

ТРАНСФОРМАЦИЯ ОБРАЗА ИНТЕЛЛЕКТУАЛА В СОВРЕМЕННОМ ВИЗУАЛЬНОМ ПРОСТРАНСТВЕ

*Е. С. Некрасова**

Одной из важнейших универсальных культурных составляющих является противопоставление научного и обыденного мышлений. Однако между двумя этими пространствами есть много общего. Научное и обыденное мышление в вопросе осознания себя и друг друга в культурном и социальном пространстве есть продолжение оппозиции «священное — мирское». Согласно ей мир науки относится его представителями к сакральному пространству и жестко отделяется от мира ненаучного, профанного.¹ Такая же оппозиционность формирует и неинтеллектуальное сознание, — только в нем наука не оценивается столь высоко. Но на этом сходство не ограничивается. Так, для ученого наделяется сферы его деятельности статусом священного есть продолжение мифологической формулы, согласно которой священное есть могущество.² И для «обывателя» наука это преимущественная сфера применения такой антропологической характеристики как интеллект, и поэтому она наделяется им могуществом. Одной из сфер современной культуры, в которой можно наблюдать это парадоксальное сочетание является массовый кинематограф.

В первую очередь оно проявляется в том, что могущество интеллектуала имеет в кинематографе очевидный отрицательный заряд. Наиболее заметно это на ранних этапах жизни кинематографа. В то время, несмотря на неразвитость собственного образного языка, кино как изначально массовое явление становится способом канализации массовых страхов. В частности, страхом перед неизвестным, источником которого в это время становится технический

*Некрасова Елена Сергеевна, к. ф. н., старший преподаватель, Санкт-Петербургская академия театрального искусства.

¹Пятигорский на примере «Махабхараты» пишет об оппозиции сверхъестественного знания (традиционного знания учения) знанию повседневному (включая и обычное незнание). (См. *Пятигорский А. М.* Мифологические размышления. Лекции по феноменологии культуры. М., 1996. С. 191).

²*Элиаде М.* Священное и мирское. М., 1994. С. 18.

прогресс, распространяющийся с большой скоростью по всему миру. Само кино тоже является частью прогресса, но в отличие от прочей бездушной техники с самого начала обладает возможностью рефлексии. Неслучайно в историю кинематографа в качестве прародителей кино входят именно братья Люмьеры с их «Прибытием поезда на станцию Съота». Интересно, что еще до появления киносборника, куда входит «Прибытие. . .», Люмьеры снимают фильм под названием «Выход рабочих с фабрики Люмьер в Монплезире, в Лионе» — сюжет, демонстрирующий людей, взаимодействующих с техникой.

В дальнейшем ученый, как создатель всех этих бездушных технических конструкций, человек, проникнувший в тайны природы и соревнующийся с богом, становится в игровом кино одним из центральных персонажей. Уже к концу первого десятилетия XX века в кинематографе появляется традиция, которая сохранится в течение всего столетия — традиция «адских» докторов — ученых, по злому умыслу или по ошибке ставших источником опасности для окружающих. Перечислим только самых известных персонажей: герой Роберта Вине — психиатр Калигари, персонажи сюрреалиста Франца Ланга — убийца и злодей доктор Мабузе, инженер Ротванг, из мести за свою обманутую любовь создавший механического монстра с внешностью соблазнительной женщины («Кабинет доктора Калигари» 1919 г., «Доктор Мабузе» 1922 г., «Метрополис» 1927 г.). И конечно, Виктор Франкенштейн вместе с созданным им Чудовищем, современным Големом («Франкенштейн» Д. Уэйн 1931 г.). Дальнейшая кинематографическая судьба Франкенштейна, образ которого подвергся настоящей эксплуатации, демонстрирует, насколько этот персонаж соответствовал ожиданиям аудитории. С середины тридцатых до начала сороковых годов вышло сразу несколько картин, развивающих эту тему — «Невеста Франкенштейна», «Сын Франкенштейна», «Призрак Франкенштейна», И своеобразный апофеоз «фильмов о Франкенштейне» — «Джесси Джеймс встречается с дочерью Франкенштейна».

Таким же востребованным в кинематографе становится и Голем — существо, искусственно вызванное к жизни с помощью тайного знания. Совершенно независимо от серии про Франкенштейна этот персонаж появляется в многочисленных картинах вроде «Го-

лем» (1914 г.) и «Голем, как он пришел в этот мир» (1920 г.). Обе картины сняты Паулем Вегенером и Хенриком Галееном.

Другая опасность, которая исходит от знания, — изменение самого человека. Она находит выражение в паре «доктор Джекил/мистер Хайд», появляющаяся на экране в фильме Роберта Мамуляна в 1931.

