

Александр ДАНИЛИН

САМОРЕАЛИЗУЮЩИЕСЯ ПРОРОЧЕСТВА

«Груз 200»: размышления психиатра

Допустим, мы с вами собираемся анализировать вовсе не кино. Скажем, мы хотим проверить действие нового лекарственного препарата, в инструкции к которому указано, что от него люди становятся выше. Мы можем с вами, например, отобрать в качестве испытуемых 13-летних подростков. Мы измеряем их рост и даем им лекарства по схеме, указанной в инструкции. Два года спустя мы снова собираем тех же детей, теперь уже ставших 15-летними, и проводим те же самые измерения роста. Несомненно, что дети за эти 2 года стали выше. Мы с вами, совершенно не кривя душой, можем написать—лекарство действует нормально...

Читатель понимает, разумеется, что такой вывод, мягко выражаясь, бездоказателен, т.к. в своем теоретическом эксперименте мы не учли естественных законов взросления.

В психологии такого рода выводы называют нарушением внутренней валидности: мы, делая вывод, не учли важного для данного исследования влияния других (в данном случае—очевидных) факторов, хотя учитывать эти факторы *мы были обязаны*.

Однако если вы внимательно читали условия теоретического эксперимента, то вам наверняка почудилось в них что-то неуловимо знакомое. И это неудивительно. Принцип нарушения внутренней валидности стал одним из главных движущих принципов нашей жизни. На нем, например, построена любая реклама (реклама лекарственных препаратов—в частности и в особенности—но это тема для специального разговора), независимо от того, реклама ли это товаров или политический «пиар».

На чем основаны такого рода нарушения внутренней валидности? Да на наших ожиданиях. Например, человек маленького роста так сильно хочет стать выше, что, увидев рекламный ролик о 13-летних детях, которые становятся «под воздействием лекарства» выше к 15-ти годам, он просто не замечает очевидной бездоказательности этого утверждения. Он слышит только ключевой для него слоган «они стали выше», не замечая ни очевидной издевки такого рода эксперимента, ни скрытых чуть глубже, но все же очевидно возможных, побочных действий того же препарата для повышения роста.

Что же произойдет с этим гипотетическим человеком дальше? А дальше препарат... ему поможет. Скорее всего, ему будет казаться, что он заметно растет, хотя линейка ростомера не будет показывать никаких изменений. Потом он разочаруется и будет, внимательно глядя на рекламу, искать следующий препарат. Сработает другой эффект, который в экспериментальной психологии получил название «самореализующегося пророчества».

Роль самореализующихся пророчеств в нашей жизни важна невероятно. Они порой всю нашу жизнь и определяют. Возьмем, например, статистически достоверный факт: большая часть женщин, у которых отцы были алкоголиками, выберет себе алкоголика в мужа. Выберет порой еще до того, как мужчина начнет серьезно пить. Выберет на основе смутного ощущения, что «других мужчин не бывает», выберет на основе образа главного мужчины своей жизни—отца.

Этого бы не случилось, если бы женщина получила хоть какую-то возможность анализа того, каким образом она делает выбор. Но наше традиционное воспитание не включает в себя способы анализа собственных чувств. Большинство даже на консультации психолога их описать не в состоянии. Действия женщины основаны не на генетике, а на самореализующемся пророчестве.

Мы вообще сегодня очень часто воспринимаем термин «генетика» как синоним понятия «судьба». Ну, например, если кто-то из моих родителей рано умер от инсульта или совершил самоубийство, то по мере приближения возраста ребенка к соответствующему возрасту родителя в душе первого нарастает тревога и смутное опасение: со мной будет то же самое.

Это нарушение внутренней валидности. Даже склонность к инсульту наследуется гораздо сложнее. А уж самоубийство—это вообще сложный произвольный акт, в каждый миг которого человек может передумать...

Сегодня в ответ на вопрос «отчего так часты болезни выросших детей, случающиеся в том же возрасте, что и болезни их родителей, если у большинства заболеваний нет прямых наследственных форм?» наука отвечает: «Работает самореализующееся пророчество». Человек действительно может покончить с собой в моменты душевного кризиса только потому, что ждет от самого себя такого «генетического» поступка. Он незаметно внутренне настраивает себя на то, что «из-за генетики» он должен совершить самоубийство.

В Интернете я прочел такой отзыв на фильм А. Балабанова «Груз 200»: «Россия безнадежна. Россия—это провинция, а русская провинция безнадежна. То, что показывает Балабанов,—это абсолютная правда, так было в 1984 году, точно так же обстоят дела и сейчас. Ничего не изменилось и не изменится. Изменения невозможны, потому что в людях не осталось ничего человеческого».

Меня всегда интересовал ответ на безнадежный вопрос: «Где яйцо, а где курица?». Российская провинция и российская душа, и правда, всегда были безнадежны, и безнадежность эту, как в зеркале, отражала великая русская культура? Или великая российская культура (она же интеллигенция, кем, собственно, были сначала писатели, а потом и сценаристы с режиссерами?) смогла создать в наших душах самореализующиеся пророчества о нашей безнадежности?

Гоголь и Достоевский «создали портрет России и русского человека». «Мертвые души»—это энциклопедия русской жизни. Конечно, это гениальные люди—национальное достояние России...

Но гениальность и помешательство удивительно близки. И никого сегодня не покоробит, если я скажу, что и Достоевский, и Гоголь были пси-

хически больными людьми и смотрели на окружающую реальность через призму собственного болезненного отчаяния.

Чем ближе к нашему времени, тем легче проследить, как образовывались такого рода самореализующиеся пророчества.

Сколько уголовных «понятий» создал Есенин, невероятно почитаемый в «приблатненной» среде начала века? Сколько уголовных стереотипов сформировал Высоцкий—в более близкие нам времена?

Задавался ли кто-нибудь этими вопросами? Или в связи со «святыми именами» российской культуры такие вопросы задавать *неприлично*?

«Неприлично штаны при гостях через голову надевать»,—говорила моя бабушка... «Неприличными» культура называет вопросы, которые обнажают ее интимные механизмы в моменты, которые считает неподходящими... она сама.

