

М. С. ГАЛИНА

Мифология и кинофантастика

1

Несомненно, миф был и остается одним из основных структурных компонентов многих видов искусства, в частности литературы (особенно поэзии). Но, как ни удивительно, эта древняя форма нашла новый способ выражения и переживает второе рождение, столкнувшись с одним из самых молодых искусств нашей эпохи — кинематографом, неоднородным и распадающимся, в свою очередь, на различные жанры.

Особенно активно пользуется мифологической символикой научно-фантастическое кино, которое, подчиняясь диктату законов жанра, тяготеет к глобальным проблемам и космологичности и вследствие этого оперирует обобщенными образами. П. Шельд [1], анализируя научно-фантастическое кино и говоря о мифологическом начале жанра, все же ставит НФ-фильмы в один ряд с фильмами ужасов и комиксами, отграничивая тем самым научно-фантастическое кино от собственно научно-фантастической литературы.

В основе последней, полагает он, «всегда лежит какая-нибудь научная идея». Я сейчас не берусь доказывать, что «научная фантастика» — термин условный и прижился просто за неимением лучшего, что существует еще и такой жанр, как фэнтези, и что далеко не всякая идея, лежащая в основе книг с титулом НФ на обложке, является научной в полном смысле этого слова. Разумеется, фильмы заведомо «более мифологичны», чем литература, во-первых, по той причине, что вызывают к более древней системе восприятия (образ и звук), а во-вторых, и потому, что сюжет литературного произведения при трансформации в сценарий поневоле упрощается, делается более прямолинейным и обобщенным. Дело в том, что миф вообще тяготеет к простоте. Еще Р. Бартс (Цит. по [2]) писал, что миф предпочитает образы неопределенные, вернее, обедненные по смыслу, что позволяет в ходе времени придавать им новое значение. Мало того, миф предпочитает образы универсальные, типичные. Сложный сюжет или богатая идея далеко не всегда являются залогом массового успеха того или иного фильма именно потому, что они «работают» с гораздо меньшей отдачей.

Элементы мифологии мы наблюдаем практически во всех научно-фантастических фильмах [1], однако далеко не все такие фильмы несут целый комплекс мифологических образов и конструкций. А чем больше у фильма мифологических элементов, тем больше шансов у него войти в культурный контекст эпохи. Лично мне, например, фильм «Солярис» А. Тарковского интересен гораздо больше, чем его же фильм «Сталкер», равно как и повесть Ст. Лема, по которой этот фильм снят, кажется гораздо глубже и сложнее «Пикника на обочине» А. и Б. Стругацких. И тем не менее фильм «Солярис» остался как бы вне социального контекста, тогда как «Сталкер» в этот контекст вписался. Почему

Галина Мария Семеновна — кандидат биологических наук, писатель, в настоящее время профессиональный переводчик англоязычной литературы, в том числе и научной фантастики.

произошло подобное? Готовый, лежащий на поверхности ответ — потому что появился Чернобыль и термин «зона» вошел в печальный обиход.

Но можно сказать и иначе — потому что термин этот оказался столь объемным, что его с легкостью удалось перенести на реальную ситуацию. Все дело в самом понятии *зоны* — отчужденной, заведомо враждебной человеку слепой непредсказуемой силы (а в мифологическом контексте природные силы изначально противостоят человеку, будь то в персонифицированной или в деперсонифицированной форме). Фольклорные монстры всегда населяли неведомые места, окраины мира, находящиеся за пределами человеческого контроля и познания, и умиловить их можно было лишь при помощи магических ритуалов (а чем не ритуал — разбрасывание гаек?). Океан же «Соляриса» при всей своей непознаваемости подобных мифологических ассоциаций не вызывает: скорее, это наше «альтер эго», кривое зеркало, в котором человек видит не враждебную природу, но самого себя.

