

С.И. БОРИСОВ*

СОВРЕМЕННЫЙ ГЕРОЙ В КИНО США И РОССИИ

Развитие человеческой культуры, с самых ранних этапов и до новейшего времени неразрывно связано с процессами поиска и создания героических образов. Герой как образцовый представитель определённой группы или класса по очевидным причинам во все времена интересовал поэтов, писателей, художников, драматургов и философов. Тысячи художественных трудов создавали и продолжают создавать образ избранной личности, неповторимый образ героя, в котором запечатлелись бы дух и лучшие черты своего времени. Современной науке также известно, что: «не только жизнь культуры необходимо прочитывать сквозь призму социологии, но и жизнь общества – сквозь призму самодвижения и саморазвития культурных процессов, являющихся самоценными»¹.

Итак, мы хотим обратиться к вечно молодой и актуальной проблеме создания героического образа в современном кино США и России. На примерах отечественной и американской кинопродукции последних лет рассмотрим драматургические конструкции некоторых наиболее ярких представителей героического направления и попытаемся выявить как общие механизмы создания киногероя, так и его новые оригинальные черты.

Теоретические основы драмы были изложены ещё в знаменитой «Поэтике» Аристотеля, где автор впервые выдвинул тезис о существовании двух основных способов художественного обобщения. Сопоставляя произведения древнегреческих трагиков, он писал: «Так как все подражатели подражают действующим [лицам], последние же необходимо бывают или хорошими или дурными, – то подражать приходится или лучшим, чем мы, или худшим, или даже таким, как мы... Так, Гомер представляет лучших, Клеофонт – обыкновенных, а Гагемон с Фасоса, первый творец пародий, и Никохар, создатели «Делиады», – худших»². Приведенный порядок, сохраняя свой изначальный смысл, обретает особое звучание в разговоре о героическом образе, поскольку создание киногероя зачастую непосредственно связано с обоими вариантами художественного подражания. Потому что Герой вбирает в себя как идеальные, улучшенные модели человека, утрированные, фантастические качества и черты, особенно ценные в конкретный исторический момент, так и общетипи-

* **БОРИСОВ Сергей Игоревич** – аспирант кафедры киноматематики ВГИК им. С.А. Герасимова. Copyright © 2009.

¹ Хренов Н. Публика в истории культуры. М., 2007, с. 5.

² Аристотель. Поэтика. СПб., 2000, с. 25.

ческие поведенческие, социальные и психологические нормы, характерные для определённого класса и времени.

Назовём же избранный перечень современных героических «персоналий», уже открывших новый этап в жанровой истории российского и американского кино. Это герои фильмов «Мистер и миссис Смит», трилогия о Джейсоне Борне, «Я – легенда», «Бой с тенью», «Охота на Пиранию», «Остров».

Прежде всего необходимо определить значение ключевого понятия «современный героический образ». «В литературно-художественной критике термин “герой” употребляется, по крайней мере, в трёх значениях. Первое, – пишет критик Е. Громов, – внеоценочное – герой, не важно какой, есть центральный персонаж художественного произведения. Второе, оценочное – герой как положительный персонаж. И наконец, третье, тоже оценочное. О нём надо говорить подробнее – герой как герой», – пишет отечественный актёр. И ещё: «Правильнее называть героем такой типический образ, как индивидуально конкретный, так и обобщённо-коллективный, в котором воплощены лучшие тенденции общественного развития, яркие и значительные проявления человеческого мужества, нравственной стойкости, величия духа»³.

Американский автор приводит свою трактовку: «Герой – это мужчина или женщина, которым удалось подняться над своими собственными и локальными историческими ограничениями к общезначимым, нормальным человеческим формам... Они отражают не современное переживающее распад общество и психику, а извечный неиссякаемый источник, благодаря которому общество может возрождаться. Поэтому его вторая задача и героическое деяние заключается в том, чтобы вернуться к нам преображённым и научить нас тому, что он узнал об обновлённой жизни»⁴.

Вместе с тем, давно установлено, что художественный процесс, внутри которого происходит создание конкретного образа, включает в себя не только продукты творчества, но и системы их восприятия, в соответствии с которыми происходит усвоение художественных ценностей. В этом контексте интересным представляется следующее высказывание: «Герой – пустое пространство, которое зритель наделяет какими-то своими ожиданиями, а имя героя, его возможные исторические прототипы, остальные персонажи фильма создают для этого приемлемый сюжетный, мифологический, моральный и другие возможные контексты»⁵.

Вышеприведённые мысли, а также собственное понимание данного термина, дают основание к следующему определению: *героическим может называться художественный образ, обладающий основными (внешними – физическими и внутренними – нравственными) положительными характеристиками в превосходной степени и отличающийся, по словам Е. Громова, «мерой и глубиной художественного обобщения, социальной ёмкости»*⁶.

³ Г р о м о в Е. Восхождение к герою. М., 1982, с. 25.

⁴ К э м п б э л л. Д. Тысячеликий герой, М., 1997, с. 19–20.

⁵ А р о н с о н О. Метакино. М., 2003, с. 54.

⁶ Г р о м о в Е. Время. Герой. Зритель. М., 1962, с. 11.

В свою очередь, в книге Александра Митты «Кино между адом и раем»⁷ можно найти приоритетные качества положительного персонажа, к ним относятся: внешняя привлекательность; решительность в действии; доброта; справедливость (возведённая в ранг принципа); умение быть весёлым (смешным); профессионализм в своём деле; сила (физическая, власти над людьми); смелость в выражении чувств; способность на глубинные переживания; а главное – поступки Героя зачастую лишены эгоистических мотивов и направлены на спасение от гибели физической или духовной других персонажей.

Что касается «современности» героического образа, то здесь уместно вспомнить высказывание Андрея Тарковского: «Движение становится истинным, то есть способным превратить традицию в общественную энергию, лишь тогда, когда судьба личности, тенденция её развития и движения совпадает с объективной логикой (пусть даже обгоняя её) развития общества»⁸.

