, или женами; а женщины эти живут с другими мужчинами. И люди стремятся в жизни не к тому, чтобы делать то, что они считают хорошим, а к тому, чтобы называть как можно больше вещей своими.

Повествование от лица лошади позволяет нам посмотреть на привычные явления под новым углом, абстрагироваться от них, отстраниться и рассмотреть их. Каковы наши отношения с собственностью? Что она дает нам? Что есть принадлежность одного живого существа другому? Как мы отнесемся к тому, что лошадь одушевлена, наделена чувствами и чаяниями? Разумеется, в первую очередь приходит в голову крепостное право. Толстой затрагивает важнейшую моральную и социальную проблему своего века – ни словом не обмолвившись напрямую об этой форме рабства в России.

И ведь огромное количество жанровых спекулятивных кинокартин использует именно эту технику. Она естественно заложена в них. Мифическое приключение в таких фильмах – практически всегда аллегория. Фил Коннорс застревает в «дне сурка» потому, что застрял в собственной жизни. Профессия Рика Декарда в «Бегущем по лезвию» – отыскивать беглых андроидов, и фильм поднимает вопрос его собственной человечности. Фильмы о героях, лишившихся памяти, всегда популярны потому, что такой персонаж задает-

ся глобальным и философским вопросом: кто я? Буквальная «ущербность» Форреста Гампа позволяет рассказать о ранимости и уязвимости каждого из нас.

Облекая вечные человеческие проблемы в аллегорическую форму сказочной условности, мы заново привлекаем внимание к ядру проблемы. На поверхности нам все давно уже известно и неинтересно. Мы разговариваем общими фразами, штампами, которые ничего не значат: власть развращает, насилие порождает насилие, человек человеку волк. «Властелин колец» с неожиданной стороны показывает нам, что такое «власть развращает» (буквальная, наглядная, непреодолимая сила кольца), и заставляет задуматься об этом. «Крестный отец» наглядно, через мифические обстоятельства борьбы мафиозных группировок, демонстрирует процесс порождения насилия насилием. Возможно, очень неплохо раскрывает поговорку «человек человеку волк» картина «Волк», в которой герой Джека Николсона буквально становится оборотнем.

На еще бóльшие допущения способны анимационные картины. Неспроста персонажи мультфильмов – часто животные, роботы, игрушки, машины и даже (!) персонифицированные эмоции в голове девочки-подростка, как в «Головоломке». Никакой другой формат не заставляет нас сделать такой серьезный шаг в сторону принятия мировоззрения индивидуумов, не похожих на нас, – и через их страдания, радости и мечты под новым углом задуматься о собственных.

После выхода на экраны «Гравитации» я видел в социальных сетях высказывания о том, что, мол, понятно, про что фильм, но зачем устраивать эпопею в космосе? Почему не рассказать просто драматическую историю мамы, потерявшей дочь и пытающейся справиться с горем, без взрывающихся спутников и орбитальных приключений? Если вы читаете эту книгу, надеюсь, что вам не нужно объяснять необходимость разнообразия – в частности, в кинематографе. Попытки «причесать» любое кино, кастрировать фантазию и перекрасить все жанры в драму – не что иное, как вкусовой фашизм.

Мне кажется, у «Гравитации» как минимум две выигрышные тактики. Во-первых, в захватывающей приключенческой упаковке можно донести серьезные темы до массового зрителя. Во-вторых, факт, что героиня бежит от своего горя в самый сложный период ее жизни не в соседний бар или даже другой город, не демонстрирует стандартное деструктивное поведение, а уходит настолько далеко от своей травмы, насколько это вообще физически возможно, – в космос! – как ничто другое подчеркивает ту бездну, которая открылась у нее в душе. По собственному желанию она оказывается там, где нет твердой почвы под ногами, где на каждом шагу подстерегает опасность и безразличная бескрайняя черная бездна вселенной смотрит в глаза и дышит смертью. Какой потрясающий способ показать внутреннее состояние героини!