Из всего сказанного следует несколько парадоксальный вывод. Говоря, скажем, о западном кинематографе последних десятилетий, ориентирующемся в основном на массового зрителя, больше всего отсылок к мифологии как к универсальной и древней системе образов мы найдем не в элитарных или новаторских фильмах, а в фильмах кассовых, коммерческих, поскольку они заведомо рассчитаны на восприятие публики неподготовленной и, следовательно, должны затрагивать какие-то глубинные, общие для всех представления и идеи. Мало того, при ближайшем рассмотрении оказывается, что у этих фильмов есть еще некоторые черты, присущие мифологическим конструкциям: 1) у них в некотором смысле нет авторства, 2) они порождают многочисленные интерпретации.

На первый взгляд, утверждение о том, что многие научно-фантастические фильмы, особенно самые популярные, не имеют авторства, более чем несправедливо. Однако если вдуматься, мы увидим, что утверждение это не лишено смысла, поскольку многие «авторские» фильмы и идеи коммерческого кино служат как бы «затравкой», вокруг которой кристаллизуется множество толкований, вариаций и так называемых сиквелов (продолжений). За «Хищником» (реж. Дж. Мак-Тирнен, 1987) следует «Хищник II» (реж. Ст. Копкинс). За «Чужим» Р. Скотта (1979) следуют «Чужие» Дж. Камерона и «Чужой-3» Д. Финчера; мало того, существуют беллетризованные сценарии первых трех фильмов А. Д. Фостера, многочисленные комиксы, романы-сиквелы беллетризованных сценариев и даже загадочная компьютерная игра «Чужаки против Хищника». А Франкенштейнов и докторов Джекилей с мистерами Хайдами несть числа.

Интерпретаций мифа также не счесть: калька «Чужого» — «Левиафан» Дж. Пан-Косматоса и еще несколько загадочных фильмов безвестных режиссеров (во всех действие почему-то перенесено под воду; возможно потому, что в мифологическом сознании вода, глубины моря — более враждебная среда, чем небо или трудно представимый космос). В одном из этих фильмов есть даже демонстративная отсылка к оригиналу — название космического корабля «Ностромо» из первого «Чужого» герои подделки используют в качестве компьютерного пароля. Фильм Дж. Карпентера «Тварь» (1982), по другой версии «Нечто», на самом деле является римэйком (повторно снятым по одному и тому же сюжету) старого (1953) фильма «Это пришло из другого пространства» (реж. Д. Арнольд), а все они вместе вышли из жутковатого рассказа Дж. Кэмпбелла (писателя-фантаста, а не мифографа) «Кто там?». Фильмы эти, как и положено мифам, пародируются («Молодой Франкенштейн» и «Космические яйца» М. Брукса). В их сюжете можно обнаружить и элементы универсальной мифологической сюжетной конструкции по Дж. Кэмпбеллу (мифографу, а не фантасту) [3] и В. Проппу [4]; наконец, они апеллируют к глубинным человеческим представлениям — архетипам или элементам коллективного бессознательного [5].

Например, «Звездные войны» Лукаса уже в титрах недвусмысленно отсылают зрителя к «доисторическому мифологическому времени» («когда-то, давным-давно, в далекой галактике»). Этот фильм, пожалуй, наиболее четко следует сюжет-

ным мифологическим конструкциям по Кэмпбеллу или Проппу, распадаясь на функции (универсалии): тайна рождения героя (сирота, сын погибшего воина-джедая, наделенного мистической силой), отлучение героя (гибель родственников Люка Скайуокера и уничтожение его родного дома), испытания (приключения на планете, а затем и в космосе), обретение чудесных помощников и проводника-старца (роботы, появление Оби Ван-Кеноби), обретение магического атрибута (лазерный — читай, волшебный — меч) и инициация (последнее испытание, которое до него никто не может пройти — уничтожение Звезды Смерти, за которым следует посвящение в рыцари). Саму же Звезду Смерти с недвусмысленным названием и странствие героев в ее мрачных лабиринтах вполне можно соотнести с еще одним традиционным мифологическим сюжетным компонентом — умиранием, за которым следует такое же традиционное воскрешение (сиречь, чудесное избавление).