А это значит, что отвечать на них неприлично... всегда.

Я неуклюже пытаюсь ставить вопрос о гении и злодействе, которого не ведает он сам. Сами раздумья на эту тему, описываемую в современных журналистских кругах тютчевской фразой «как слово наше отзовется», считаются почти непристойными. Но когда я с ужасом смотрю фильмы Балабанова, я начинаю думать, кто и почему создал это самоопределяющееся пророчество о безнадежности нашей жизни...

Сколько Раскольниковых, Чичиковых и Ноздревых создали в реальной жизни Достоевский и Гоголь?

Нет, я не пытаюсь поднять Алексея Балабанова на недостижимую высоту русской классики. Но стоит лишь задуматься, какую роль в формировании личности молодого человека играют Гоголь и Достоевский, а какую—Балабанов, как представитель современной отечественной киноиндустрии, тут же начинаешь понимать, что эти сравнения сегодня отнюдь не беспочвенны.

Соответствующее поколение в Америке абсолютно самостоятельно присвоило себе наименование «видеотов».

Впрочем, и в происхождении самого этого расхожего словечка чувствуется влияние лидера поколения—Квентина Тарантино, который в своих интервью любит хвастаться тем, что он «книжек не читал, но зато смотрел много фильмов».

Как известно, до начала своей стремительной карьеры в Голливуде он работал клерком в офисе видеопроката. Я думаю, не стоит обсуждать репертуар видеопрокатных пунктов 90-х годов. Все искусство для кумира будущего поколения сводилось к боевикам и триллерам. Тарантино утверждал, что «если ему попадалось хорошее кино, он смотрел в нем то, что прикольно», т.е. не задавался непосильными вопросами о смысле жизни или морали.

Вот что о нем писал критик Валерий Кичин: «Как любой гуру эпохи постмодернизма, он человек нахватанный, но не образованный. И по части собственного творчества—импотентный. В “Криминальном чтиве” он поразил мир тем, что полностью оторвал физическое действие от мыслительных процессов. Принцип “сила есть—ума не надо” перенес и на сам процесс кинопроизводства. Шагнул как бы в новое пространство, необычайно комфортное для тех, кому любая мысль кажется обременительной. <...>

С кинематографом Тарантино мы вернулись в эпоху, когда человечество обитало в пещере и еще не знало человеческих законов. Умело только трахать и кромсать друг друга. Эта новая пещера имеет цифровые технологии, но Шекспир, гуманизм, философия, оберегающие человечество заповеди, и сама потребность думать—все это уже не планируется. Поэтому Тарантино новатор: он продвигает в кино 100% безмозглый продукт. Он—робот, копирующий образцы на том цифровом, совершенном, но безжизненном уровне, на каком компьютер обыгрывает Каспарова. *А теперь своими лентами он клонирует миллионы себе подобных*»¹ (курсив мой—А.Д.).

В конце статьи автор задает вопрос:

«Тайна в другом: почему изначально тухлый продукт так востребован на рынке? Почему вокруг эпигона такая истерика?.. Значит, безмозглость—и есть тот идеал, к которому, возвращаясь в растительное состояние, инстинктивно стремится человечество?».

Вопрос снова риторический, как и предыдущие. Впрочем, мне кажется, что Кичин сам ответил на него в рамках той же цитаты. А мне хочется ответить так: нет, человечество не стремится вернуться в растительное состояние, но тем не менее безмозглость клонируется.

И фильмы Балабанова для меня—один из таких клонов, создающих самореализующиеся пророчества о жестокости и бессмысленности российской жизни.

Я позволил себе привести столь пространную цитату, потому что вижу в ней очень много общего с тем, что происходит вокруг фильмов Балабанова—половина отзывов восторженные, половина—с использованием слова «дерьмо».

Да и влияние американского кино, и прямые отсылки к нему в фильме, по-моему, очень заметны. Мама майора Журова, умершая еще при жизни,—прямо-таки натуральная пародия на мертвую маму из хичкоковского «Психоза». Под видами города Ленинска отчетливо проступает традиционный для американских боевиков пейзаж индустриального ада—«дна», изнанки мира, на которой в триллерах и боевиках обитают злодеи и где практически всегда происходят окончательные разборки с ними.

Есть еще одна важная деталь, которая делает «Груз 200» отечественной пародией на фильмы Хичкока,—это неторопливый, немодный в современном кино темп разворачивания событий...

Так действовал не только Хичкок. Это темп не только триллеров, но и советских мелодрам с характерными псевдофилософскими размышлениями героев где-нибудь в середине повествования.

Хичкок первым, по-моему, честно назвал такой темп в кино *гипнотическим*, или завораживающим, что, в сущности, одно и то же. Кино, собственно говоря, всегда претендовало на роль гипнотизера. Иногда в фильме это делалось абсолютно открыто.

Ларс фон Триер—один из самых блестящих мастеров гипнотического темпа развития событий—использовал и абсолютно прямое гипнотическое внушение: «Ты погружаешься... в Европу... все глубже и глубже... и считаешь про себя до пяти... и на счет “пять” оказываешься во Франкфурте»,—говорит закадровый голос в фильме «Европа». Вообще, прием

«voice-over»—голос за кадром—стандартный прием гипнотического погружения в кино. Зритель видит изображение, слушает приятную музыку и шумы, характеризующие среду фильма, его внимание рассредоточивается, а в это время гипнотически-спокойный голос за кадром что-то рассказывает. Все тот же энциклопедист триллера, Альфред Хичкок, писал: «Тот же эффект внутренней жути, который производит хорошо подобранный голос за кадром, можно получить, добиваясь при озвучивании того, чтобы герои разговаривали спокойно и малоэмоционально... Равнодушные голоса—великолепный источник тихого страха»².

Последняя фраза звучит, как прямой комментарий к «Грузу 200». Герои ленты обсуждают происходящие события «гипнотически»—гораздо менее эмоционально, чем этого ожидает зритель.