Кажется ясным, что *«современный героический образ» должен отражать некие действительно существующие (по принципу принадлежности большинству) представления о «положительном в превосходной степени», свойственные развитию общественного сознания на современном этапе.*

* * *

Первые два, а точнее – три героических персонажа, о которых пойдёт речь, являются плодами творчества голливудского режиссера Дага Лаймена.

Боевик «Мистер и миссис Смит», появившийся в 2005 г. начинается семейным сеансом у психоаналитика. На шестом году внешне безупречной супружеской жизни Смиты вдруг ощутили чувство дискомфорта и фальши в отношениях. С начальных кадров мы попадаем в несколько непривычную для боевика ситуацию, которая, пользуясь средствами драматургии, не просто отсылает нас к семейной психологической драме (вспоминается фильм «Из жизни марионеток» И. Бергмана), но открывает такое яркое и типическое для Соединённых Штатов социальное явление как ненавязчивый семейный поход к общему другу-психоаналитику, чтобы через это место-действие попытаться решить глобальную проблему неустроенности человека в современном обществе (вспоминается М. Антониони).

Психоаналитик замечает, что с такими трудностями сталкиваются миллионы пар во всём мире.

Таким образом, уже первая сцена благодаря авторскому (сценарно-режиссёрскому) решению, во-первых, рисует определённую атмосферу фильма, полезную для будущего поворота, во-вторых, намечает исходную ситуацию, основной конфликт семейного содержания, задаёт интригу (есть факт визита – проблема, но нет ответа) и в третьих, благодаря выбору актёров (Брэд Питт и Анджелина Джоли) обещает её (интриги) скорейшее разрешение.

Идеальные влюбленные – мистер и миссис Смит, а затем почти идеальные супруги оказываются секретными агентами-убийцами (Джеймс Бонд предстаёт сразу в двух – мужской и женской – ипостасях). Естественно, оба вынуж-

⁷ Митта А. Кино между адом и раем. М., 2005.

⁸ Цит по: Суркова О. Книга сопоставлений. М., 1994, с. 54.

дены скрывать друг от друга род своих занятий: для неё он – крупный строительный подрядчик, она для него – агент по подбору персонала. Сюжет данного фильма строится вокруг контрастов, на смешении семейной драмы и боевика, на столкновении двух этих начал рождается юмористически-бытовой, комедийный эффект. Контрапунктное соединение реального драматического материала (проблемы современной семьи) и материала кинематографически условного, фантастического (издержки профессии «правительственный спец-агент») работает на углубление, усложнение образов главных героев. Из цельных Бондов ходом сюжета оба героя вдруг превращаются в обаятельных лгунов и лицемеров. Подобная пластика картины даёт возможность расширить круг привычных героических образов боевика, тем самым наделив их новой привлекательностью. Кроме того, метод синтезирует в себе сразу два зрительских интереса – частную жизнь обывателей и жизнь супергероев, что, без сомнения, утверждает выгодную жанровую универсальность, где социальный, семейный пласт актуальных проблем оказывается вписанным в привычную систему фильма-экшн.



Анджелина Джоли и Брэд Питт в фильме «Мистер и миссис Смит»

Бытовой аспект взаимоотношений героев, принадлежащих успешному среднему классу (вопрос маркетинговой ориентации), значительно усиливает степень погружённости (идентификации) в откровенно фантастические действия героев боевика. При всей домашней (мещанской) обаятельности, мистер и миссис Смит продолжают следовать основным законам жанра: получать секретные задания, много стрелять, убивать и не мучиться совестью, т.е. в необыкновенную ситуацию попадает самый обыкновенный человек. Кроме того, двухслойная сюжетная структура помогает сделать сцены насилия более условными, откровенно «киношными», ненастоящими и поэтому забавными. Так

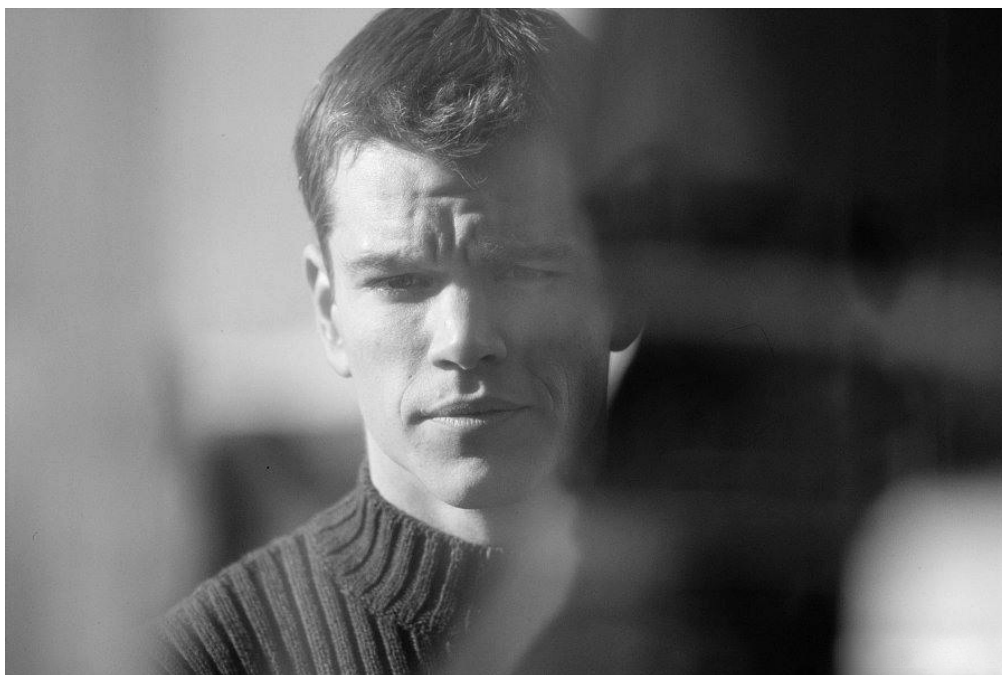
что когда супруги получают заказ друг на друга и бойня переходит к ним в дом, это не выглядит как шквал огня («Крепкий орешек»), но скорее напоминает комедию абсурда («Лысая певица» Э.Ионеско. Неспроста там тоже мистер и миссис Смит, кстати, как и в «Матрице» модель-антагонист зовётся просто «агент Смит»). Иначе как может восприниматься семейная сцена ссоры двух спецагентов с помощью взрывчаток и дробовиков, где после окончательного разгрома дома на вопрос встревоженных шумом соседей они отвечают, что у них всё отлично.