Вспомним еще об обязательном наличии принцессы (аналог юнговской «анимы») и «маленького народца» — хтонических персонажей на родной планете Люка Скайуокера. С теми ли иными вариациями подобная схема повторяется и в следующих двух фильмах. Мифологические компоненты активно вводятся в зрительный ряд фильмов и потому, что позволяют быстро и эффективно подготовить зрителя к восприятию последующих событий. Так, во второй версии «Вторжения похитителей тел» (реж. Ф. Кауфман, 1978) смертельные семена, носители массового инопланетного вторжения, падают на землю с дождем, в результате чего земля как бы оплодотворяется смертью. Земля, вода и смерть в мифологии — символы одного ряда, а дождь служит посредником (по Леви-Стросу, медиатором [6]), объединяющим антагонистические небо и землю, что в результате порождает враждебную жизнь.

Конечно, можно вслед за Шельдом [1] сказать, что мифология НФ-фильмов — это в основном «новая мифология» технотронной эры, в которой наука и техника отождествляются с индивидуальным сознанием в его битве со слепыми силами природы, выступая в роли аналога (а иногда и заместителя человека). Такая точка зрения на функцию технологического элемента в научной фантастике высказывалась гораздо раньше (в 1977 г.) Ю. Ханютиным в единственной вышедшей у нас (блестящей!) монографии, посвященной западной кинофантастике [7]. Характерно, что оба автора приводят в качестве примера один и тот же рассказ Р. Шекли «Битва», в котором роботы принимают на себя именно ту миссию, к которой изначально был призван Творцом человек — сразиться на стороне светлых сил с Сатаной в Последней битве, — и в результате заменяют людей даже у Трона Господня. Однако наука в НФ-фильмах часто возникает не как новый мифологический элемент, а, скорее, как трансформированный древний, как слепая сила, некий аналог магии [8]. Силу эту можно обернуть и во зло, и во благо, и, как любая магия, в некоторых случаях она может «не сработать» (кстати, тот же Ханютин вспоминает в связи с функцией, которую наука часто выполняет в НФ-кинематографе, знаменитую новеллу ужасов «Обезьянья лапа»). Иногда в подобных фильмах наука выступает как раз в роли той враждебной среды, которой необходимо противостоять (например в обоих «Терминаторах» Дж. Кэмерона).

Конечно, все вышесказанное — довольно краткий, неполный обзор. Поэтому имеет смысл более подробно рассмотреть некоторые фильмы, являющиеся классикой жанра, и попробовать вычленить в них мифологические образы и конструкции. Я остановлюсь лишь на фильмах, выпущенных после 1975 года, поскольку тот, кто интересуется историей НФ кинематографа, может обратиться к монографии Ханютина [7].

2

С. Спилберг — режиссер, все фильмы которого «обречены на коммерческий успех». Однако наибольшей популярностью пользуются два его фильма — «Близкие контакты третьего вида» и «Челюсти». «Челюсти» — фильм, лишь

отчасти фантастический по своим исходным посылкам (все-таки *фантастически* большая акула; пусть даже и людоед, — это всего лишь очень большая акула), хоть он и глубже, чем кажется на первый взгляд. Этот фильм в первую очередь о борьбе человека с самим собой, с собственными страхами в себе (водобоязнь шерифа Броди) и вовне (акула здесь выступает, аналогично мелвилловскому Моби Лику, как персонифицированное зло), об обретении и сохранении достоинства. «Контакты...» же — «типичный представитель» жанра кинофантастики, а еще вернее, киномифологии.

Коммерческий фильм не будет кассовым, если он не задевает глубинные струны множества людей. Поэтому от режиссера требуется умение использовать применительно к своим нуждам универсальный образный ряд, апеллируя при этом не столько к индивидуальному сознанию, сколько к бессознательным формам коллективного восприятия. Иными словами, к тем же архетипам.

