

Франциска ФУРТАЙ/ Francisca FOORTAI

| Безумный герой кинематографа: учёный как зеркало экзистенциальных страхов / The Mad Hero of Cinema: Scientist as a Mirror of Existential Fears |

Франциска ФУРТАЙ / Francisca FOORTAI

*Ленинградский государственный университет им. А.С. Пушкина, Санкт-Петербург, Россия
Профессор, доктор искусствоведения
Член Союза художников РФ*

*Pushkin Leningrad State University, St. Petersburg, Russia
Doctor of Arts, Professor
Member of the Union Artists of Russia
ira_oza@msn.com*

БЕЗУМНЫЙ ГЕРОЙ КИНЕМАТОГРАФА: УЧЁНЫЙ КАК ЗЕРКАЛО ЭКЗИСТЕНЦИАЛЬНЫХ СТРАХОВ

Статья посвящена одному из архетипических образов в кино, присутствующем в этом искусстве с первых годов его появления. Образ психически неадекватного учёного автор рассматривает не только с точки зрения его двойственного целеполагания (поиски личного бессмертия и стремление к тотальной власти), но, впервые, его разное смысловое содержание связывается с устойчивым визуальным воплощением, воспроизводимым в кино на протяжении последних ста лет.

Автор утверждает, что несмотря на «внешние» (историко-политические) и «внутренние» (образно-стилистические и технические) условия, данный тип медиа-героя сохранял свои смысловые функции и визуальные характеристики. По мнению автора, это объективное явление, так как образ безумного учёного является архетипическим образом и выступает как отражение коллективных страхов, отражающих драматизм человеческой экзистенции, а именно, неразрешимое противоречие между его стремлением к бессмертию и одновременно, страхом потерять всё то, что составляет сущность человека.

Ключевые слова: медиа-герой, сумасшедший учёный, архетипические образы в кино, экзистенциальные страхи, ведущее искусство, бессмертие, мировое господство, коллективное бессознательное, художественная антропология.

THE MAD HERO OF CINEMA: SCIENTIST AS A MIRROR OF EXISTENTIAL FEARS

This article is devoted to one of the archetypal images in cinema, which present in this art from the first years of its appearance. The author considers the image of a mentally inadequate scientist not only from the point of view of his dual goal-setting (the search for personal immortality and the desire for total power), but, for the first time, his different semantic content is associated with a stable visual embodiment, reproduced in films over the past hundred years.

The author argues that despite the «external» (historical-political) and «internal» (figurative-stylistic and technical) conditions, this type of media-hero preserved its semantic functions and visual characteristics. According to the author, this is an objective phenomenon, because the image of a mad scientist is an archetypal image and acts as a reflection of collective fears that reflect the drama of human existence, namely, the insoluble contradiction between his desire for immortality and at the same time, the fear of losing all that is the essence of man.

Key words: Media-Hero, Mad Scientist, the Archetypal Characters in the Film, Existential Fears, a Leading Art, Immortality, World Domination, the Collective Unconscious, Artistic Anthropology.



Франциска ФУРТАЙ/ Franciska FOORTAI

| Безумный герой кинематографа: учёный как зеркало экзистенциальных страхов / The Mad Hero of Cinema: Scientist as a Mirror of Existential Fears |

Говоря о личности в пространстве культуры, невозможно обойти молчанием такую форму социальной деятельности как искусство. Все художественные формы могут быть рассмотрены как отражение «личностного фактора» в контексте эстетических, социальных и технологических реалий того или иного исторического периода. В зависимости от того, как решалась проблема человека в культуре, формировалось представление о статусе творца в искусстве, и именно это определяло художественную сверхзадачу (т.е. социокультурную функцию), круг сюжетов и образ героя, аутентичного своему времени. Можно сказать, что антропологический аспект искусства представляет собой диалектику субъект-субъектных отношений, где субъектами выступают Автор и Герой – главные участники художественного процесса.