В 50-х и даже в 60-х годах традиция «адских» докторов сохраняется. Отчасти этому способствует страх перед открытием атомной энергии, ставшей одновременно и новым видом оружия. Однако, теперь этот страх порой воплощается в гротесковых, сатирических формах, как например, в фильме Стенли Кубрика «Доктор Стрейнджлав: как я научился не волноваться и полюбил атомную бомбу» (1964 г.), где безумный ученый-милитарист, участвующий в запуске атомной бомбы, умирает удушаемый собственной механической рукой.

Продолжается и линия трансформации самого человека. Так, персонажами антиутопии «Альфавиля» Жана-Люка Годара становятся живые люди, существующие в тоталитарном городе, которым управляет сверхмашина, запрещающая им выражать какие-то ни было эмоции. Поэтому персонажи «Альфавиля» (в первую очередь женщины) не понимают значение слова «любовь» и «совесть». Но, как и в фильмах начала века, у годаровской машины есть создатель — некий профессор фон Браун, которого должен обезвредить главный герой «Альфавиля». Вместе они образуют пару «герой-антигерой», типичную для классического европейского романа.

Но образ «адского» доктора конституируется в кино не только под влиянием романной формулы. Совершенно очевидно, что как форма обозначения страха, испытываемого обывателем перед неконтролируемым развитием науки, он замещает в современном обществе привычную для традиционных культур фигуру колдуна.³ В пятидесятых годах, Барт писал о том, как в контексте политической полемики интеллектуал принимает на себя отверженную и необходимую роль колдуна.⁴ Но нужно заметить, что в кинематографе,

³Традиционность связи знания и злонамеренности хорошо изучено в соответствующей литературе. См., например: *Потебня А. А.* Символ и миф в народной культуре. М., 2000. С. 309., 311.

⁴*Барт Р.* Мифологии. М., 2000. С. 230.

за счет необходимости в «хорошем» нарративе, о котором говорил Лиотар,⁵ эта тенденция оформилась гораздо раньше. Однако такая актуализация категорий коллективного архаического сознания возникает не только как результат возрождения в XX веке мифологического сознания. Образ ученого-монстра, кроме этого, есть продолжение вполне авторской традиции, давно существующей в европейской философии и литературе. Ее можно определить как антиинтеллектуализм или презрение к мудрости. К ней можно отнести Аристофана, иронизирующего по поводу школы Сократа в комедии «Облака», поэта Паллада, который, по словам Эразма Роттердамского пишет в своих эпиграммах о том, что жизнь учителя так же мрачна, как первые пять стихов «Илиады».⁶ Римлянина Ликина, который в своем диалоге «Пир, или Лапифы» рассказывает о том, как оказался за одним столом с философами разных мастей, и о том, как они при этом непристойно себя вели — бранились и лезли в драку. Из этого автор делает вывод, что человеку, не бывшему в подобных переделках не стоит «обедать вместе со столь учеными людьми».⁷

Достаточно стойкой традиция антиинтеллектуализма была и в истории философии. Так, ее отголоски ощущаются в тертуллиановском «Афины после Иерусалима». Даже в эпоху Возрождения гражданские добродетели нередко ставились выше интеллекта. Так, в 1444 году будущий флорентийский канцлер Паджо Браччолини произносит: «Лучше быть гражданином неученым, нежели дурным, и менее дурен гражданин необразованный, чем ученый, возмущающий государство и вредящий обществу».⁸ Просвещения в лице Руссо достаточно быстро осознает амбивалентность процесса распространения знаний. В XIX веке, веке прогресса, появляются Фауст и доктор Джекил. И это только самые известные этапы тенденции антиинтеллектуализма, которые в некотором смысле уравнивают искусство и науку.

⁵ Лиотар Ж.-Ф. Ответ на вопрос: что такое постмодерн? // Современные литературные теории. Антология. М., 2004. С. 243–257.

⁶ Эразм Роттердамский. Похвала глупости. Калининград, 1995. С. 107.

⁷ Цитируется по: Кнабе Г. С., Протопопова И. А. Культура Античности // История мировой культуры: Наследие Запада: Античность. Средневековье. Возрождение: Курс лекций. Под. ред. С. Д. Серебряного. М., 1998. С. 89–210.

⁸ Итальянский гуманизм эпохи Возрождения: Сборник текстов. Саратов, 1984. Ч. 1. С. 191–192.

Разумеется, в отличие от философии литература обладает возможностью создавать более яркий образ. Не все читали Канта, но все помнят булгаковское: «Вы, профессор, воля ваша, что-то нескладное придумали! Оно, может, и умно, но больно непонятно. Над вами потешаться будут».⁹ И хотя к Канту такое определение всерьез применять нельзя, эффектная фраза, брошенная Воляндом способна своей хлесткостью привлечь даже профессионального философа.