Кроме контрастного соединения действия и места действия, а также голливудской тенденции «поэтизации взрыва» (термин В. Подорога), в акте разрушения супермаркета, где происходит финальная перестрелка, также воплощается ёмкая внутренняя потребность, вскрывающая подсознательное, неосуществимое в действительности желание несчастных семейных пар уничтожить магазин как образ дома лжи и скуки, скрывающихся под маской внешнего благополучия. Психологами установлено, что выплески агрессии, направленные на разрушение материальных благ (дома, мебели, посуды), помогают снять напряжение, избавиться от рутинной депрессии. В выстрелах и взрывах они осуществляют свой бунт, отказываясь выполнять задания правительства по уничтожению опасного противника. Личность и любовь оказываются важнее долга. Из этой концепции можно сделать достаточно спорный, но и небезосновательный вывод: право личности главного героя жанрового фильма пренебрегает правом личности второстепенного и третьестепенного персонажа, т.е. «образа героя». Ради права собственного (семейного) счастья двух супергероев на экране погибают десятки и сотни «виновных людей», притом, что все мы (зрители), конечно, понимаем – это всего лишь кино, причём жанровое.

В 2002 г. Даг Лаймен снял картину «Идентификация Борна» (по романам Роберта Ладлэма), где представил на суд зрителей ещё один необычный героический образ, история которого затем превратилась в трилогию: вышли продолжения «Превосходство Борна» (2004 г.) и «Ультиматум Борна» (2007 г.). Очевидно, что успех фильма непосредственно связан с центральным образом – героем Джейсоном Борном в исполнении звезды начала XXI века Мэтта Деймона. Однако характер персонажа не претерпевает значительных перемен на протяжении всех трёх серий, тогда как в книге одного из признанных Голливудом гуру кинодраматургии Скиппа Пресса можно прочесть следующее: «В приключенческом сценарии есть один *обязательный* элемент: “дуга характера”. Борясь со злодеем, равным по силе, и изменяя внешний мир, герой меняет свой внутренний мир»⁹. В истории же Борна развитие характера идёт не по горизонтальной дуге перемен, но через раскрытие как бы изначально заложенного внутреннего содержания. Предложенная героическая концепция, хоть и выглядит знакомой и как будто не раз использованной (мало кто из голливудских киногероев 80–90-х годов эволюционировал духовно или нравственно), однако никого похожего на Борна, кажется, ещё не было в жанровом кинематографе. И если раньше сюжет боевика обычно заканчивался успешно выполненным заданием, то теперь герой Деймона не получает никакого зада-

⁹ Пресс С. Как пишут и продают сценарии в США. М., 2003, с. 94.

ния со стороны, но сам устанавливает цель, имеющую откровенно личный, индивидуальный характер, – узнать, какие задания он выполнял до потери памяти (до начала фильма).



Мэтт Деймон в роли Джейсона Борна (в трёх фильмах о Борне)

Кассовые сборы (каждый раз превышавшие более чем в 2 раза изначальный бюджет) красноречиво свидетельствуют о том, что предложенный образ пришёлся по вкусу широкой аудитории, а внутри оригинального стилистического решения фильма, на наш взгляд, наблюдаются некоторые показательные для развития новейшего боевика процессы. Подвиги героя проистекают из первично экзистенциальной постановки вопроса. Сугубо индивидуалистический вопрос «Кто я есть на самом деле?» двигает сюжет в героическом направлении, превращая цель главного действующего лица в конкретные поступки, что на языке жанра значит «открытое действие», «экшн». Интересным представляется следующее положение: «открытое действие» (драки, погони, перестрелки), хоть и стимулируется героем, при этом выглядит как исключительно оборонительная реакция. Кстати, это есть одна из врождённых черт голливудского киногероя.

Сюжет трёхсерийной истории Борна строится как на мифологической, так и современной литературной и социально-философской основе. Общественная система выбрасывает бунтующего человека за борт, пытаясь его убить, но человек выживает и... В привычном сценарии американского фильма-экшн он (несправедливо угнетённый герой), как правило, руководствуется намерением отомстить: наказать виновного, спасти невинных, получив от этого самоудовлетворение. В случае же с Борном, благодаря использованию такого известного кинодраматического приёма, как «потеря памяти», месть первоначально заменяется желанием понять собственное прошлое, а точнее – понять прошлого

себя, чтобы самоопределиться в будущей жизни. Это желание сталкивается в конфликте: античеловечная по своей сути государственная машина не признаёт права личности и не готова прямо ответить субъекту на его запрос, ибо полное знание о характере прошлых связей с системой может обернуться против самой власти, что недопустимо.

Система не делает исключений и не рискует целым (т.е. собой) ради частного блага отдельного индивида (винтика-человека). Композиционно эта задача решается следующим образом: сюжет начинает развитие уже как бы после финала (пропущенный момент жизни героя – слепое служение злу и конечная гибель, – многократно использовалась кинематографом. Известный со времен «Гражданина Кейна» (режиссер Орсон Уэллс, 1941 г.) детективный мотив обретает современное и актуальное звучание. Близкие по тематике сюжеты лежат в основе двух других значимых фильмов современности: «Момент» (режиссёр Кристофер Нолан, 2001 г.) и «Матрица» (режиссёры братья Вачовски, 1999 г.). Но если в «Матрице» главный герой (Нео) находит подлинного себя уже в начале фильма, и эта «новая осознанность» становится катализатором следующих решительных действий, то история Борна – это перевёрнутая история о том, как суперагент стал обычным человеком, но сохранил супервозможности. Когда он действует – он рефлекторный суперагент, героический образ, когда звонит по телефону, едет в такси или заказывает кофе – он обыватель, образ героя.