Не только в различных культурах, но и внутри одной культуры в разные исторические периоды появляются «герои своего времени», невозможные в других эпохах. Одиссей и Эней, благословляющий Христос Амьенского собора и король Артур сэра Мэлори, вермеевские девушки и Даная Рембрандта, Франкенштейн и Жан Вальжан, доктор Калигари и Марти МакФлай – это лишь немногие из длинной череды художественных образов, ставших символами породившего их времени.

С наибольшей полнотой временные особенности отношений «Автор vs Герой» проявлялись в ведущем искусстве¹ эпохи.

¹ Мы предлагаем ввести в культурологический и искусствоведческий обиход понятие и термин «ведущее искусство эпохи», которое можно определить как вид искусства любого из трёх типов, в ко-

именно здесь, в полной мере, отражались актуальные идеи и идеологические концепты эпохи, новации в социальном облике Автора и образе Героя, задававшие творческую стратегию эпохи, которая, в свою очередь, определяла тот психоэмоциональный фон, который окрашивал Образ Героя.

В смене ведущих искусств в различных эпохах явно просматривается следующая тенденция: чем древнее культурно-исторический период, тем более востребованы пространственные искусства, они первые осваиваются человеком, в дальнейшем виден переход к темпоральным искусствам, а пространство оказывается почти «исчерпанным» в планетарных рамках. В эпоху информационной цивилизации темпоральные искусства визуализируются. Это связано с возникновением и присутствием гиперреальности, для которой пространство равно времени.

Достаточно явно просматривается и эволюция в типологии художественного героя. Художественный герой, как бы «спускается» с небес на землю – от античных и средневековых богов, полубогов-героев, святых. Начиная с эпохи Возрождения, к ним присоединяется идеализированный человек. С Нового времени человек теряет идеализацию и «дробится» на различные социальные типы, последними из которых являются дети и подростки. Вновь появляются эпические герои и боги, но уже «очеловеченные». Появление в культуре машины вызвало к жизни ведущее искусство последних ста лет – кино, а повышение роли

тором с наибольшей полнотой воплощаются философские, эстетические, ментальные и художественные признаки эпохи.



Франциска ФУРТАЙ/ Francisca FOORTAI

| Безумный герой кинематографа: учёный как зеркало экзистенциальных страхов / The Mad Hero of Cinema: Scientist as a Mirror of Existential Fears |

науки в жизни человека привело к появлению в кинематографе весьма интересного героя, аналога которому в искусстве предшествующих эпох не было.

Наши дальнейшие рассуждения имеют целью обозначить взаимосвязи между данным типом художественного героя (учёный), одним из архетипических образов коллективного бессознательного (страх) и ментальностями, характерными для европейской культуры последние сто лет.

Кино как вид искусства, по мере того как всё дальше уходило от документального фиксирования действительности и чьё внутренне действие всё более подчинялось законам драматургии, закономерно восприняло внешнюю типизацию действующих лиц, идущую от античного театра и средневекового балагана. Можно сказать, что игровое кино зародилось тогда, когда Жорж Мельес писал сценарии для своих фильмов и ставил мизансцены, то есть следовал театральной традиции.

Действующими лицами в античном театре, родившимся из религиозных процессов, что отразилось в его названии (Θέατρο – «процессия богов»), выступали персонификации природных сил (боги), либо полубоги-герои. В сущности, театральные коллизии отражали коллективные представления о мире, присущие античной цивилизации, а театральное действие, генезис которого требовал физических времени и пространства, внутри образной структуры выстраивал свой собственный хронотоп – метафизическое зеркало, в котором отражались идеи божественного ума, воплощающиеся в мире посредством первообразов (архетипов), отношения которых, в свою очередь, проявлялись через мифологемы, образы богов и эпических героев. Беря на себя роль

божественных сил и эпических героев, актёры (по-существу выполнявшие роль «кукол», замещавших «реальных» действующих лиц), скрывали свои лица под масками, которые выступали визуально-чувственными образами абстрактных архетипов.