Автор лучшего у нас по сию пору видеосправочника С. Кудрявцев [9] пишет, что, создавая свой фильм, Спилберг тщательно изучил различные доклады, всевозможные сведения об НЛО, встречался с людьми, так или иначе сталкивавшимися с неведомым. Не знаю, какие конкретно материалы изучал Спилберг, однако попробую проделать нечто подобное самостоятельно.

В июле 1990 года скромная американская домохозяйка во время беседы об инопланетянах (толчком к которой послужила заметка в газете) неожиданно начала вспоминать удивительные вещи. 30 лет назад она (тогда девятилетняя) увидела, как около ее дома в Гардендэйле (штат Алабама) опустился космический корабль, вернее, целых три объекта, два из которых вскоре улетели, а третий — серебряный, полностью сферической формы — еще долго виднелся в небе. Одним этим воспоминанием дело не ограничилось. Ночью под впечатлением все той же беседы ей приснился странный сон: она находилась внутри космического корабля, в круглой комнате, на платформе, а более маленькие создания с большими черными глазами проделывали с ней какие-то исследования. После того как непонятный сон начал повторяться, встревоженная женщина согласилась на курс гипнотического лечения, надеясь, что у нее обнаружат какое-то незначительное и легко излечимое нервное расстройство. Однако после 15 сеансов глубокого гипноза, во время которых женщина совершала ретроспективный экскурс в прошлое, она начала «вспоминать» дополнительные подробности своих контактов с инопланетянами, которые начались чуть ли не с трехлетнего возраста. Она даже утверждала, что побывала на подводной базе инопланетян, где находился еще один землянин — пленный солдат, которого удерживали там против его воли. Кто смотрел по НТВ сериал «Пришельцы», отлично может все представить себе. Наконец, полностью уверовав, что ее воспоминания реальны, она выпустила книгу «Утерянный ключ» под псевдонимом Ли А. Хейли (1993), чтобы, как она утверждает, не подвергать опасности семью и детей.

Заинтересовавшись уникальными по силе и яркости воспоминаниями Хейли, американский журнал «Omni» [10] предпринял собственное расследование случившегося. Выводы, сделанные его сотрудниками, не слишком утешительны: практически все сведения, которые излагала в своей книге Ли Хейли, не подтвердились. Что же, может быть, домохозяйка, погрязшая в рутине и мечтавшая об острых ощущениях, просто-напросто все выдумала?

Она ли одна? И только ли в Америке?

19 декабря 1966 года. Нефтебуровой участок. Чердынь. ...«Светящийся объект состоял как бы из двух сплюснутых яиц или эллипсов. Затем... он вдруг начал менять форму. Эллипсы как бы слились и превратились в один шар. А сбоку от этого шара появились две кривые линии, которые на глазах у очевидцев превратились в два маленьких шара. Края этих шаров почти соприкоснулись. Вдруг в центре большого шара что-то сверкнуло, и вся тройка двинулась в северном направлении...». Это уже выдержка из книги «Инопланетяне над Россией» [11].

А вот еще несколько сообщений.

«...Была ночь, и я увидела, как что-то круглое и флюоресцирующее, похоже, из страшной дали, стало приближаться к нам. Чем ближе оно подлетало, тем больше становилось. В конце концов огромный световой круг покрыл небо целиком. Корабль... приблизился настолько, что я увидела спящих в нем людей...».

«...Вместе с другими людьми я находился на вершине холма, с которого открывался красивый широкий холмистый пейзаж с сочной зеленью. Вдруг перед нами зависло... летающее блюдо, остановилось на уровне глаз и лежало, светясь и отливая в лучах солнца. Оно было 10—15 метров в поперечнике. Это... начало кружиться вокруг нас, затем разом умчалось, словно выстреленное из пушки прямо в голубое небо, с немыслимой скоростью снова рванулось вниз и опять стало выделять петли вокруг нашего холма. Оно явно делало это из-за нас...».