В другом фантастическом фильме – в «Солярисе» Тарковского – тема и связанное с ней настроение преобладают над событийным рядом, и значимость этой темы делает для нас фильм еще более «жизненным», несмотря на жанр. (Вопрос: зачем нужно было помещать драму о человеке, который никак не может простить себе смерть девушки, в фантастические обстоятельства на другой планете, с оживающими мертвецами и космическими шаттлами?! Это была минутка сарказма.) Еще одно «жизненное» отличие от «Гравитации» заключается в том, что герои «Соляриса» так и не пришли к какой-то возможности преодоления проблематики фильма, хотя осознали важные вещи. Об этом мы поговорим чуть позже, в разделе [«Результат пути героя»](#) главы 2.

Картина мифа тяготеет, по словам Джона Труби, к «крупным мазкам». Миф ищет вечные смыслы и фигуры в ткани бытия, уделяя меньше внимания достоверности деталей, тонкостям и нюансам. Его высказывания не столько о реальности, сколько о «над-реальности», как платоновские *идеи*. Им тесно в привязке к конкретной проблематике эпохи или общества; они не намерены жертвовать своей высшей правдой ради отображения «космоса как он есть» в «Гравитации» или в угоду кухонным толкам о том, что миллиардер вряд ли женился бы на проститутке («Красотка»).

Жизненное кино тяготеет к буквальному обсуждению насущных, социальных, политических проблем, без аллегорического пласта. И в этом, на мой взгляд, проигрывает ми-

фическому. Оно, конечно, тоже выполняет важную функцию: делает проблему видимой, вскрывает нарыв, возбуждает пылкие дебаты, обостряет проблематику вопроса и раскалывает общество на лагеря, поскольку либо подтверждает, либо опровергает уже сложившиеся мнения. Но не воспитывает так, как воспитывает мифическое кино своей увлекательной аллегорией, разворачивая сюжеты вне времени, вызывая сопереживание к персонажам, которые выходят за рамки ослепляющих разум текущих (или даже исторических) событий, а не расковыривая болячки сиюминутных новостей. Не так давно были проведены исследования феномена книг о Гарри Поттере. Мало того, что серия побудила большой сегмент «поколения Миллениума» в принципе взяться за чтение (это поколение теперь наиболее читающее по сравнению с предыдущими). Вдобавок выяснилось, что поколение, выросшее на Гарри Поттере, более толерантно к инаковости, менее склонно к предубеждениям и предрассудкам, устойчиво себя чувствует на территории базовых моральных концепций добра и зла. Поэтому, прежде чем применить в очередной раз пренебрежительный, обесценивающий эпитет «сказка» к очередному фильму, задумайтесь: а может, при нынешнем кризисе морали нашему обществу нужно больше сказок, а не меньше?

Перевести частное в вечное и общечеловеческое, возвыситься над буквальным, представить проблему в контексте волнующего, увлекательного сюжета, в камуфляже сказоч-

ной условности и в масштабе, возводящем человека и событие в Символ, — вот возможности зрительского, жанрового кинематографа. Вот что способно воспитывать и менять.

Возьмем такой фильм, как «Рэмбо». Казалось бы, речь идет об очень конкретной эпохе, о последствиях очень конкретной войны, локальной исторической проблематике. Но мифические обстоятельства (невероятные масштабные баталии одного ветерана против армии мнимых союзников на домашнем фронте) поднимают его на другой уровень; фильм оказывается уже не о судьбе ветеранов постыдной Вьетнамской войны, а об уродливой изнанке *любой* войны испокон веков, о том, что бурлит в замутненных водах, когда патристический крейсер торжественно протрубил мимо. Сравните с «Возвращением домой» (1978), замечательной драмой на ту же тему, которая так и остается в рамках своей эпохи (не стоит и обсуждать уровни известности фильмов: «Рэмбо» донес свой месседж до бóльшей аудитории). Но даже в «Возвращении домой» есть небольшой, достаточно приземленный, но все же мифический элемент в виде любовного треугольника.