Эту цитату из «Мастера и Маргариты» не стоит рассматривать как тщательно обдуманную позицию Булгакова относительно всех философов или людей науки в целом. Хотя можно предположить, что, будучи медиком, он не относился к ученому человеку с большим пиететом. Неслучайно, ведь в высоко технологичной клинике, где только и мог жить бедный Мастер правил некий профессор Стравинский, а другой интеллектуал — профессор Преображенский — в результате научных экспериментов создал монструозного Шарикова. Кроме того, Волянд представился в романе научным консультантом.

Однако несмотря на всю яркость литературных примеров презрения к мудрости, это уравнивание не является для традиционного научного пространства легитимным. Более того, даже философские формы антиинтеллектуализма, с успехом преодолеваются. То есть сознание мыслящего продолжает конституировать оппозиция «священное-мирское».

Массовый кинематограф в этом смысле не открывает ничего нового, просто в момент очередного «обострения» отношений между мирами — священным миром науки и «мирским», обывательским, — дает этому конфликту телесное, или, вернее сказать, образное воплощение. Часто, особенно на ранних этапах своего существования, он визуализирует образы уже возникшие в литературе, проникнутой духом антиинтеллектуализма. И Франкенштейн и Голем, с его различными модификациями являются воплощением литературных персонажей. А «Голем, как он пришел в мир» это не просто аллюзия на роман Метерлинка, но еще и воплощение легенд о пражском Големе, создании ученого-талмудиста Бен Бецалеля.

Стойкость критического внимания к миру интеллектуалов косвенно подтверждается авторским кино. Оно, несмотря на свою изначальную избирательность, а значит, предполагаемую лояльность

⁹ Булгаков М. Мастер и Маргарита. Минск, 1988. С. 279.

по отношению к миру интеллектуалов, ничего не может противопоставить этому вниманию. Конечно, авторскому кино, оказавшемуся более чутким к распространяющемуся кризису сциентизма, роль ученого или говоря шире интеллектуала, не подвергается такой ощутимой демонизации, и поэтому в нем не возникает жанровой фигуры злодея. Традиция презрения к разуму в авторском кино развивается в контексте схемы «художник-толпа». Если говорить определенной, в контексте коммерческой успешности или неуспешности человека духа. Очень показателен в этом смысле эпизод из «Ночи» Антониони (1961 г.), где на вечеринке у промышленного магната, неприкасаемый писатель слышит от собеседника: «Вот, Хемингуэй. Сколько денег он зарабатывал! Сразу видно — интеллектуал».

Однако то, что массовое кино привлекает в качестве тяжелой артиллерии мифологические конструкции, не является единственным его отличием от опыта «высокой» культуры. Кинообраз ученого, вбрав в себя формулу массового мифологического мышления, возвращает ее в массовое же зрительское сознание, в колоссальных масштабах, не доступных ни литературе, ни философии. Интересно, что эта двухсторонняя ориентированность кино ощущается, но не осознается исследователями кинематографа. «Позднее мы увидим, как этот сонм чудовищ и монстров, *рожденный творческой фантазией* (курсив мой — Е. Н.) < ... > станет достоянием массовой мифологии, средством шоковой социотерапии», — писал в 1992 году кинокритик Сергей Добротворский.¹⁰ Эта способность кино распространять в массах, почерпнутые у них же элементы мифологического сознания имеет первостепенное значение в современном медийном пространстве, когда значение приобретает не то, чем является рациональность как таковая, а то, в каком смысле употребляется это слово¹¹ или, вернее, каким визуальным образом она обозначается.

Тем более, это актуально на рубеже веков, когда в очередной раз придиричивый интерес обывательского сознания к сакральному научному пространству проявляется с новой силой. С наибольшей очевидностью, он проявляется в литературе, чтобы потом получить продолжение в визуальном пространстве. Существует ряд подобных

¹⁰ Добротворский С. Кино на ощупь // Ужас и страх в конце тысячелетия. Очерк экранной эволюции. СПб, 2001. С. 58–75.

¹¹ Хьюбнер К. Истина мифа. М., 1996.

произведений, среди которых можно выделить книги Мишеля Уэльбека и Жана-Кристофа Гранже. Особенно можно выделить Гранже, в литературной продукции которого — в романах «Полет аистов», «Пурпурные реки», «Империя волков», «Братство камня» и других — демонизация образа ученого происходит наиболее живо.