Ну, и, конечно, саундтрек. Здесь гипнотические приемы освоены уже давно. Вот фраза одного из бесчисленных интервью Эннио Морриконе: «Самые сильные впечатления от своей жизни и самые глубокие эмоции мы испытываем в детстве. Хотите произвести неизгладимое впечатление на зрителя—дайте ему послушать за кадром те мелодии, которые он слушал, а еще лучше—любил, когда был маленьким»³.

Впрочем, почему только Морриконе? В «Моем Пушкине» Цветаева писала: «То, что человек узнал в детстве, он знает всю жизнь. Но и того, что человек не знал в детстве, он всю жизнь так и не узнает»,—стоит только немножко задуматься, и эту мысль можно применить в практическом гипнозе, который даже в медицине описывается как состояние регрессии, т.е. способ погрузить человека в эмоциональные переживания его собственного детства.

Одна из главных черт нашего детства—это полная зависимость от поступков и слов наших родителей—они наши первые и главные «гипнотизеры». Используя гипнотические приемы, рассказывая нам какую-то историю, внушая содержащиеся в этой истории императивы, фильм начинает претендовать на роль родителя.

Вот и Тарантино для создания саундтреков к своим фильмам безошибочно использует гипнотический прием: извлекает из своей гигантской, как говорят, фонотеки саундтреки фильмов, которые нравились ему в юности, еще во времена видеопроката, и микширует их с крайне небольшим количеством оригинальных мелодий (в том числе заказанных и у самого мэтра Морриконе, который этот принцип прекрасно осознает).

Ровно тот же самый прием использует и Балабанов. Его нынешний зритель смутно помнит советские мелодии как песни своего детства. И я не думаю, что это делается режиссером сознательно.

Если бы в «Грузе 200» хоть некоторые из перечисленных приемов использовались сознательно, фильм стал бы гораздо страшнее. А его гипнотическое воздействие—гораздо более впечатляющим.

Зрителя «Груза 200» «спасает» откровенно плохая игра хороших актеров. Куцые философские рассуждения создателя «города солнца» Алексея и «заведующего кафедрой научного атеизма» проходят абсолютно незамеченными.

Мистическое совпадение мест, где путешествует профессор, с местами будущих зверских преступлений остается практически незаметным зрите-

лю и непонятым им. Сам прием мистического совпадения судеб тоже восходит к Хичкоку, который именно с его помощью нагонял на суеверного зрителя дополнительный трансовый кошмар.

Впрочем, почему только Хичкок?

Балабанов—режиссер российский, и это значит, что он не избегал классических отечественных влияний.

Тарантино убийственно ироничен. Он стремится создать новое «вкусное» развлечение для видеотов. Он мастер того, что определяется словом *entertainment*. И создает нечто невообразимое для половины зала—забавную игру в трупы.

Балабанов же убийственно... серьезен. Он отнюдь не развлекает, он создает «эпическое полотно», в котором обязательны марширующие пионеры, обращение к христианству и нравственные проблемы отношения к воинам-афганцам, и мухи как метафора русской жизни. Но сам жанр триллера с его технологией саспенса—это жанр развлекательного кино. И нужен дар Достоевского и Эйзенштейна, чтобы, исходя из этого, создать эпическую драму. С помощью обычного для культуры видеотов смешения жанров такая операция получиться не может.

Удивительно, но трупы на кровати, к которой прикована Анжелика, вызывают отчетливые смешки в зале. «Половина зала» уже воспитана на фильмах Тарантино.

Второй половине становится страшно от этих смешков. Ей не понятно, каким образом вообще ставшая чуть ли не направлением современного кинематографа «игра в трупы» может быть смешной.

Культура, создавшая видеотов,—это культура, в которой главным смыслом жизни считаются развлечения, бесконечно сменяющие друг друга. Положить конец цепи развлечений может только смерть. Ее неизбежность отвращает и заставляет задуматься.

Блез Паскаль еще в XVII веке писал: «Представьте себе толпу людей в цепях, приговоренных к смерти; каждый день некоторые из них умерщвляются в виду остальных; остающиеся видят свое собственное положение в положении им подобных и, смотря друг на друга с чувством скорби и безнадежности, ожидают своей очереди. Вот картина положения человечества»⁴.

Подставьте в эту мысль Паскаля слово «экран», и вы поймете, о чем я говорю: «...каждый день некоторые из них умерщвляются, на экране, в виду остальных...». Единственный выход сделать так, чтобы вид смерти на экране не отвращал видеотов от самого экрана,—это превратить смерть в забавную игру... «высмеять чуму»—прием, описанный еще Пушкиным.

Видеоты исследованиями деятельности предшественников, по счастью, не занимаются. Балабанов слишком серьезен, и фильм его, несомненно, посмотрят, но популярности лент Тарантино ему, думаю, не снискать.

Мистический элемент добавлен в «Грузе 200» как деталь другого цвета просто потому, что в каком-то из просмотренных фильмов эта деталь произвела на автора продукции неизгладимое впечатление. Чувствуется, что режиссеры нового поколения ни о какой-такой мистике, в отличие от Хичкока, в своей реальной жизни даже и не задумываются, им некогда, они кино снимают...

Может быть, зря?

«Действительно страшным на экране получается то, чего ты боишься сам»,—это тоже Хичкок (на сей раз про режиссера), и тоже истина. Тарантино признавался, что в детстве из-за рассказов матери ужасно боялся быть убитым в случайной драке, а Балабанов, как и большинство советских детей, видимо, панически боялся милиции.

«Дядя Степа—маньяк-убийца». Что может быть страшнее для ребенка советских лет? И, вместе с тем, что может быть для этого ребенка более естественным? Не знаю, проводил ли кто-нибудь такие исследования, но автор этих строк и его сверстники в детстве панически боялись того, что теперь называют «оборотни в погонах». Знаменитая война КГБ и МВД времен Щелокова вынесла на поверхность множество передававшихся из уст в уста смутно страшных историй о несправедливости и преступлениях, которые творятся в милиции. Мы панически боялись милиционеров, поскольку подслушивали разговоры взрослых на кухне, а взрослые говорили о том, что обращаться к милиции нельзя, что вместо защиты та может погубить жизнь...