Такая аллегоричность явлений может быть присуща и менее мифическим сюжетам. «Полет над гнездом кукушки», отражая между строк проблематику своего времени (разочарование в правящей власти, последствия Вьетнамской войны, скандал с Никсоном, смерти Мартина Лютера Кинга и Роберта Кеннеди, спад молодежного движения и контркуль-

туры хиппи – десятилетие крушения иллюзий и в целом недоверия к авторитету правящей власти), ни словом не обмолвился об этих событиях. Вместо этого он представляет картину *общества как сумасшедшего дома* ; микрокосмос социума как вялое противостояние подавленных невротиков с травмами и расстройствами и диктатуры педантичной, непоколебимой, авторитарной сестры Рэтчед, травмирующей и невротизирующей их еще больше, называя это лечением.

Уникальность

*Неверно судить о возможном по среднему.
Принцип статистики*

Если смотреть шире, к мифическому относится все, что уникально, встречается в жизни крайне редко, а то и никогда.

«Человек дождя» приобретает дополнительную жанровую привлекательность благодаря качествам главного героя Рэймонда – математическим суперспособностям и идеальной памяти. Давно вы в последний раз общались с аутистом? Вряд ли для вас это обычное повседневное дело.

Тот же эффект срабатывает в «Играх разума». Нам рассказывают историю про гения.

В «Красотке» сталкиваются два героя из настолько разных социальных слоев, с такими разными бэкграундом и ценностями, что, несмотря на отсутствие откровенно сказочных элементов, мы смотрим фильм об уникальном событии и уникальных отношениях.

Шерлок Холмс – непревзойденный профессионал в своем деле, и британский сериал переосмысливает его так, чтобы еще больше подчеркнуть его гений, простой дедукцией нас уже не удивишь. Талант Шерлока в исполнении Бенедикта Камбербэтча граничит с ясновидением.

Любовь Джека и Роуз в «Титанике» так сильна и пылка, что им не помешают ни родные, ни самая громкая морская катастрофа века, ни даже смерть одного из них.

Брюс Уиллис в «Крепком орешке» после столкновения с террористами, в крови, со сломанными ребрами и сквозными ранениями, все же найдет в себе силы добить своих оппонентов.

Когда мы говорим: «Это жизненно! Это живое!» – конечно, каждый имеет в виду свое. Сама условная «жизненность» в целом важнее для зрителя с меньшим потенциалом восприятия художественных допущений в произведении. На английском языке этот термин звучит как *suspension of disbelief* – «отказ от неверия». Мы прекрасно понимаем, что наблюдаем за вымышленной историей, очевидно стилизованной с помощью определенных кадров, музыки, монтажа, исполненной для нас актерами за гонорар. И тем не менее переживаем происходящее на экране, сочувствуем, льем слезы, от души смеемся, умиляемся, радуемся победам героев над собой и оппонентами. Порог «отказа от неверия» тем выше, чем больше мифических элементов в произведении.

И все же чаще всего под «уникальностью» подразумеваются глубокие и небанальные наблюдения о жизни, специфические детали и характеристики ситуации или человека.

Уникальные наблюдения. *Специфические* характеристики. Чувствуете? Повеяло мифом.

Традиционно из двух «киношных» тактик – *узнавания* и

удивления – узнавание приписывается жизненному кино, а удивление – мифологизированному, аттракционному, «голивудскому». Однако четкой демаркационной линии здесь нет.

Обычно, когда зритель хочет видеть на экране жизненную историю, он рассчитывает испытать «радость узнавания», идентифицировать происходящее определением «как в жизни». Однако жизненность как она есть неизбежно приводит к *штампам*, которые исключают радость удивления и новизны. То, что буквально и слишком хорошо знакомо нам из жизни – или чаще из ее отображения в кино, – вызывает разочарование. Именно это мы называем штампами.

Очередной бывший коп с травмой. Жизненно? Наверняка. Узнаваемо? Очень. Вызывает сопереживание и сопричастность? Зависит от обстоятельств, но в целом да. Удивляет? В целом нет, если только такой герой не изобретен *заново*, не наделен историей, качествами, обстоятельствами, которые цепляют своей новизной или «подсмотренными» деталями.

Очередная домохозяйка с трудной судьбой в отечественном сериале. Жизненно, узнаваемо, миллионам людей она скрашивает вечера. Чего они точно не получают? Удивления. Новизны. Альтернативного взгляда на роль и возможности женщины в обществе. Новых нейронных связей в мозгу.