Это тоже рассказы очевидцев. С той только разницей, что все происходило во сне. Последние два примера взяты из книги К. Юнга [12].

В конце 50-х годов, когда случаи наблюдения «летающих блюд» заметно участились, Юнг заинтересовался этим феноменом и решил изучить его подробнее. В результате он предположил, что большая часть случаев наблюдения НЛО имеет не внешнюю, но внутреннюю причину и является зрительным выражением неких, изначально присущих человеческой психике «первообразов» — бессознательной фантазией, которая обостряется в переломные эпохи истории, на пороге фундаментальных изменений в человеческом обществе и культуре. Вспомним, что послевоенные 50-е годы были разгаром «холодной войны», в крупных государствах разрастался государственный аппарат с неизбежно сопутствующим ему подавлением личности. В такие «смутные времена» у людей возникает особенно сильная потребность в расширении границ видимого мира, в контакте с трансцендентным. Неважно, говорит Юнг, видим ли мы в действительности нечто, а затем интерпретируем его в соответствии со своими подсознательными установками или же видение является лишь продуктом нашего воображения. Важно, какие формы мы бессознательно придаем нашим видениям. А формы эти у всех практически одни и те же, ибо отвечают глубинным потребностям человека в целостности мира и в обретении себя (собственного места в этом мире, своей целостности и значимости).

В округлых летающих объектах, которые наблюдали как пациенты Юнга во сне, так и очевидцы НЛО наяву, он усматривает аналогию с универсальным архетипическим символом — мандалой, которая «...существует постоянно, во все времена, без внешней передачи снова и снова возникает у современных людей... с одной стороны, означая опыт психической целостности, с другой — выражает идею божества» [12, с. 23]. То же самое можно сказать еще об одном видении Хейли — небесном треугольнике, также имеющем глубокое мистическое значение в наборе священной символики. Помните три объекта, которые она, по ее словам, наблюдала в Колумбии? Или тройное НЛО в Чердыни? Недаром сотрудник журнала «Omni» Э. Мансето [13] полагает, что независимо от нашей веры в летающие тарелочки они могут многое поведать о нас самих.

Однако возможность наблюдать — не важно, наяву или во сне — явления, делающие нас участниками событий космического масштаба, дана не каждому. И тем не менее каждый, читающий эти строки, найдет в них нечто знакомое.

В этом, как ни странно, повинна масскультура. В частности, кино.

Сюжет фильма Спилберга на удивление прост. Настолько прост, что может показаться даже примитивным: инопланетяне на своих великолепных летательных аппаратах являются жителям Земли сразу в нескольких географических районах, а в Америке еще и похищают ребенка. Мать ребенка и случайный свидетель появления НЛО в небе — представитель среднего класса, «обыватель» — пускаются в классическое мифологическое странствие: одна на поиски сына, другой, чувствуя настоятельную потребность оказаться в некоем определенном месте в определенное время, потребность, полностью разрушающую всю его

обыденную жизнь. Его увольняют с работы, он теряет контакты с окружающими «нормальными» людьми, однако продолжает изо всех сил стремиться в район, предположительно смертельно зараженный утечкой нервно-паралитического газа (разумеется, это козни военных, не желающих допускать к приему инопланетян кого ни попадя), к некоей горе в штате Вайоминг, образ которой возникает в его голове «сам по себе», как наваждение.

Иными словами, он *призван*.

Именно он, поскольку легковерен и бескорыстен, точно ребенок, как тот ребенок, который оказался первым. Как мать того ребенка, поскольку ею движет не менее достойное чувство — не страсть к познанию, не бескорыстное любопытство, но самопожертвование. Именно они, а не военные, не высшая администрация и даже не ученые, поскольку их жажда познания холодна и рассудочна. И первые становятся последними, а последние — первыми. Хотя в результате потрясающий Праздник Небес и нисходящий из глубин космоса великолепный светящийся корабль — не корабль, целый город света, в котором исследователи недаром находят параллели с «Небесным Иерусалимом» [1, 13],— дано наблюдать всем.