И тут мы вплотную приходим к необходимости вспомнить еще один психологический термин, все больше входящий в моду. Это термин—нарратив. Само это слово впервые использовано в трудах психотерапевта Грегори Бейтсона и антрополога Эдварда Бруннера, которые ввели понятие «нарративной метафоры» или «нарративного текста».

Нарративная метафора—это, собственно говоря, активная история, т.е. это некоторый сюжет из книги или устного рассказа, в котором читатель или слушатель может увидеть самого себя и опознать свои собственные проблемы. В результате такого опознания себя внутри истории человек, чаще всего неосознанно, начинает в своей реальной жизни разыгрывать сюжет этой истории. Т.е. человек начинает жить и совершать поступки таким образом, чтобы они соответствовали сюжету нарративной метафоры.

Или, если хотите, человек начинает приписывать своей жизни тот смысл, который он опознал в соответствующем тексте. Более того, если его жизнь, по внутреннему ощущению, совпадает с сюжетом нарративной истории, человек ощущает ее как осмысленную, если же ему кажется, что то, что он делает, не совпадает с сюжетом такой метафоры, то человек ощущает свое существование как бессмысленное.

Т.е. нарративная история—это главный продукт, производимый фабрикой, которая продает самореализующееся пророчество.

Например, известно, что люди, которые чувствуют главный смысл своей жизни в веселых и бесшабашных гулянках вместе с друзьями (живут «от пьянки до пьянки»), в детстве обожали книжку Астрид Линдгрэн «Карлсон, который живет на крыше». И наоборот, люди, которые такого рода коллективных гулянок не любят и предпочитают относиться к своей жизни серьезно и планомерно, эту книжку терпеть не могли. Понятно, что эта логика не действует в обратном направлении и автор вовсе не утверждает, что только детская увлеченность книжкой Линдгрэн формирует подобный жизненный стиль.

Однако я думаю, никто не станет возражать и против того, что свою значимую роль в формировании подобной модели жизни бессмертный об-

раз Карлсона как идеала все-таки сыграл. Это и значит, что метафора с Карлсоном стала нарративом.

Врачи-психотерапевты сознательно работают над созданием текстов-метафор, которые могли бы помочь человеку изменить не устраивающий его стиль жизни. И они не правы. Похоже, что и врачам тоже нужно перестать работать над текстами. Пора снимать кино. Само существование поколения видеотов стало несомненным доказательством того, что экран, использующий гипнотические схемы влияния на человека, стал самым нарративным текстом современной культуры (в понятие экран сегодня, видимо, нужно включать и сюжеты видеоигр, что тоже является темой отдельного разговора).

Роль подобных историй в человеческой жизни ни в коем случае нельзя недооценивать. Майкл Уайт в книге, посвященной нарративным методикам, пишет, что умение использовать нарративные истории в культуре—это один из главных вопросов власти. Именно доминирующие истории в культуре незаметно на уровне «*само-собой разумеющегося*» предписывают образ жизни, поведение, отношение к самому себе и к близким⁵.

Мишель Фуко (который не использовал слово «нарратив») писал о существовании «атомов власти», которые формируются в культуре путем накопления сведений о людях и их классификации с помощью метафорических историй или мифов. «Атом власти» объявляется, согласно Фуко, чем-то нормальным, а все, что не имеет отношения к этому атому, автоматически порождает «инакомыслящих», т.е. маргинализованные группы, которые пытаются по-другому описывать мир, социум и человека. Такие группы лишаются легитимности, объявляются «ненормальными» и притесняются с помощью все той же милиции или врачей⁶.

Точнее, их пытаются лечить или спасти принудительно, хотя сама возможность «принудительного спасения» является лишь одной из действующих и поныне советских нарративных метафор, гораздо более значимых, чем метафора «Дядя Степа—маньяк».

Сама история «про жизнь и бесславный конец милиционера-маньяка» нарративной метафорой не является. Она—один из бесчисленных ручейков, впадающих в море услышанных нами в детстве страшилок. Осознанно или неосознанно используемые ею элементы гипнотического воздействия превращают фильм в одну из историй, подтверждающих правильность и нормальность наших привычных, «нормальных» взглядов на страну и самих себя.

Я хочу сказать: сегодня количество появляющихся на экране талантливых лент с «заораживающим» эффектом определяет, как никогда ранее, что мы завтра будем считать нормальным для себя в жизни и в человеческих отношениях. Или, если хотите, какой взгляд на жизнь и человека будет обладать властью в культуре.

Наше бессознательное, как заезженная пластинка, воспроизводит одну и ту же историю о безнадежности родины и нашей собственной судьбы.

Но нужно ли бесконечно об этом?

Для того, чтобы ослабить угнетающее влияние доминирующей истории на отдельного человека, нарративный психотерапевт использует прак-

тику деконструкции (идея и термин заимствованы из работ Жака Дерриды). Нарративный практик, скорее всего, будет задавать пациенту вопросы о том, откуда взялись ожидания, которым пациенту нужно соответствовать, каково происхождение целей, которых с его точки зрения необходимо достигать; кто, по мнению человека, разделяет высказанные им мнения и т.п. Но самым главным в этих вопросах будет выяснение того, какова история этого мнения человека о самом себе и кому или какой ожившей у него в бессознательном и ставшей независимой идее выгодно, чтобы человек подчинил этим взглядам свою жизнь.

Все то, что мы пытаемся осмыслить в данной статье, и есть попытка выяснения истории нашего мнения о самих себе, которое подтверждается в раз за разом появляющихся на экране фильмах о безнадежности и беспросветности русской жизни.

В любимых видеотеками американских фильмах герой приходит из некоей нормальной истории своей жизни в другую—ненормальную историю, созданную неким злодеем. Этот злодей, в конце концов, будет побежден героем, и герой вернется к своему нормальному существованию, обогащенный опытом борьбы со злом. Т.е. он возвращается с уверенностью в том, что главная его жизненная история правильная, поскольку привела его к победе. В российском жанровом кино последних полутора десятилетий наоборот: человек постоянно живет в ужасе, а посреди всего этого ужаса с ним иногда случаются... эпизоды нормальной жизни.