Казалось бы, заложенные в образе мотивы должны развиваться как раз во внутреннем измерении героя, но фактически в конце третьей части Джейсон Борн практически тот же самый, что и в начале первой серии, только обогащённый новым опытом, новым знанием о себе. Теперь он вспомнил всё. Вспомнил, как убил незнакомого человека, чтобы вступить в программу. Вспомнил, что его настоящее имя не Джейсон Борн, а Дэвид Уэбб. И можно подумать, что он из героя превратился в антигероя, из спасителя – в убийцу невинных. Дэвид Уэбб падает с небоскрёба в реку, где после непродолжительного неподвижного пребывания вновь оживает и уплывает. Его подруга Парсонс, услышав новость о том, что тело Уэбба не было найдено, улыбается. По этой улыбке можно понять: «герой – жил, герой – жив, герой – будет жить».

Американская жанровая система опускает моменты неприятия человеком своего греховного прошлого и не показывает следующие за этим «откровением» духовные искания, хождения человека по мукам совести к подвигам высшего порядка, к обретению истинного понимания собственного Я. Да, Борн нашёл то, что искал и сумел разоблачить преступное правительство, то есть помог потенциальным жертвам не попасть в убийственную машину управления, но вот сможет ли он жить с обрётённым знанием дальше – авторов как будто мало интересует. Для русской национальной мысли и религиозно-философской традиции, в частности, обозначенный вопрос всегда оставался и остаётся важнейшим и болезненным вопросом личного бытия.

Упомянем ещё об одном персонаже современного американского фильма-экшн, а именно об одноименном романе Ричарда Мэтсона «Я – легенда» (режиссёр Фрэнсис Лоуренс, 2007 г.). Фильм повествует о неизвестном вирусе,

унёшем жизни половины населения земного шара, а другую половину превратившего в вампиров. Весь сюжет строится вокруг единственного уцелевшего человека с необъяснимым иммунитетом, ночами держащего бесконечную осаду упырей, днём пытающегося выяснить причины эпидемии и создать спасительную вакцину. Интересным в данном случае становится даже не факт смешения элементов фантастики, боевика и драмы, что (как мы успели увидеть), становится всё более популярной драматургической формулой современного фильма, а композиция фильма, открывающая, на наш взгляд, неиспользовавшиеся ранее жанровые возможности.



Уилл Смит в роли Роберта Нэвила в фильме «Я – легенда».

Так, всю первую половину фильма мы наблюдаем повседневную жизнь человека и его собаки в пустом, одичавшем после генной трагедии Нью-Йорке. Новым оказывается не только сюжет, но и форма, в которую он облекается. Наверное, первые 40(!) минут на экране сменяют друг друга почти безмолвные дневные сцены поездок доктора по пустым магазинам, где герой, Роберт Нэвил, чтобы не забыть слова и не сойти с ума, разговаривает с манекенами, сцены охоты на лань и встречи с семейством львов, игры в гольф с крыла военного самолета, каждодневной отправки радиосигнала к возможно выжившим людям, сцены домашнего обустройства (готовит еду, смотрит новости в записи, поёт песни, беседует с единственным другом – овчаркой Самантой и занимается научной работой).

Эстетика первой половины фильма кардинально отличается от привычных голливудских экспозиционных схем жанра «фантастический боевик» и приближается к неторопливой, близкой авторскому стилю наблюдения, что, безусловно, работает не только на более углублённое раскрытие художественного материала фильма, но и на расширение круга потенциально заинтересованной аудитории. Благодаря острому внутреннему драматизму общей ситуации и отдельных сцен (вместе с психологически точной игрой Уилла Смита) подобное решение не вызывает скуки, располагая к образу героя, приготавливая поворот к активным героическим действиям. После трагической гибели Саманты и безуспешных опытов по созданию сыворотки, Нэвил решает покончить с собой. С этого момента происходит прыжок жанровой системы фильма от драмы к фантастическому боевику. Известные законы ведут героя к сраже-

нию с ужасными тварями – зомби, чтобы в последний момент раскрыть секрет собственного ДНК, изобрести спасительную вакцину, и ради успешной передачи её людям, пожертвовать собственной жизнью. Но это мы уже много раз видели, поэтому обратимся к новейшему российскому киногерою.

* * *

Закономерным и одновременно странным кажется факт, что экранный сезон 2006–2007 гг. стал для российского кино сезоном бокса. Вместе с американским «Рокки Бальбоа» (режиссёр Сильвестр Сталонне, 2006 г.), шестой серией о легендарном боксере из Филадельфии – в прокат выходит отечественный фильм «Бой с тенью» (режиссёр Алексей Сидоров, 2006 г.). В 2007 г. появляется вторая часть этого фильма – «Бой с тенью. Реванш» (режиссёр Антон Мегердичев), комедия «Неваляшка» (режиссёр Роман Хачанов) и драма «Рэкетир» (Алан Санолев) – всё о боксёрах. Для национального кинематографа это кажется беспрецедентным и показательным: четыре боксёрских фильма за два года, тогда как герой первого из них, Артём Колчин, стоит у истоков зарождения отечественного «поджанра» – спортивной драмы-боевика. Статистика начала XXI века, очевидно, указывает на общий (социальный, идеологический, кинематографический) интерес к герою-спортсмену. Чтобы говорить о причинах подобной актуальности, необходимо понять, какие возможности героя закладываются в сценарии и как они реализуются в ткани фильма.