Привлекательность фразы «основано на реальных собы-

тиях» для нас не в том, что события эти реальны (наша жизнь битком набита реальностью), а в том, что в неисчерпаемом потоке событий авторы разыскивали такую историю, которая способна поразить, увлечь и захватить зрителя. Незаурядную. В жизненном найдено мифическое. Вот чего желает требовательный зритель: *узнавания* жизни через свежее, небанальные, *удивляющие* наблюдения. Узнавание через удивление и наоборот. Вот ядро этой концепции: союза жизни и мифа.

Это может быть субъективный сюрреалистический взгляд камеры Жан-Пьера Жене в «Амели», в котором мы узнаем воплощение собственных романтических чувств. Эмоции нам знакомы, но форма удивляет. (Влюбившаяся Амели превращается в воду и стекает лужей на асфальт – помните?)

Это может быть неумелость Дастина Хоффмана («Крамер против Крамера») в приготовлении завтрака сыну. Вполне узнаваемая ситуация – но такие конкретные детали, как разбалтывание яиц в кружке вместо миски, куда потом, разумеется, не влезает тост, удивляют своей если не оригинальностью, то специфичностью. Мы ожидаем, что он сожжет тост, и он его сжигает. Но хлеб, не влезающий в кружку, несет тот же самый смысл, только изобретательно переданный. Я совершенно точно понимаю образ – и в то же время вижу его впервые.

Ключ к органичному вплетению повседневного в мифическое лежит в конкретике. В поиске если не совершенно но-

вой, то по меньшей мере точной формы для общеизвестного явления или всем понятного смысла. Когда люди говорят: «Все истории давным-давно уже рассказаны», – они имеют в виду суть. Здесь открыть что-то новое действительно крайне сложно. Но формы, доносящие эти смыслы, имеют большое разнообразие.

Детальное продумывание позволяет достоверно создавать даже мифические миры.

Тактика номер один: создание *обжитого* вымышленного пространства (как космический корабль в «Чужом» с его рассыпанными на обеденном столе кукурузными хлопьями). Тактика номер два: не менее сложное и комплексное, чем земной мир, устройство сказочного мира, с многообразием и реалистичными продуманными деталями социума, архитектуры, технологий, систем ценностей и верований («Матрица», «Аватар», «Звездные войны», «Безумный Макс»). Вот как обнаруживает в сказочном бытовое автор этого диалога из «Матрицы»:

МАУС (*о протеиновой похлебке, обращается к Нео*). Знаешь, что мне напоминает эта штука? Кашу «Тейсти уит». Когда-нибудь пробовал «Тейсти уит»?

СВИТЧ. Технически ты сам ее не пробовал.

МАУС. В этом все и дело! Именно! Ведь нельзя не задаваться вопросом: откуда машинам знать вкус каши? Может, они ошиблись? Может, вкус, который я считаю вкусом «Тейсти уит», на самом деле – вкус овсянки или тунца? Заставляет задуматься о многом! Возьми

курятину. Может, не получалось у них выбрать вкус курицы – из-за чего, собственно, курица на вкус похожа на все что угодно! Или, может...

АПОК. Заткнись, Маус.

ТЭНК. Это одноклеточный протеин с синтетическими аминокислотами, минералами и витаминами. Здесь все, в чем нуждается организм.

МАУС. Ну, не все, в чем нуждается организм... (*Обращается к Нео.*) Я так понимаю, ты побывал в тренировочной программе. Кстати, это я ее написал.

АПОК. Началось.

МАУС. Так как *она* тебе?

НЕО. Кто?

МАУС. Женщина в красном платье. Мой дизайн. Она не очень-то разговорчива, но, если захочешь с ней познакомиться поближе, могу создать вам более интимную обстановку.

Практически единственное назначение этой сцены – показать, что, помимо эпических войн с машинами за выживание человечества, эти люди иногда проводят время, рассуждая о вкусе курицы, и думают о сексе. Ничто человеческое им не чуждо.