В фильме А.Балабанова самый главный вывод делает убийца и алкоголик Алексей, пытающийся построить «город солнца» с помощью продажи самогона. Он говорит в одном из эпизодов: «Чем раньше Господь забирает нас, тем меньше у нас возможности согрешить».

Алексей воспроизводит при этом одну из особенно важных сегодня российских нарративных метафор. Эта нарративная метафора до боли проста: носителями воистину чистых и светлых мыслей могут быть только дети и равные им окончательно опустившиеся на дно люди. Поэтому образ святого и опустившегося на дно пьяницы настолько смешались в человеческом сознании, что стали восприниматься как нечто внутренне схожее.

Но и эта мысль не является доминирующей метафорой «Груза 200». Вовсе не она создает ощущение мерзостной и тупой бессмысленности русского бытия. Не может создать этого ощущения и сам по себе нарратив о гнусности и оборотничестве «поганых ментов». Нет, во всем происходящем на экране есть какая-то более важная метафора.

Куда как проще с духовным лидером поколения Квентином Тарантино. Он, как и сообщал в своих интервью, в фильме «Убить Билла» смог «продемонстрировать главный позитив поколения видеотов». Жаль только, не пояснил, что это за «позитив». Впрочем, в фильме «Убить Билла» он очевиден. Это история про «благородную» *месть* Черной Мамбы. Именно про месть, про месть как процесс, поскольку, на мой взгляд, и сам Билл, и начальный эпизод убийства на свадьбе почти никакого значения не имеют. Смерть Билла и убийство на свадьбе занимают максимум семь минут экранного времени. Промежуточный процесс *мести* длится более 4-х часов. Очевидно, именно этот процесс является главным в ленте.

Если попробовать, пользуясь психологическими правилами выделения нарратива, выделить активную мифологему сюжета в фильме «Убить Билла», то придется лишиться героя имени, профессии и черт характера и выяснить примерно следующие вопросы:

Кто такой Билл?

— Билл—это тот, кто во всем виноват.

— Билл—это кто-то тайный или тот, которого не видно почти до конца фильма.

Почему он спрятался?

— Именно потому, что он—тайная причина или пружина событий.

— Он не тот, кто боится. Он спрятался, потому что такова его суть.

И, следовательно:

В чем позитивная идея сюжета?

— В том, что только главная героиня знает, кто такой Билл. Только она знает, кто *виноват во всем, что с ней происходит*, и именно поэтому только она имеет возможность ему, спрятавшемуся (тайному), мстить.

Построение нарратива можно продолжать и дальше, но самое важное мы уже выяснили:

Главная интрига, скорее всего и приводящая в восторг тех зрителей, для которых данный фильм стал культовым,—это сам факт того, что Черная Мамба *точно знает, кому мстить*...

А зрители этого не знают...

И если они приходят в восторг от зрелища, то это, увы, означает только одно: *у них есть ощущение, что их жизнь тоже кто-то поломал, но, в отличие от Черной Мамбы, они не знают, кому мстить*. Они не знают своего Билла, но радостно опознают его по любой подсказке, потому, что хотят понять, кто же все-таки виноват в их собственной тупой жизни.

И хорошо, что в фильме американского культового режиссера на месте виноватого находится конкретный, вполне серенький по актерской игре, и абсолютно безразличный для нашего зрителя Билл. Все может быть гораздо хуже, если герой столь же культового фильма станет опознаваем и заденет какой-нибудь из традиционно русских нарративов или мифологем.

Может быть, все не так трагично—спросят меня читатели этой статьи—не перебарщиваете ли вы?

На мой взгляд, нет, не перебарщиваю.

Не только техники гипноза оказали влияние на кино. Отчасти кинематограф сам создал современную психотерапию. Такие техники нейролингвистического программирования, как диафильм—film-strip и техника «взмаха», целиком взяты с белого экрана кинотеатра и экрана телевизора. Нарратив работает в человеческой душе примерно следующим образом—человек видит в прочитанном тексте самого себя. Он узнает свои собственные проблемы в проблемах, сочиненных автором. Кино—это способ, лишенный посредника в виде воображения. Пока герой на экране преодолевает одно препятствие за другим, со зрителем, на уровне подсознания, происходит то же самое.

Когда к психотерапевту на прием попадает пациент в стрессовой ситуации или в приступе паники, специалист применяет серию приемов, по-

лучивших общее название *coring*, или прием визуально-кинестетической диссоциации; на сеансе мы говорим: «Постарайся увидеть себя сидящим в кинотеатре, на экране которого идет фильм о тебе».

Когда зритель смотрит на экране картины ужаса и насилия, он применяет обратный прием—встряхивает головой, оглядывается вокруг и заставляет себя понять, «что это всего лишь фильм».

Но подобное встряхивание головой определяет человека, главным воспитателем которого были книги, т.е. традиционный текст. Современный зритель из среды «видеотов» такую диссоциацию между собой и фильмом, который идет на экране, уже практически не проводит. Диссоциация зрителя и фильма, который он смотрит, сама мысль «это всего лишь фильм» требует некоторого элемента анализа. Анализ—это и есть отстранение от нарратива, обращение к своему подлинному «Я». Но отстранение и анализ—это функции, которые требуют хотя бы некоторого навыка. У поколения видеотов этого навыка отстранения нет и быть не может. Единственным спасением здесь является разве что... «попкорн»—когда человек лезет в пакет за своей жвачкой, его внимание чуть-чуть переключается... Однако это как раз функция хорошо тренируемая—несколько сеансов, и рука залезает в пакет сама собой, не отвлекая внимания ни на йоту. И даже ирония Тарантино не помогает. Фильм, как попкорн, залезает в голову сам собой... Всего несколько фильмов—и ирония становится частью привычного контекста умственной жвачки. Вид трупов на экране вызывает смех независимо от замысла режиссера.