Денис Никифоров в роли Артёма Колчина в фильме «Бой с тенью»

Главную роль в фильме «Бой с тенью» сыграл молодой, но уже чрезвычайно востребованный актёр Денис Никифоров. Не секрет, что экспозиционная часть жанрового фильма о сильном «человеке» (герое), как правило, становит-

ся и экспозицией этого «человека». Ведь именно первые кадры, первые сцены с героем формируют первое мнение, представление о нём, а значит – отношение к нему. А так как любые дальнейшие превращения образа неизменно происходят из первоначально представленного материала, для авторов важнейшим становится правильно преподнести и точно подать «главное блюдо» (героя), грамотно использовать первые минуты-ходы в ограниченной временем партии. Исходя из концепции «сюжетных поворотов» вопрос экспозиции героя обретает известное прочтение: становление героического образа в экспозиционной части фильма происходит по формуле ограниченной крайними значениями: образ статичный и подвижный. Статичный герой изначально героически заряжен. Подвижный находится только на стадии поиска себя как героя, он ещё только готовится стать им или даже не знает о предназначенном ему героическом пути. Проще говоря: либо герой сразу входит в повествование с буквой *S* на груди (Итэн Хант – «Миссия невыполнима»; Кирилл Мазур – «Охота на пиранию»), либо герой появляется как обычный человек, который только в силу особых обстоятельств должен действовать решительно (Рокки Бальбоа, Джейсон Борн; Артём Колчин).

Возможны и разнообразны сценарии развития обоих вариантов, каждый из которых требует одинаково тщательной проработки. Рокки Бальбоа выбирает второй; Артём Колчин – первый. «Есть разные способы введения в конфликт основных персонажей. Один – когда персонаж как бы незаметно в будничных делах проявляет свой характер. Другой, противоположный – когда персонаж возникает, чтобы решить все проблемы, уладить безнадёжное дело, явить чудо спасения. Так появляются Супермен, Бэтмен, Жанна д'Арк. Согласитесь, что такое появление более эффектно. Можно сказать, что это самая эффектная возможность для появления любого персонажа»¹⁰.

Мы не согласны с тем, что «заданный» метод является более эффективным, что попробуем доказать.

Экспозиция фильма «Бой с тенью» решает вопрос чёткой идентификации «героического образа» как по внешним физическим признакам (лицо, мимика, фигура, поведение), так и сюжетными средствами, т.е. помещая героя в откровенно стрессовую среду, критическую ситуацию, по характеру близкую предкульминационной части, подготавливая к подвигу. Действительно новаторский ход можно наблюдать в четвёртой сцене фильма: Артём Колчин случайно (на светофоре) знакомится с Сашей Белым (герой Сергея Безрукова из популярного сериала «Бригада»; оба фильма снимал один режиссёр – Алексей Сидоров). Представление положительного героя путём сопоставления его с другим образом через сведение их в приятельском знакомстве – изобретение действительно свежее для нашего кино и, вероятно, современного кино вообще. Кроме того, эта конкретная сцена кажется нам тем более значимой для понимания общего процесса развития отечественного кинематографа, что в предложенном авторами кадре происходит, можно сказать, историческая для кино встреча. Криминальный антигерой и кумир страны начала XXI века передаёт

¹⁰ Митта А. Ук. соч., с. 291.

эстафету кумира по цепочке преемственности новому, молодому герою-спортсмену!

На первом этапе мы имеем не только точно заданные, ёмко обозначенные типы центральных действующих лиц, но также необходимый для будущих сюжетных превращений и поворотов набор личностных характеристик и качеств. Так, Артём получает в «героическое наследство» от авторов – травму сетчатки глаз (такая же травма была и у Рокки), что должно усилить тяжесть выбранного им (героем) пути (боя), а зрителю дать дополнительный повод к сопереживанию. Основные позиции оказываются подготовленными, и авторы, а за ними и мы переходим к основному развитию действия, где должен раскрыться, реализоваться заложенный экспозицией материал, прежде всего – героический. Начинается сам поединок. Артём не медлит проявить решительность, физическую и тактическую подготовку, упорство, способность держать удар и терпеть боль – в общем всё то, что должно создать на экране (в сознании зрителя) образ сильного, профессионального и волевого спортсмена (пока ещё не героя в полном смысле). Ситуация меняется после серии удачных атак Палмера: Артём из-за травмы глаз прямо на ринге начинает терять зрение. Естественно (для героя) он никому не говорит об этом, но продолжает драться. В прямом открытом действии предельного напряжения, в экшн-сцене, обладающей всеми признаками кульминационной, происходит превращение образа героя в героический образ. Поединок вслепую, о котором знает один только зритель, выводит Артёма Колчина на новый уровень и наделяет качествами необыкновенного человека, правда, пока ещё не выдающегося, не избранного. Преодолевая физические, душевные трагедии персонаж обретает героическую закалку. Артём проигрывает бой и полностью теряет зрение: врачи говорят – необратимо. Таким образом, авторы не только создают сюжетный поворот одной трети, не только меняют «дуги характеров», но также выводят центрального героя на очередной виток развития в целенаправленном пути к достижению подлинной цельности.

Зритель получает реальную (человеческую) мотивацию для вхождения в ситуацию героя, чем решается главный вопрос создания положительного (героического) персонажа – проблема идентификации с вытекающим зрительским доверием и мерой участия, которые должны трансформироваться по ходу сюжета в конкретный посыл – внутреннее желание победы героя. Таким образом, драматургия кинокартины строит мосты симпатий сразу в нескольких направлениях.

Современный героический образ, как художественный инструмент авторской мысли и элемент жанрового кинематографа, выращенный для массового потребления с целью получения прибыли, оказывается включенным в систему планирования и маркетинга, где знание аудитории и соответственно точная зрительская ориентация, становятся залогом успеха киноленты. Продюсерская аксиома: любовь зрителя к герою – популярность фильма – кассовые сборы оказывается в непосредственной зависимости от притягательности образа главного героя, а также от продуманной и вместе с тем невидимой стратегии ведения сюжета. Поскольку внутренний заряд героя должен попасть сразу во много целей, что достигается путём совмещения ряда социально обусловленных ре-

сурсов зрительских симпатий: героя-спортсмена, героя-мужа, героя-отца, героя-друга, героя-брата, а также героя-страдальца безусловно, выделяет персонаж из немногочисленной отечественной галереи новейших киногероев.