Фильм «Начало» рассказывает историю человека, который вынужден совершить путешествие в глубины своего сознания, чтобы вернуться к детям, – но путь его лежит через территорию, на которой обосновался преследующий его «призрак» покойной жены. Фактически это миф об Орфее,

но с вариацией: он должен спуститься в подземное царство, чтобы *бросить* там Эвридику, избавиться от нее, расстаться с ней или даже убить, но не саму Эвридику, которую уже не вернуть, а демона вины и злобы, довольно убедительно ее изображающего. Если он не избавится от этого оборотня, порожденного его собственным сознанием, то навсегда останется в аду и не выберется к своим детям. Драматургическая потребность Кобба – освободиться от «призрака», чтобы перестать вредить себе и подвергать опасности окружающих. Момент, когда он это наконец сделает, рискует показаться поверхностным, а ведь он один из главных. Нередко в сценариях ключевые сцены преподносятся слишком банально: «Я понял, что деньги не приносят счастья». Банален не сам вывод, банальна форма – из-за своей буквальности.

В «Начале» происходят две очень конкретные вещи. Первое – в глубинах своего подсознания, лицом к лицу с «призраком», Кобб наконец признает и собственную вину в смерти жены. Это поступок, откровение, которое позволяет двигаться дальше, вырваться из замкнутого круга. Второе – Кобб говорит: «Я больше не могу с ней быть, потому что ее не существует... Я не могу представить тебя во всей твоей сложности, все прелести, все изъяны... Ты всего лишь тень моей реальной жены... И как бы я ни пытался воссоздать тебя... прости, этого недостаточно». Он уловил неспособность собственного воображения в полной мере воссоздать образ покойной жены и продолжать вводить себя самого в

заблуждение. Очень точное жизненное наблюдение, «заземляющее» миф.

Мифичные профессии

Нередко мифологизируются определенные *роды или сферы деятельности*. Например, каким бы ни был приземленным, философским, минималистским фильм в жанре детектива/криминальной драмы, будь то «Настоящий детектив», «Французский связной» или «Коломбо», – эта профессиональная сфера, предполагающая наличие особых навыков, образа жизни, ответственности перед обществом, имеет для зрителя привлекательность мифа, некую будоражащую тайну. В обычной жизни мы встречаем детективов гораздо реже, чем, скажем, врачей, и даже если встречаем, то, несмотря на все расспросы, к пониманию их феномена не приближаемся. Мы подозреваем, что самого главного нам не рассказывают либо перед нами какой-то «неправильный» следователь или оперативник.

Теоретически профессия того же врача обладает схожими признаками: особые навыки, особая ответственность. Мало того, и определенная мифологизированность медицинской профессии широко используется в кино и сериалах, в этот мир тянет заглянуть, пережить драму, прочувствовать специфические профессиональные конфликты. Только в США насчитывается более 150 телевизионных сериалов на

медицинскую тему. К слову, сериалов юридической тематики примерно столько же: ставки «жизнь или смерть» здесь встречаются реже, но это еще одна профессия, распоряжающаяся судьбами людей.

И все же в нашем восприятии пистолет является более «заряженным» символом, чем скальпель, а полицейский жетон интригует больше, чем фонендоскоп. И пусть Хаус вооружен не табельным оружием, а тростью, популярность сериала во многом объясняется тем, что этот доктор еще и гениальный следователь. Если у вас есть сомнения, создатели так и планировали этот проект: как медицинский детектив в духе CSI⁸.

Чем ближе детектив к процедуралу⁹, тем он более приземлен, потому что таких запутанных дел, какие описывает Агата Кристи, почти не случается (особенно с частотой раз в неделю, если верить сериалам), а повседневная работа оперативника заключается в заполнении бумажек, ожидании результатов анализов из лаборатории и нудных опросах соседей потерпевшего или подозреваемого.

К категории мифологизированных профессий и родов деятельности относится различный спецназ, мир организованной преступности, естественно, шпионаж (даже шпионские

⁸ «C. S. I.: Место преступления» (CSI: Crime Scene Investigation) – популярнейшая сериальная франшиза в жанре детектива-процедурала. – *Здесь и далее, кроме особо оговоренных случаев, прим. авт.*

⁹ Разновидность детектива, делающая акцент на механизме повседневной, технической работы следственных органов.