В первую очередь, фильм кажется перефразированным евангелием технотронной эры, и впечатление это, полагаю, отнюдь не случайно. То, что христианская символика введена в фильм создателями абсолютно сознательно, подтверждается множеством деталей сценария. Здесь и кинематографическая версия изречения «Истинно говорю вам: если не обратитесь и не будете как дети, не войдете в Царство Небесное» (вспомним, что первым приобщен к «свету» пятилетний малыш Барри, а также Рой Нири, простодушный и легковерный, который психологически — со своими бесполезными механическими изобретениями и детской железной дорогой в подвале дома,— похоже, даже младше своих сыновей). Это и 12 космонавтов — 12 апостолов новой эры, которым предстоит отправиться в небеса и которые, преклонив колени, слушают молитву в импровизированном соборе на месте первого контакта человечества с неземным разумом: «Господь поставил над вами ангелов, чтобы вели они вас к окончанию пути и к вечному спасению на небесах». Это и торжественный хорал под куполом огромного НЛО — нового храма технотронной эры. Сцены контакта представляют собой настоящее пиришество света, и когда в открывшемся люке космического корабля появляются сами пришельцы, залитые потоками этого света (вначале даже не фигуры — лишь смутные полупрозрачные силуэты), в которых по одной интерпретации можно усмотреть ангелов (что прямым текстом относит нас к молитве священника и его прощальным напутствиям в одной из последних сцен фильма), по другой — «маленький народец», жителей нижнего мира [1].

Сам контакт оказывается вынесенным во внелогическую, невербальную сферу. С самого начала, еще в летательных аппаратах, а потом во плоти пришельцы общаются с людьми светом, переливами цвета и нотной последовательностью или же демонстрацией «чудес»: пренебрегающими законом тяготения маневрами своих летательных аппаратов (очень напоминающими те, которые наблюдал в своем сновидении пациент Юнга) и даже своеобразным «воскрешением» из мертвых — первыми из потоков света выходят не пришельцы, но люди: лет сорок назад пропавшие без вести американские военные летчики. По-прежнему молодые и не демонстрирующие никаких видимых эмоций, они по-военному четко называют фамилию и личный номер и пропадают где-то за сценой, исполнив свою функцию. Они даже не посредники в контакте — для этого есть Нири, они — наглядная демонстрация власти пришельцев над пространством и временем. В действительности это — не общение, это — служба, где в роли храма выступает куполовидная конструкция летающей тарелки, в роли хорала — электронная музыка, цветовые эффекты создают чуть ли не экстатическое ощущение, а потоки света обтекают тела пришельцев, делая их нематериальными. С той только разницей, что ритуал этой службы диктуется человечеству извне независимой и могущественной силой, а люди лишь отвечают на зов.

Бог сам диктует человеку способ общения с ним. И общение это вне логической, вне интеллектуальной области познания. «Они хорошо играют», — говорит о пришельцах пятилетний Барри.

Однако вспомним, что, по Юнгу, ребенок в мифологическом контексте — это «божественное дитя», на которого возложена роль медиатора и культурного героя; образ ребенка связан с мотивами и символами «нового рождения» (метампсихоз, реинкарнация, воскресение, новое рождение, обновление через ритуал) [2]. О мандале как о символе целостности мы уже упоминали. Что же касается самого сюжетного построения, то он следует традиционной структуре мифа. Если Кэмпбелл [3] в универсальном мифе выделяет несколько обязательных сюжетных компонентов — уход героя из дома, обретение сверхъестественной помощи, посвятельные испытания, овладение магической силой и, наконец, возвращение, — те же компоненты, хоть и в несколько измененном виде, мы наблюдаем и на нашем примере. Так, главный герой фильма Рой Нири добровольно отказывается от привычного уклада и даже идет на чудовищные, с точки зрения рядового американца, жертвы: теряет работу (потому что, увлекшись наблюдением за маневрами летающих тарелочек в небе Иллинойса, попросту завалил данное ему поручение) и семью (ибо — одержимый — он в глазах жены и, что особенно страшно, соседей нуждается не в понимании, а в лечении). Он уходит из дома, поскольку его вызывает мистический голос, некий сверхъестественный проводник, влекущий к неведомой цели.