Кроме этого, на примере конкретного персонажа, кажется, можно говорить о проявлении одной из характерных черт нового русского героического образа в кино. Эволюция экранного героя стремится преодолеть криминальный колорит героя (антигероя) 1990-х (хотя связь со старшим «Братом» (режиссер Алексей Балабанов, 1999 г.) ещё в значительной мере сохраняется) и предъявить динамичный, уже однозначно положительный образ принципиального, целеустремленного молодого спортсмена.

Другой героический современник открывает иной подход к самому образу и, соответственно, его драматически-драматургическому решению: «Кирилл Мазур, 20 лет диверсионной работы, капитан 1-го ранга, по-сухопутному – полковник. 25 боевых операций, четыре ранения, 14 боевых наград наших и восемь других государств, сейчас инструктор боевого спецподразделения “Пиранья”», – так представляется герой в третьей сцене фильма «Охота на пиранию» (режиссёр Андрей Кавун, 2006 г.).

Подобное представление образа главного героя через беседу второстепенных персонажей, особенно часто используется в экспозиционной части голливудского боевика, а в последнее время охотно внедряется и в отечественные киноаналоги. Вторая сцена картины знакомит нас с самим героем: с его внешностью, образом жизни и окружающей средой (личным пространством). Квартира персонажа Владимира Машкова больше похожа на квартиру современного подростка, нежели на место жительства полковника спецподразделения. Далее мы видим, как Мазур ведёт джип по Москворецкому мосту, подъезжает к Главному управлению внутренних дел, выходит из машины, бросает ключи стоящему тут же милиционеру на манер американских парковщиков. И здесь снова можно увидеть пример «реабилитации физической реальности» принципом искусственного заимствования. «Мифологическое сознание не даёт объективной интерпретации реальности, оно вообще функционирует для создания иной реальности, восполняющей повседневность»¹¹. Очевидно, что «ключи» Мазура приходят на наш экран из американского кино, пренебрегая доводами правдоподобия. Искусство в этом случае рождается искусством. Как известно, такой подход является определяющим для постмодернистского направления, расцвет которого пришёлся на вторую половину XX века. Но даже если допустить такую утопию, как возможность исключительно собирательного, компилированного произведения, неизбежно возникают два других принципиальных вопроса: во-первых, откуда черпает себя «изначальное» (в смысле оригинальное) искусство и куда (к кому) в конечном счёте направляется любое искусство? Очевидно, что оно рождается из реальной жизни и обращено к живым людям, т.е. опять же в реальную жизнь.

«Вопросы правдоподобия заведомо не стоят – никаких отсылок к реальности не предусмотрено... Но и “постмодернистский” контекст не складывается, сколько не перечисляй источников вдохновения режиссёра Андрея Ка-

¹¹ Хренов Н. Ук. соч., с. 446.

вуна. Пусть будет пародия на “Трудную мишень”, “Крепкий орешек”, “Сокровища амазонки”, “Шесть дней, семь ночей”, “Крокодила Данди”, “Похищение Савойи”, но когда раненой женщине в кадре ломают шею, чтоб не мучилась, и Сергей Гармаш делает это буквально со слезами на глазах – тут пародия на что?»¹².

Естественно, что все обязательные атрибуты героического образа (с поправкой на русский вариант) присутствуют в образе Кирилла Мазура. Герой жанра всегда остаётся героем, а в фильме условно-цитатного характера зачастую в нарочитой степени. Естественно, что в ходе перипетий герой перевернёт и утвердит позитивное мнение о себе первоначально недоверчивых спутников по несчастью, и в нужный момент благодарные люди признают в нём и лидера и друга.

Похожим путём развивается другой неотъемлемый элемент повествования – любовная линия отношений Кирилла и Ольги. Если в начале фильма она называла Мазура «солдафоном с комплексом супермена и одной извилиной», то во второй трети картины она уже влюблена в него. В этом также открывается наиболее общий момент, пронизывающий всю историю героического мифа от Робина Гуда до Бэтмена, знакомства героя с его будущими союзниками, который кратко можно обозначить так: с настоящим другом нужно сначала как следует подраться и наоборот – первоначальные дружеские отношения – отличные дрожжи для вражды.

Кроме того, важно отметить, что по мере продвижения сюжета заметно концентрируется условный слой действия, поступки и поведение главного героя становятся нарочито пародирующими западные (американские) аналоги, достигая предельного состояния ближе к кульминационной части. Сцена на заброшенном заводе предлагает картину массового убийства (преступников) под напев: «Капитан, капитан, улыбнитесь! Только смелым покоряются моря». Откровенно фарсовой также выглядит фехтовальный поединок героя и антагониста на крыше мчащегося поезда (см. фильм «Миссия невыполнима») с поэтическими ремарками из «Евгения Онегина».

Резюмируя вышесказанное, приходим к следующему выводу: героический образ Кирилла Мазура создаётся благодаря давно проверенной схеме американского кинематографа: «одиноким герой со сверхчеловеческими способностями и строгим внутренним этическим кодексом в исполнении любого красивого актёра снова и снова побеждает средства массовой информации»¹³ с привнесением в эту модель некоторых национальных характеристик, отражающих определённые стандартизированные представления о сильном русском мужчине. «Нередко, взяв за основу проверенные голливудские ходы и эффекты, авторы фильма (имеется в виду «Ночной дозор», режиссёра Рустама Бекмамбетова, 2005 г. – С.Б.) добавили к ним “русский колорит”. Если в американских фильмах головокружительные автомобильные полёты обычно совершаются на роскошных гоночных авто, то здесь фигуры высшего пилотажа демонстрирует старенький “ЗИЛ”, Там, где у Зеmekиса (имеется в виду

¹² Гарханова К. Без видимых причин. Российские фильмы 2006. М., 2006.

¹³ Пресс С. Ук. соч., с. 94.

“Форест Гамп” режиссёра Роберта Земекиса, 1993 г. – *С.Б.*) изящно приземлялось перышко, в “Дозоре” по не менее прихотливой траектории падает болт»¹⁴.