истории, которые выходят из-под пера Джона Ле Карре, в жанре *unglamorized spy novel* – «антигламурный шпионский роман» – не в состоянии избавиться от мифического флера). Почему? Потому что представители этих профессий постоянно ходят по грани между жизнью и смертью. Вот какие ставки обуславливают их существование и накладывают печать на образ жизни и мировоззрение.

Мафия в Америке даже исторически является организацией, чье существование сложно было доказать. Она долгое время, до 1957 г., отрицалась Джоном Эдгаром Гувером¹⁰. Каждая веха в гангстерском кино, казалось бы, все больше развенчивает миф о мафии. На самом деле мифическая составляющая никуда не девается, но каждый раз меняется сочетание мифического и жизненного – в духе соответствующей эпохи. Для Томми Пауэрс («Враг общества», 1931) постулат «ничто человеческое не чуждо» выражался в том, что у гангстера есть мать, он вышел из рабочего класса, у него есть мечты и слабости, он смертен. В том, что мы вообще видим его на экране и он похож на нас. Для Майкла Корлеоне этот постулат означает взгляд внутрь большой семьи гангстера, где есть внуки, свадьбы, заботы о непутевом сыне и нежелание впутывать зятя в криминал... Мир организованной преступности наполняется подробностями, которые помогают нам если не понять, то прочувствовать эту систему. Например, с помощью известного подхода «Ничего лично-

¹⁰ Директор ФБР в течение почти 50 лет и фактически его создатель.

го, просто бизнес». (Эта фраза, призванная снизить мифологизированность преступного мира, уже стала очередным мифом, потому что у всего жизненного из этой сферы есть тенденция мифологизироваться.)

В век Сопрано гангстер делает новый шаг к человечности. Он записывается на прием к психотерапевту. Он по-прежнему мачо, но теперь это выражается не столько в высокомерном «Никогда не смей спрашивать меня о бизнесе» или в тычке грейпфрутом в лицо подруге (скандальная сцена из «Врага общества»), сколько в хроническом промискуитете при наличии жены, с которой приходится всерьез считаться. Он по-прежнему грабит и убивает, но теперь еще и рефлексит; его образ жизни наносит ему душевные травмы. Отношение к традиционным табу (куннилингус, например) этого консервативного кодифицированного мирка рассматривается как неоднозначное; поддерживается видимость среди «коллег», но в домашнем кругу очевидно, что эти табу – пережитки прошлого. Тони даже нарушает «кодекс чести», когда начинает сотрудничать с ФБР, подозревая партнеров по бизнесу в причастности к терроризму. И уже в пилотной серии авторы заявляют не столько сюжетную предпосылку сериала, сколько эту новую пропорцию «жизненного» материала в так интересующем нас мифе. К удивлению, которое сопутствует мифическому, добавляется *узнавание*, которое ассоциируют с реальной жизнью.

Скажу, забегаая вперед, что у сериального формата – осо-

бые возможности для сочетания мифа и жизни. В дальнейших разделах мы будем примерять разные аспекты драматургии к сериалу.

Ставки

Мы отправляемся в путь не для того, чтобы спасти мир, а чтобы спасти себя. Но этим действием и спасаем мир. Личность, исполненная жизни, оживляет все вокруг.

Джозеф Кэмпбелл

Логично: чем выше ставки, тем мифичнее кино. От героя зависит судьба планеты, человечества, нации, города, общины. В быту мы с этим не сталкиваемся; даже реальные герои (военного времени, спасательных служб, великие исследователи, разбойники, идиоты и пр.) обычно находят воплощение в уже мифологизированном виде: книги, фильмы, новостной репортаж. Мифы, легенды, сказки – это всегда где-то далеко.

У высоких ставок есть свои плюсы: волнующий размах, уровень конфликта и ответственности. Но есть и риск. Спасение планеты или страны, особенно если это не наша планета и не наша страна, – чересчур абстрактная цель. На пути к ней важно находить конкретное, специфическое, индивидуальное. «Армагеддон» наглядно и убедительно показывает, как осколки астероида уничтожают символы нашей цивилизации, знаковые здания Нью-Йорка, Парижа, Пекина. А среди оставшихся на Земле Гарри Стэмпер спасает небезразличных нам персонажей, в том числе свою дочь. А

в «Терминаторе» угроза всему человечеству, помимо убедительных картин страшного будущего, воплощается в сегодняшнем дне через сиюминутную угрозу для героини. «Спаси чирлидершу – спасешь мир», как точно подметили этот принцип в сериале «Герои».