Современный герой Нири пользуется в качестве транспортного средства самолетом, а его духовная союзница Джиллиан — автомобилем, но, тем не менее, это самое настоящее странствие-испытание, в котором дополнительную роль проводника и посредника играют птицы (две канарейки в клетке), которые, по идее, предназначены для того, чтобы первыми погибнуть в случае присутствия смертельного нервно-паралитического газа. Слух об утечке и эвакуацию населения организовали военные вкуче с администрацией — государственная машина, возможно, и не злонамеренная, но бездушная. Именно власть имущие превентивным образом пытаются помешать оказаться в нужном месте в нужное время истинно призванным — тем, кому уже было явление (или видение) неземных летательных аппаратов.

Для того чтобы достигнуть цели (в первоначальном мифологическом варианте — инициации, а в различных интерпретациях — бессмертия, божественного брака или обретения чудесных свойств), герою часто требуется миновать барьер, отделяющий «этот» мир от «того», жизнь от смерти, благополучно выбраться из подземного царства, умереть, а затем воскреснуть или просто переправиться через некую реку (часто являющуюся аналогом такого перехода) или войти в пещеру. Здесь в роли мифологической реки выступает запруженное автомобилями шоссе, по которому в направлении, противоположном паническому потоку беженцев, а далее по уже опустевшему безлюдному пространству, где вдоль обочин дорог свалены груды мертвых животных (якобы жертв нервно-паралитического газа, а в действительности — просто хитроумный трюк комиссии по приему инопланетян), продвигаются в автомобиле Рой и Джил с двумя живыми канарейками в клетке на заднем сиденье — проводниками в этом царстве смерти.

Преодолев это испытание и счастливо избежав действия распыляемого с вертолета снотворного газа (еще одно чудесное избавление), Нири оказывается на месте контакта и становится персоной исключительной важности — инопланетяне показывают на него, как на первого человека, достойного отправиться в дальнее странствие (читай — на небеса). Он обретает магический атрибут и символ избранности — скафандр и шлем — и движется к кораблю в сопровождении следующих за ним на почтительном расстоянии 12 космонавтов (избранников уже не инопланетян, но человечества). Он возвращается в свой истинный дом — обретает цельность со всем мирозданием и космическую значимость, становясь личностью и тем не менее оставаясь в душе ребенком, ибо

в этот торжественный миг декламирует про себя стишок из Пиноккио (того самого Пиноккио, которого променяли на бейсбольный матч его не по возрасту взрослые сыновья). Неважно, кто ты — верь в свою звезду, и она приведет тебя к исполнению самых заветных желаний [14].

Надо сказать, что великолепный, блестяще сработанный фильм Спилберга породил на удивление мало интерпретаций. Можно, конечно, к развитию той же темы отнести упомянутый сериал «Пришельцы» или же фильм «Кокон» (реж. Р. Говард, 1985), в котором простодушный главный герой, также помимо своей воли, оказывается вовлеченным в «проблему контакта». Фильм этот интерпретирует в основном христианскую символику, которая у Спилберга является лишь одним из многих (самым очевидным) пластов. Инопланетяне из «Кокона» — истинные «создания света», владеющие особой «витальной» энергией и способные одаривать ею страждущих, — в конце фильма забирают на своем корабле стариков из дома престарелых, унося их в новый мир к иной, полноценной жизни (читай — на небеса). Блажен, кто верует, и единственный неверующий (старик-скептик) заслужил страдания, ибо в результате своего неверия теряет самое дорогое — жену, из-за которой он, человек глубоко порядочный, когда-то пошел даже на преступление. Он и остается на Земле (правда, добровольно), обрекая себя на смерть без воскрешения там, где похоронена (так же без надежды на воскрешение) его жена. Но этот фильм — один из немногих подобных примеров. Возможно, интерпретаций фильма Спилберга так мало именно потому, что сам этот фильм и есть интерпретация — собранная воедино, завершенная легенда, некая мандала, замкнутая сама в себе и недоступная для насильственного вторжения, как корабль пришельцев.