Примерно то же самое произошло и с Кириллом Мазуром, тогда как стоит признать, что такие селекционные эксперименты по созданию героического образа ещё, кажется, не проводились в российском кинематографе. Практика же последних лет и доводы обновленного массового, жанрового, продюсерского или коммерческого кино подсказывают нам, что предложенный сорт приживается на нашей земле и в скором времени даст спелые и сладкие для глаз плоды. Но вот что делать со вкусом?

* * *

Представляется уместным ответить другим российским фильмом 2006 г. – картиной «Остров» (режиссёр Павел Лунгин). Национальные премии, беспрецедентный рейтинг показа на канале «Россия», а также волна общественного резонанса, прокатившаяся по СМИ, красноречиво говорят о чрезвычайной актуальности данной тематики, режиссёрских методов её воплощения и, конечно, об актуальности предложенного образа – грешника, целителя и неортодоксального святого, православного служителя отца Анатолия. В многочисленных рецензиях, статьях и интервью настойчиво звучала одна и та же мысль: фильм и герой давно просились на наши экраны, они назрели в потенциальном, не явно выраженном желании большинства. Так что стоит отметить, что история, повествующая о событиях 1976 г., оказывается не только не привязанной к определённому (советскому) времени, но, затрагивая такие проблемы как совершение и искупление греха, помощь ближним и богочеловеческие отношения в целом, попала в точку социального запроса 2006 г. и прозвучала по-настоящему современно. Главный герой фильма в исполнении Петра Мамонова представил кроме одной блестящей актерской работы, долгожданный подлинно русский вариант героического образа, т.е. образа альтернативного по отношению к проамериканскому варианту киногероя. Поэтому драматургический разбор данного персонажа представляется необходимым в контексте общей темы взаимосвязи русской и американской героической идеи, воплощающейся в конкретных образах и конкретных ситуациях на экране.

Кинокартина «Остров», поставленная по дипломному сценарию выпускника ВГИКа (мастерская Ю. Арабова) Дмитрия Соболева, по сути, лишена строгой фабульной композиции, хотя в ней есть и экспозиция, и завязка, и кульминация, и финал, тогда как основная часть фильма – развитие действия – состоит из серии небольших фильмов-новелл на тему помощи, оказываемой отцом Анатолием разным людям. Через все эти эпизоды проходит сквозная, генеральная линия спасения (от смертельного греха – убийства человека) самого отца Анатолия. Основная героическая «миссия спасения» здесь также обязательно сохраняется, разница заключается в качестве этого «спасения»¹⁵.

¹⁴ Т е р а к о п я н М. Нереальная реальность. М., 2007, с. 85.

¹⁵ Образа противопоставляющего *величие воли к духу величию воли к власти и силе, т.е. по сути воли к телу*. «В русском мессианизме, – писал Н. Бердяев, – столь свойственном русскому народу, чистая мессианская идея Царства Божьего, царства правды, была затуманена идеей империалистической, волей к могуществу... Величие и слава мира остаются соблазном и грехом, а не высшей ценностью, как у западных людей» (Б е р д я е в Н. Русская идея. СПб., 2008, с. 238).

Сказать просто: если герой американского боевика или современного российского фильма-экшн, как правило, спасает других от физической гибели, то герой «Острова» спасает от гибели, прежде всего, внутренне-нравственной, и спасает он не силой физической, но силой духовной: молитвой, а иногда и крепким словом.

Центральный персонаж и героический образ кинокартины озабочен собственной ответственностью за смерть другого человека, его совесть страдает за совершенный 25 лет назад грех. В этом, на наш взгляд, заключается одно из важнейших отличий рассматриваемого образа от других жанровых «героических коллег». Фильм открывается кадром лежащего ниц человека и закадровым голосом: «Господи, Иисусе Христе, сын Божий, помилуй мя грешного». Далее зритель попадает в 1942 год, на войну, на угольные месторождения где-то на севере страны (фильм снимался на Соловках). Фашисты, захватившие эту стратегическую территорию, обнаруживают в куче угля сгорбленного, скрюченного человека, который кричит: «Не убивайте меня, пожалуйста!». В обмен на выполнение просьбы ему приказывают сначала сдать, а затем расстрелять своего капитана. Образ капитана занимает незначительное по размерам, но огромное по значению (для развития всего последующего сюжета) место в образной системе фильма. Дело в том, что в этом персонаже зритель безошибочно определяет тип, бесконечно растиражированный советским, российским, американским кино и прочно укрепившийся в зрительском сознании как «настоящий герой», т.е. герой, прежде всего, силы воли. Перед лицом собственной смерти Тихон достает папиросу и внешне спокойно закуривает. Человек с пистолетом стреляет – Тихон летит через барьер в воду.

Таким образом, завязочно-экспозиционная часть фильма (а как мы уже отмечали, эта часть фильма играет роль «экспозиции героя») предлагает любопытное решение центрального персонажа. Образ, впоследствии раскрывающийся как героический, в начале ленты представляется «тварью дрожащей», причём поставленной в сравнении с образом как будто подлинно героическим (т.е. каким привыкли его видеть и воспринимать). Поэтому когда через три-пять минут экранного времени, уже в 1976 г., мы слышим от служителя-старца фразу: «А может, я сам человека убил... А ну вставай с колен-то, на коленях-то Богу надо молиться, а чего передо мной-то стоять! А мальчик-то будет зо-ло-той... А ну пошла с моего Острова», а затем наблюдаем того же служителя везущего на тележке уголь, – мы понимаем, что это тот самый человек везёт тот самый уголь, на котором предал и убил. Срабатывает визуальная метафора искупления вины, прокладывается прямая параллель между 1942 и 1976 гг., между «тварью дрожащей» и «права не имею, но молю, стараюсь и делаю».

В книге С. Фрэйлиха «Личность героя в советском фильме» приводится цитата Герцена, имеющая отношение к обозначенной параллели (капитан – тварь дрожащая – отец Анатолий): «Можно назвать человека истинно-нравственным не только того, кто только терпит над собой веление долга как какое-то тяжкое бремя, как “нравственные вериги”, а именно того, кто заботится слить требования долга с потребностями внутреннего существа своего, кто старается переработать их в плоть и кровь внутренним процессом самопо-

знания и саморазвития так, чтобы они не только сделались инстинктивно-необходимыми, но и доставляли внутреннее наслаждение»¹⁶.