Культура видеотов—это все-таки и по сегодняшний день культура по преимуществу американская. И там кино вместе с видеоиграми создают устойчивый «позитивный нарратив», который выглядит примерно так:

«У меня в жизни что-то не так (я не самый успешный; у меня мало денег)—В моем ничтожестве кто-то виноват—Надо найти врага и убить его». Не верите?

Вспомните о том, как эта формула «эффективно» действует в американских школах.

Американские школы—это, конечно, что-то далекое. Они находятся на другом конце земного шара. наших детей мы, несомненно, воспитываем по-другому...

На первый взгляд, вся описанная ситуация не имеет никакого отношения к сугубо советской ситуации в «Грузе 200» Балабанова. В фильмах «Брат» и «Брат 2» нарратив мести очевиден. Но имеет ли он отношение к «Грузу 200»?

На мой взгляд, имеет, и самое непосредственное. Нарратив и сюжет—вещи разные. Даже у Тарантино не так явно все то, что написано выше. Для того, чтобы почувствовать скрытый нарратив, всегда важны вопросы.

В классическом американском триллере хичкоковского типа существует еще одно незыблемое правило: для того, чтобы зритель выбрался из-под воздействия фильма в нормальную жизнь, ему надо рассказать не только о действиях маньяка, но и о том, почему он эти действия совершил. Имеется в виду, конечно, не философское объяснение, а вполне приземленно-конкретное. Достаточно, например, дать ясно понять, что маньяк психически

болен, и привлечь к сюжету моих коллег психиатров. Тогда зритель переместит действия маньяка за скобки своего «атома нормальности» и, выйдя из кинотеатра, будет чувствовать, что познакомиться с клинической картиной дело, конечно, интересное, но к его нормальной реальности никакого отношения не имеющее.

Балабанов пользуется абсолютно недозволенным, с точки зрения Хичкока, приемом: он помещает своего маньяка внутрь «атома реальности» или, если хотите, «атома обыденной жизни». В результате зритель выходит из кинозала с ощущением, что маньяк ожидает его за углом, или неосознанно шарахается от всякого проходящего мимо человека в милицмейской форме, даже не осознавая этого (чем в свою очередь вызывает подозрения у того самого проходящего мимо милиционера и т.д.—так открывается порочный круг самореализующегося пророчества).

Невнятная сцена в конце фильма с обращением профессора-атеиста к церкви призвана лишь усилить это ощущение, поскольку если «научный атеист» обращается к христианству, значит, Журов есть продукт действия в мире неких inferнальных сил, а действия inferнальных сил неожиданны и непредсказуемы. И столкнуться с этими силами, несомненно, можно и за пределами кинозала.

Однако главной особенностью кинематографа видеотов является то, что, обращаясь к сюжетам о действиях маньяка (а это сюжеты для нашего кинематографа новые и явно заимствованные), режиссер этого поколения не всегда ведает, что творит.

То, что Журов по сюжету фильма делает с Анжеликой, не имеет отношения к поведению маньяка сексуального. На самом деле Журов мстит. Он мстит Анжелике за свою неудавшуюся, серую, проведенную среди алкоголиков захолустного городка жизнь. У нее—дочери секретаря райкома—совершенно другие возможности: она молода, смазлива и чувствует себя раскрепощенно. Плоха ли ее раскрепощенность или хороша, Журову все равно. В ее чуть большей, чем у самого Журова, свободе он чувствует угрозу. Эта угроза заключается в том, что мир меняется, и журавской власти в нем может стать меньше.

Нам привычнее называть такого рода чувства словом «зависть». Но *зависть, которая перешла к действию, становится местью.*

Самое ужасное заключается в том, что этот скрытый мотив мести или притягательного издевательства над человеком, который чувствует себя чуть больше свободным, чем ты сам, и является скрытым нарративом фильма.

Оставив открытой тему маньяка, Балабанов сделал поступки Журова привлекательными, достойными повторения... Точно так же, как Тарантино сделал поступки Черной Мамбы привлекательными эстетически.

Сложность реального мира непрерывно нарастает. Чуть ли не каждый год человеческого взросления, начиная с подросткового периода, возрастает количество и уровень сложности проблемных ситуаций, в которых человек должен в условиях дефицита информации и времени под внешним давлением делать выбор или принимать решение. И более того, человек должен нести ответственность за их реализацию и последствия. Человек все чаще и чаще чувствует, что он не обладает необходимым уровнем *ком-*

петентности для эффективного или, по крайней мере, продуктивного решения тех проблем, которые перед ним стоят. Эта самая компетентность может выражаться каждой отдельной личностью с помощью самых разных слов. Например, «у меня нет достаточных связей», «негде взять деньги», «у меня не те родители», «я учился не в той школе»,—это все слова, с помощью которых человек пытается выразить свое чувство некомпетентности по отношению к окружающей реальности.

Это внутреннее чувство некомпетентности или неспособности справиться с реальностью становится источником фундаментальной экзистенциальной тревоги. Когда человек не в силах найти приемлемого решения для своих психологических проблем, более того, когда он не в состоянии даже сформулировать эту проблему, поскольку никто не учил его формулировать никаких проблем... разве что кино и видеоигры.

Тогда человек начинает искать виновника в своих неудачах... Виноватыми могут оказаться все: государство, общество, соседи, жена, родители... Даже господь Бог. Среди юных неудавшихся самоубийц распространен мотив мести Богу: «Я решил вскрыть себе вены, чтобы ваш Бог знал, что он устроил все гадко и несправедливо»... Вопрос о том, что сделал человек, чтобы заслужить справедливость, не встает... Видеоты считают, что они сделали одолжение уже фактом своего появления на свет. Ведь боевики «про справедливость» утверждают именно это.

Но чаще всего виноватым оказывается конкретный антипод из нарративной формулы. Например, если человек утверждает—«у меня нет достаточных связей», то «у моей одноклассницы они есть», значит,—это она «виновата в моей неспособности решить задачку по математике» (учительница будет хорошо относиться к ней, а не ко мне,—она «блатная»),—и ей нужно отомстить.

Кривая логика?

—Кривая... но прямой никто не научил, а это и есть логика действующего нарратива мести.