Тем не менее высота ставок в рамках одного формата и жанра варьируется. Для сравнения – практически одновременно с «Армагеддоном» на экраны вышел фильм с такой же предпосылкой «Столкновение с бездной». Что в нем происходит? Спасти Землю от астероида с помощью тактик «Армагеддона» не получается. Удастся лишь, в несколько заходов и ценой корабля-смертника, уменьшить ущерб, избежать тотального уничтожения. Мифическая тактика действия и невероятного успеха суперкоманды в невероятной ситуации заменяется тактикой выживания обычных (или почти обычных) людей. «Для кого найдется место в бункерах?» – насущный вопрос, который занимает внушительную часть экранного времени. Такое снижение ставок: менее чем глобальная угроза со стороны стихии и менее чем тотальный успех со стороны землян позволяют показать не только мифологизированную историю (экшен, схватка с астероидом), но и жизненную драму (человеческая реакция людей на катастрофу, раскрытие человеческой природы в моральной плоскости). (См. главу 6 [«Драма как жизненность»](#).) Отчасти это становится возможным за счет фокусировки на разных очагах конфликта (не только команда астронавтов, решающая

проблему физически, но и, например, президент, принимающий сложные решения, и подросток-вундеркинд, намеренный взять подругу с собой в бункер). (См. раздел [«Многоперсонажность»](#) в главе 4 «Точка зрения».)

Успех фильма был вполне сравним с успехом «Армагеддона».

Порой цена вопроса – собственная жизнь героя. Тогда история строится так, что судьба этого человека – максимальная возможная ставка в сюжете. Она волнует нас больше, чем что-либо. Таков «Беглец».

Чтобы это произошло, в таких историях зачастую добавляется элемент вопиющей несправедливости. У героя «Беглеца» – в данном случае достойнейшего человека без изъянов, находящегося в крепком счастливом браке, – убийца отбирает жену, затем его лишают свободы и вскоре лишат жизни. Он должен быть наказан вместо преступника, который уже разрушил его жизнь. *Вопиющая несправедливость* – очень распространенный фактор в историях с заниженными ставками, который заставляет зрителя оставаться неравнодушным. То есть взамен отсутствующих глобальных ставок максимально высоки персональные.

Здесь важно понимать, что в жанровых формах, когда они правильно построены, смысл истории перерастает частный сюжет; он говорит об устройстве общества. Поэтому, помимо выживания и личной мести, герой восстанавливает *баланс в обществе*, где друг может отнять жизнь из карьерных

соображений, где халатность полиции приводит на электрический стул невиновного, а виновному дозволено жить припеваючи, где представителя закона, давно забывшего, что законы созданы для людей, не интересует, убивал беглец свою жену или нет. Личная проблема героя как олицетворение пороков социума тоже способ повысить ставки.

Похожий механизм работает в «Выжившем». Медведь и дикие племена не добились героя окончательно – настоящий ужас наступает, когда союзник, представитель той же социальной ячейки, губит его сына и бросает его самого на произвол судьбы. *Вопиющая несправедливость*. И это тоже рассказ об обществе, в котором, как мы видим, большую роль играют вопросы чести, долга, взаимовыручки. Особый смысл появляется благодаря тому, что место и время действия сюжета – дикая природа молодой Америки, задолго до войны Севера и Юга и окончательного покорения Дикого Запада. История о мести и восстановлении справедливости рассказывает еще и о том, как зарождалось гражданское общество обросшей мифами страны.

Конец ознакомительного фрагмента.

Текст предоставлен ООО «ЛитРес».

Прочитайте эту книгу целиком, [купив полную легальную версию](#) на ЛитРес.

Безопасно оплатить книгу можно банковской картой Visa, MasterCard, Maestro, со счета мобильного телефона, с платежного терминала, в салоне МТС или Связной, через PayPal, WebMoney, Яндекс.Деньги, QIWI Кошелек, бонусными картами или другим удобным Вам способом.