Из этой концепции можно увидеть, что и капитан и отец Анатолий в равной степени следуют определённому Герценом правилу «истинной нравственности», а Н. Бердяевым как «необыкновенное свойство русского народа – выносливость к страданию, устремленность к потустороннему, к конечному»¹⁷.



Пётр Мамонов в роли отца Анатолия в фильме «Остров»

«Герой – это человек, самостоятельно пришедший к смирению. Но смирению с чем? Именно это и является той загадкой, что мы должны разрешить сегодня, и основной миссией, историческим подвигом героя», – пишет известный американский культуролог Джозеф Кэмпбэлл в книге «Тысячеликий герой». В другой главе своей фундаментальной работы он развивает эту мысль: «Герой – это тот, кто знает и представляет в мире зов сверхсознания, которое проходит сквозь всё творение, оставаясь более или менее бессознательным. Приключение героя представляет тот момент в его жизни, когда он достигает просветления – кульминационный момент, когда он, ещё будучи жив, обнаруживает и открывает дорогу к свету по ту сторону тёмных стен нашего бренного существования»¹⁸.

Сотни и тысячи отзывов самых разных людей (от звезд теле- и киноэкрана до заключённых) замечают, что данный образ попал в те сокровенные места зрительской души, куда так сложно бывает добраться авторам фильма, и это

¹⁶ Цит. по: Фрэйлих С. Личность героя в советском фильме. Серия «Искусство» № 6. М., 1976, с. 22.

¹⁷ Бердяев Н. Ук. соч., с. 42.

¹⁸ Кэмпбэлл Дж. Ук. соч., с. 18, 169.

дорогого стоит. Феномен такой реакции определяет другой видный теоретик кино Евгений Громов: «Очищение героем – нравственное восхождение к нему – вот что самое главное в отношении публики к искусству. Тут, как и во многих других случаях, следует говорить о нравственной энергии, моральных импульсах, которыми нас заражают возвышенные экранные образы, побуждая к самосовершенствованию, к творческой активности»¹⁹.

Да, можно по-разному относиться к режиссерским, операторским решениям, в глянцево-зрелищных кадрах рассказывающим о православном подвиге героя-отшельника. Можно вспоминать Робера Брессона и говорить о соответствии содержанию аскетичной формы рассказа, а потом парировать это тем, что в наше время глянцевая картинка – это билет фильма в кинотеатр. Да, можно. Но бесспорным, кажется то, что идея, духовно-нравственный посыл фильма Соболева – Мамонова – Лунгина и его главный образ (отец Анатолий) переживут себя и смогут по-новому молодо заразить своим чувством далеких зрителей будущего.

* * *

В 2004 г. в Институте кинематографии состоялась научная конференция под названием «Кино эпохи перемен», в рамках которой ведущим российским кинематографистам был задан один и тот же вопрос: «Каким, по-вашему, должен быть современный герой?». В ответах ощущалась и растерянность, и неудовлетворённость сложившейся ситуацией, и озабоченность, по крайней мере никто из участников опроса так и не смог утвердительно назвать ни одного(!) современного героического образа.

Сегодня, спустя четыре года, на примере сравнительного анализа рассмотренных трёх российских и трёх американских киногероев XXI века, новейших методов создания экранного героического образа, можно отметить несколько принципиальных тенденций. Во-первых, кажется очевидным, что российский кинематограф как культурная отрасль современного общества оказывается в числе таких явлений, как всемирная глобализация, становление постпостмодернистского этапа в развитии искусства и взаимовыгодных отношений между покупателем (потребителем) и продавцом (кинопроизводителем). В связи с этим, начиная с конца 1980-х – начала 1990-х годов, отечественный кинематограф оказался в сфере влияния американской системы кинопроизводства, которая к началу XXI века сформировала новые приоритеты в создании кинокартин (киногероев). Наряду с ярко выраженной жанровой направленностью новых русских фильмов, ориентированных на получение максимальной прибыли, в российском кино появились героические образы, созданные по проверенным голливудским лекалам с привнесением в них соответствующего актуального национального содержания. Вместе с этим, культурная традиция русского народа, идущая от великих учителей-классиков прошлого (Бердяева, Достоевского, Толстого) пока не даёт этому новому сильному и красивому герою, совершающему героический подвиг ценой жизни даже преступника и никчёмного человека, приобрести статус по-настоящему народного представителя лучшей части современной российской действительности.

¹⁹ Г р о м о в Е. Восхождение к герою, с. 34.

Что касается американского героического кинообраза, то он, вступив в первое десятилетие нового века, ощутил на себе острую потребность в свежем, оригинальном содержательном материале, адекватном текущему историческому моменту. Нарботанные XX веком приёмы, при всей их универсальности, оказались более не способными удовлетворить насущные зрительские потребности только внешними зрелищными приёмами, неважно актерскими или техническими. «Образ Шварценеггера» как устойчивый знак и символ непреодолимой благородной силы уже не в состоянии удерживать современную аудиторию кинозала в волнующем настроении героической эйфории. Зрителю нового века становится тесно в рамках одного безупречного тела и несложных мотивировок мести и спасения чьей-то жизни от физической гибели. Зритель снова требует значительной разработки характера главного героя, и голливудский кинематограф, как всегда чувствительный к изменениям массового вкуса, стремится ответить этим пусть даже подсознательным желаниям. На новом витке развития жанровый кинематограф США ищет такой героический образ, в котором смогли бы органично совместиться как обязательное звёздное обаяние артиста, живой юмор экранного персонажа, так и сложные внутренние противоречия, чувство долга и решительность в реализации героических намерений. Какой путь вернее? Кто придёт на смену сегодняшним киногероям? Кого мы (зрители) призываем к себе (пусть бессознательно) в качестве образцового современника (пусть художественного)?

Однозначный ответ, как всегда, прост: поживём – увидим.