Подобная схема легко усматривается в сюжете «Груза 200». Анжелика не просто молодая и смазливая, она еще и дочка секретаря райкома... «блатная...».

«Так ей и надо»,—со злорадством думает половина зала.

Автору подобного кинотекста остается лишь уповать на моральные ценности другой половины зрителей, которую отшатнет тошнотворное скотство на экране. Но будут и те, на которых фильм будет действовать гипнотически и опьяняюще, как валерьянка на kota. Как уже было сказано выше, они увидят в поступках Журова исполнение своих собственных желаний. А если учесть, что роль Анжелики сыграна невыразимо блекло, и страдает она от издевательств на удивление мало и неестественно, то еще один нарратив мужского поведения, постоянно присутствующий в браваде героев американских триллеров и боевиков, тоже найдет здесь свое подтверждение.

Главное правило воздействия нарративных конструкций—«неявные аспекты внушения, аспекты, которые пациент должен самостоятельно додумать или почувствовать, действуют гораздо эффективнее явных вербальных построений». Врачей-психотерапевтов годами учат создавать формулы

«косвенного» внушения, согласно хорошо всем известной истине: подтекст гораздо эффективнее текста. Именно подтекст и формировал подлинное мировоззрение советского человека. Именно внушения, которые звучали из подтекста, и уничтожили «единомыслие в одной отдельно взятой стране», т.е. социализм. Тот самый социализм, о котором идет речь в «Грузе 200». Кто из среднего или старшего поколения не помнит ощущения «кайфа», который вызывала угаданная или удачно вложенная между строк антисоветская мысль автора? Не знали мы тогда только одного: мысль из подстрочника—это эффективный способ «недирективного» гипноза.

Можно сказать даже смелее—это *самый эффективный метод* современного гипноза.

Я слышал от студентов о завораживающем гипнотическом свойстве фильмов Алексея Балабанова, о «странном жестоком кайфе», который возникает после просмотра ленты. Очень похоже, что опьяняющее чувство наступает по той же причине: зритель не осознает, но угадывает в нарративе некое хорошо знакомое ему чувство... желание мстить.

Нет, я не подозреваю Алексея Балабанова в сознательном использовании этих приемов. Он запросто смог скомпоновать эти ощущения из бесконечного количества просмотренных им фильмов. Декларативно, т.е. сознательно, в большинстве своих фильмов он тоже мстит. Мстит советской власти, которую ненавидит. Но феномен мести тем и страшен, что замыкается в круг, как мистическая змея, кусающая сама себя за хвост. Ведь мщение советскому строю в конечном итоге неминуемо оборачивается *местью... самому себе*. Т.е. своему собственному детству. Стоит ли повторять, что все мы родом оттуда?

Месть самому себе для видеота невозможна. Ведь он же самый лучший, он избранный, ради которого режиссеры и снимали все свои фильмы.

Такая месть очень часто оборачивается местью какой-нибудь девчонке, которая училась с тобой в старших классах школы *и не обратила на тебя никакого внимания*. И не думайте, что это мелкий мотив. Феллини писал, что ради того, чтобы доказать той самой вечной девчонке из своего детства, что он чего-то стоит, он и стал снимать кино.

Но кино можно снимать разное, в том числе и про кровавую и грязную месть той самой «смазливой дебилке», которая выбрала другого. И зритель, почувствовав, что все очень похоже на него (именно почувствовав, а не осознав, до сознания это может и не дойти), испытывает гипнотический «жестокий кайф». Так месть целому строю в нарративном внушении может обернуться местью одному отдельно взятому человеку. Практически так оно и происходит, когда сталкиваешься с похожими сюжетами в реальной работе психиатра.

Кстати, о работе психиатра. Из этой же раздвоенности происходящего на экране, из-за того, что фильм по своему явному сюжету пытается рассказать что-то одно, а на самом деле выражает совсем другое, и куда как более низменной, та самая вторая половина зала, которую тошнит, уходит с сеанса с ощущением «*клиники*», заключенной в толькo что увиденном фильме. То, что видеоты чувствуют как кайф и гипноз, читающее поколение, у которого существует более или менее стройное мировоззрение, опознает как

«клинику», т.е. не как психологию, а как *психопатологию* и фильма, и его создателя.

Мне очень нравится образ, который использовали русские метафизики Петр Успенский и Борис Муравьев. Они сравнивали состояние человеческого «Я» с «ретортой, наполненной металлическими порошками» или «тиглем с железными опилками». «Малейшее сотрясение извне вновь и вновь перетряхивает эту смесь: подлинная жизнь остается недоступной человеку вследствие постоянных непредсказуемых перемен в его внутреннем мире»⁷, —писал Б.Муравьев.

Действительно, если система «опилок» имеет внутреннюю организацию, внешнее сотрясение или поднесение к «тиглю» внешних магнитов не будут сильно влиять на иерархию «опилок» внутри «тигля». Закон внутренней организации опилок мы и привыкли называть «стройным мировоззрением». Весь вопрос заключается в том, всякое ли мировоззрение годится для создания иерархии...

Если же «опилки» представляют собой неорганизованное или слабо организованное множество, то их организация будет зависеть *только* от внешних сотрясений или магнитов, причем вся организация «опилок» внутри «тигля» будет зависеть всего-навсего от силы «*внешнего толчка*» или «мощности магнитного излучения». На языке психической деятельности «толчки» и «магниты» окажутся *внушениями*, приходящими к личности от других людей или контекста культуры—из средств массовой информации, кино или видеоигр...

В этом простом сравнении важно понять еще одну уже упоминавшуюся нами вещь: человека не может устраивать состояние раздробленного «Я», состоящего из множества инертных «опилок». Такое состояние сопровождается крайними степенями тревоги, вызванной базовой неуверенностью в себе, *экзистенциальной неуверенностью в реальности своего бытия или экзистенциальной тревогой*. Да и как может быть иначе? Ведь такое состояние «Я» и *есть то, что мы называем безумием*.

«Я», чтобы избежать безумия, будет стремиться отыскать форму или способ организации «опилок».