Однако на этом новом этапе развития антиинтеллектализма, уже невозможно определить, какой из видов «искусства» влияет на другой — литература на кино или кино на литературу. Если раньше литературный сюжет был только основой для воскрешения в кино мифологической конструкции, то теперь эта конструкция реализуется уже на этапе текста. Проявляется это, конечно, в таком явлении, как массовая литература. Когда подобная литература, и в частности, книги Гранже экранизируются («Багровые реки» 2000 г. М. Кассовиц, «Империя волков» 2005 г. К. Наон и т. д.), необходимости как-то специально упрощать и мифологически обобщать и сюжет, и героев уже не возникает. Однако по сути мифологизация литературы является не просто признаком ее омассовления, а результатом разрушения той самой основополагающей традиции «священное-мирское».

Чтобы продемонстрировать это на примере Гранже, нет смысла пересказывать сюжеты всех его книг. Из романа в роман он воспроизводит одну и ту же конструкцию, которую условно можно назвать «ученые-убийцы и их жертвы — „простые“ люди». Но настоящим апофеозом этого смещения становится одно из последних произведений автора — «Братство камня», в оригинале «Le concile de pierre».¹² Здесь не только выделяется мифологизированный образ ученого — колдуна, но и происходит попытка смешать два противоположных способа познания мира — науки и веры, веры в сверхъестественное. Для этого современные европейские ученые забрасываются автором в экзотическую Монголию, где знакомятся с практикой шаманов. С ее помощью они расширяют свои знания, и переходят «на темную сторону Силы» дабы получить то, что в мифах, а позднее и в сказках ценится превыше всего, а именно вечную жизнь. Таким образом, в книге Гранже, по сути, реализуется сверхзадача новоевропейской культуры — обретение вечной жизни, однако происходит это за счет чуждых ей антинаучных практик. Шаман и ученый соединяются в единое целое. Однако в традиционной сказочной конструкции для

¹²Эта книга не переведена на русский язык.

обретения вечной жизни нужно принести жертву. Есть такая потенциальная жертва и у Гранже.

В лучших традициях медийной культуры эта мифологическая конструкция развивается Гранже и за рамками книги. Прежде всего, в форме комикса, который по задумке самого автора должен развить сюжетную линию, не прописанную до конца в книге. Этой сюжетной линией становится подробная история приобщения одной из героинь «Le concile de pierre», ученого-психолога к шаманской практике. Подробно эта тема рассматривается на интернет-сайте, посвященном Гранже — еще одной форме существования его книг.¹³ Там можно прочитать интервью, предоставленного автором создателям сайта, в котором Гранже рассказывает что, создавая комикс, он хотел проследить то, как милая молодая женщина, смогла стать тем, кем она стала, а именно очень злой колдуньей. Он использует слово «une sorcière», которое во французском языке имеет несколько значений: чародейка, колдунья, старая ведьма. Таким образом, универсальная сказочная схема воспроизводится автором уже на вербальном уровне. «Старая ведьма» приносит в жертву (съедает) невинного ребенка для восстановления своей молодости и красоты. Только здесь в образе «ведьмы» выступает прогрессивный современный ученый, наделенный наукой безграничными возможностями.

Это можно было бы воспринимать исключительно как прием массовой культуры, если бы сам автор не был бы носителем той интеллектуальной традиции, представителей которой он выводит на страницах своих книг столь безжалостными монстрами. Гранже, занимавшийся филологией, выпускник Сорбонны, безусловно, может быть отнесен к числу интеллектуалов. Однако прелести камерной академической карьеры его не прельстили, и он бросил ее ради журналистики. Этот эпизод его биографии отражен в первой его книге, герой которой (молодой философ) говорит собеседнику: «Я десять лет учился и пахал до изнеможения, а сейчас, когда все это позади, меня тошнит от любой умственной деятельности. Все эти десять лет я ничего не видел, ничего не чувствовал. Мне захотелось покончить с этим интеллектуальным онанизмом: от него только и остается, что чудовищная пустота внутри да такая жажда бытия —

¹³http://rivieres.pourpres.free.fr/con_plus.htm

что хоть головой о стенку бейся».¹⁴ Ощущая внутреннюю пустоту, этот персонаж кидается в опасное путешествие и терпит личностный крах. Сам Гранже своей карьерой писателя и сценариста демонстрирует то, какие плоды приносит разрушение оппозиции «священное-мирское» в личности пишущего. Удачность этой карьеры демонстрирует возникновение, а главное легитимацию новой традиции, в которой источником демонизации фигуры интеллектуала становятся сами интеллектуалы, или те, кого медийная культура относит к числу интеллектуалов.

¹⁴ Гранже Ж.-К. Полет аистов. М., С. 118–119.