3

Рискну сказать, что фильмы, подобные «Контактам...», наряду с чисто развлекательной функцией, выполняют еще и функцию терапевтическую. Искусство, считает Юнг, тесно связано с процессом духовной саморегуляции. Именно более тесные отношения художника с бессознательным и помогают ему выразить в универсальной форме страхи и чаяния человечества. Разумеется, любое эмоционально насыщенное произведение искусства с его очищающим катарсисом способно разрядить то напряжение, которое в противном случае могло бы вылиться в нервный срыв или непредсказуемую агрессию. Но театр, музыка или поэзия большей частью обращены к подготовленному зрителю, т. е. к заведомо более узкой аудитории. Маскультура же, в сущности, выполняет психотерапевтическую роль ничем не хуже столь излюбленного американцами среднего класса психоанализа, с той только разницей, что обходится им значительно дешевле. Фильмы подобного рода, вызывая к древней и действенной (ибо ее жизнеспособность доказана временем) символике, помогают человеку вернуть утраченную самоидентификацию, ощутить себя не просто винтиком в безличном аппарате, именуемом государством, но именно Человеком — даже не отдельным «представителем человечества», а самоценной сущностью, способной на равных смотреть в глаза Космосу.

Искусство здесь, по словам Юнга, в массовом порядке выполняет ту же роль, что сны и эзотерические видения в индивидуальном. Согласно Юнгу, против унифицирующего воздействия любых коллективных мер (государства, технотронного общества) есть только одно средство — выделение и повышение ценности индивида. Приобщение к потустороннему миру через древнейший архетипический символ целостности позволяет человеку переместиться в иной план — в область космических масштабов и сообщает ему необычайные по остроте и силе ощущения. Недаром один из пациентов Юнга после подобного сна, насыщенного архетипической символикой, записал в своем дневнике, что благодарит судьбу за новообретенный, ни с чем не сравнимый опыт.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Scheld P.* Androids, humanoids and other science fiction monsters. New York, 1993.
2. *Мелетинский Е. М.* Поэтика мифа. М., 1955.
3. *Campbell J.* The hero with a thousand faces. Princeton, 1968.
4. *Пронн В. Я.* Морфология сказки. 2-е изд. М., 1969.
5. *Jung C. G.* Approaching the unconscious//Man and his symbols. New York, 1968. P. 3—94.
6. *Levi — Strauss C* The structural study of myth//Journal of Americal Folklore. 1968. Vol. 68. № 270. P. 428—444.
7. *Ханютин Ю.* Реальность фантастического мира. М., 1977.
8. *Фрезер Дж.* Золотая ветвь. Т. 1—4. М., 1928.
9. *Кудрявцев С.* 500 фильмов. М., 1991.
10. *Rayl A. J. S.* Anatomy of Abduction//Omni. 1995. Feb. P. 60.
11. *Шульман С.* Инопланетяне над Россией. М., 1990.
12. *Юнг К.* Один современный миф. О вещах, наблюдаемых в небе. М., 1993.
13. *Mansueto A.* Does UFO fascination reflect our need for God? (Vision of Cosmopolis)//Omni. 1994. Oct. P. 64—70.
14. *Spielberg S.* Close encounters of the third kind. London, 1978.

© М. Галина, 1996