Но если воспитание не предполагает создание базовой системы организации поступающей информации, или формирование мировоззрения запрещено модой, у молодого человека останется только два способа создать иллюзию порядка в своем «тигле» с железными «опилками».

Первый способ—*это принудительно уменьшить в своей голове число качеств и свойств личности... Уменьшить число «Я», постоянно мешающих друг другу и вызывающих неуверенность в каждом следующем поступке.*

Для этого ему необходимо сузить сознание, уменьшить объем информации, поступающий к нему по каналам восприятия, ограничить познание самого себя примитивными—«растительными»—ощущениями и эмоциями. Уровень ответственности за собственное внутреннее состояние и за состояние окружающих снизится. Хаос внутренних «Я» уменьшится... Для этого, как вы уже поняли, идеально подходят алкоголь и наркотики.

Существует, разумеется, и другой способ обрести внутреннюю стабильность.

Мне кажется, что этот способ наиболее полно описывается русским словом «подражание» или термином «миметическая деятельность». К сожалению, мы недооцениваем роль *подражания* в современной культуре.

Мимесис в современном обществе становится попыткой полностью подстроить свое «Я», целиком определить его с помощью *внушений*, которые звучат из кино, средств массовой информации или исходят от окружающих людей, или образов киноэкрана, поведение которых с точки зрения неуверенной в себе личности является *уверенным*. Единственный человек, поведение которого носит черты уверенности в «Грузе 200»,—это Журов, который мстит.

Я знаю молодых людей из этого поколения, вполне достойных и умных, которые брались за создание фильмов и телепередач, посвященных борьбе с наркотиками. В результате некоторые из них совершенно неожиданно для себя начинали наркотики принимать. Мировоззрение наркоманов и торговцев оказалось более сильным, чем их собственное. Их «опилки» не выдержали взаимодействия с *агрессивным нарративом, у них не хватило цельности мировоззрения*.

«Опилки» сдвинулись в ту сторону, которая была увереннее, т.е. в сторону более сильного магнита. Ну, а самым сильным магнитом массовой культуры будет тот, который эффективно использует приемы внушения...

Впрочем, существуют и более явные закономерности. Специалисты по криминалистическому профайлингу (от английского profile—«психологический профиль») утверждают, что молодое поколение убийц и насильников (от 17 до 35 лет—та самая возрастная полоса, на которую и пришелся период «видеотизма»), как правило, держало у себя дома (до 73% случаев) специфический тип фильмов экшн или триллеров. Это те самые фильмы, в финале которых не происходит наказание или осуждение зла. Фильмы, безумному герою которых удается слиться с реальностью.

Наиболее типичным таким фильмом является знаменитый триллер Томаса Харриса «Молчание ягнят». В нем, как известно, в последних кадрах доктор Лектер сливается с окружающей человеческой толпой. Ирония судьбы заключается в том, что главный герой фильма как раз и является профессиональным профайлером. Клэрис Старлинг по сюжету работает в ФБР в отделе бихевиористики (психологического анализа поведения). Отдел этот в фильме возглавляет Джек Кроуфорд. Его реальный прототип Джон Дуглас основал такой отдел в реальном ФБР. В конце 70-х годов прошлого века именно он первым в мире начал внедрять психологию в практику розыска по делам об убийствах—необъяснимых, серийных, особо жестоких или связанных с сексуальными мотивами... И именно его работы я вспоминаю, когда говорю о «коллекциях» фильмов в доме у преступников. Вполне возможно, что фильм «Молчание ягнят», в котором отмечаются заслуги этого выдающегося специалиста, стал чуть ли не обязательным предметом в домашней видеотеке насильников и убийц 90-х и 2000-х годов.

Сухая статистика: вполне вероятно, что это произошло случайно, но это тот самый фильм с открытым финалом (open end), о котором писал Джон Дуглас. Нельзя исключать, что и фильм «Груз 200» займет вполне честно заработанное им место в видеотеках отечественных видеотот с криминаль-

ными склонностями. И если задуматься, это и есть адресный потребитель такого рода видеопродукции. Мне кажется, что к такому выводу можно придти, просто задумавшись над вопросом: «А для кого этот фильм был создан?». Никакая другая аудитория просто не будет получать удовольствия или хотя бы эстетического или интеллектуального удовлетворения, в поисках которого мы и привыкли ходить в кино. Разве нет?

Возможно, люди, посмотревшие фильм, скажут, что я не прав, ведь Журова, в отличие от Ганнибала Лектера, в конце фильма пристрелили. Тема вроде бы закрыта. Но как раз в этом можно проследить разницу между собственно сюжетом фильма и нарративным внушением, которое он несет. Журова пристрелили из мести.

И это была месть даже не за мучения Анжелики, а за подставленного и несправедливо убитого Алексея. Ни Анжелика, ни картинно валяющиеся на постели трупы мстительницу не интересуют. Своим выстрелом она закрывает совершенно другой сюжет—другую нарративную историю. И это другой, хорошо известный в уголовной среде нарратив о «подставе».

Журова убивают не за преступление, а за то, что он подставил человека, вместе с которым пьянствовал. Вот это действительно подлость, за которую он достоин выстрела в упор, а все остальное так... мелочи жизни.

После выстрела зритель картины должен ощутить чувство глубокого удовлетворения, почти катарсис. Но это все тот же катарсис возможной и желаемой мести. Мести за собственные неудачи. Другими словами—балабановская «подстава».

1. К и ч и н В. Если вместо ума—Ума.—«Российская газета», № 3359, 3 декабря 2003.
2. См.: Же ж е л е н к о М., Ра г и н с к и й Б. Мир Альфреда Хичкока. М., НЛЮ, 2007.
3. См.: www.enniomorricone.com.
4. П а с к а л ь Б. Мысли. Харьков, АСТ, 2003.
5. См.: W h i t e M., E p s t o n D. Narrative Means To Therapeutic Ends. London, W.W.Norton & Co, 1990.
6. См.: Ф у к о М. Ненормальные. М., «Политика», 2004.
7. М у р а в ь е в Б. Введение в мистицизм. Т.1. М., «София», 1994.