Идея об архетипах как формах коллективного бессознательного была воспринята от античности и Отцами Церкви. Термин «архетип» встречается уже у Филона Иудея (Александрийского), когда он рассуждает об образе Божьем в Человеке. (De Opif. Mundi, § 69) Также и у Иринея Лионского есть близкая к платоновской мысль, когда он рассуждает о творении форм мира, согласно образу архетипов «Mundi fabricator non a semetipso fecit haec, sed de aliis archetypis transtulit»². Хотя у святого Августина слово «архетип» и не встречается, оно близко по смыслу термину «идея», когда он рассуждает о неких универсальных идеях, содержащихся в божественном уме³.

Имея такой философский бэкграунд, средневековый театр, являясь маргинальным, сохранил предшествующую традицию образов-архетипов. В изменившихся социокультурных условиях актёры представляли не персонификацию божественных сил и эпических полубогов-героев, а обобщённые представления о типах человеческих характеров. Это было обусловлено, во-первых, тем, что старая мифологии уже не являлась официальной религиозной доктриной. Образы прежних театральных героев не могли быть использованы

² Migne. J.P. PG, t.7; в рус. пер.: Соч. св. Иринея, еп. Лионского. М., 1871; репринт. изд. М., 1996; Доказательства апостольской проповеди // ХЧ. 1907. № 4-6.

³ «Ideae, quae ispaе formatae non sunt... quae in divina intelligentia continentur» De Divinae Quaestionis; 46.



Франциска ФУРТАЙ/ Franciska FOORTAI

| Безумный герой кинематографа: учёный как зеркало экзистенциальных страхов / The Mad Hero of Cinema: Scientist as a Mirror of Existential Fears |

на сцене. Во-вторых, «открытие» христианством человеческой души, безусловно, усилило интерес в культуре к человеку, его судьбе и характеру. Средневековый интерес к человеческим ментально-эмоциональным типам с мировоззренческой точки зрения базировался на новой трактовке времени в культуре, его осмыслении и восприятию. Средневековые интеллектуалы отталкивались от мысли св. Августина: «Нет никакого сомнения, что мир сотворён не во времени, но вместе со временем»⁴. Так как в этом тварном мире главным действующим лицом выступает «подобие божие» – человек, то и присущее ему время также может быть освоено человеком. Именно повышенный интерес к категории времени и в философском плане, и на ментальном уровне вызвал усиление интереса к астрологии как к деятельности, позволяющей соединить время космоса и время (судьбу) единичной человеческой жизни. Одной из целей этого занятия было составление гороскопа или сочетаний домов генитур, которые определяли не только судьбу, но и тип человеческой природы, т.е. космические «модули» (архетипы), согласно которым формировались человеческие характеры. Средневековые представления о зодиакальных типах человеческой природы к эпохе Возрождения позволили прийти к учению о четырёх темпераментах. Все это так или иначе нашло своё отражение в средневековых театральных балаганах, в которых каждый характер имел только ему присущий грим-маску и специфическую манеру поведения, которые устойчиво кочевали из представления в представление. Так возникли Панч, Джуди, Тарталья, Труф-

фальдино, Пьеро, Петрушка, Смеральдина, капитан Фракасс.

Возврат театра в сферу официальной культуры и дальнейшее повышение интереса к человеку в эпоху Возрождения и Нового времени (XVI–XVIII век) привели к тому, что действующее лицо всё более становилось индивидуальностью, помещённой среди драматических обстоятельств.

Антропология театрального героя в это время была весьма неоднородна: во-первых, как наследие ренессансной эпохи на театральных подмостки вернулись античные боги и герои, теперь они не были отражением коллективного мировоззрения, но выполняли лишь эстетическую функцию. В народном (площадном) театре по-прежнему бытовали сформировавшиеся в средневековье психоэмоциональные типы человеческой природы, но было и нечто новое. В это время театральный герой всё чаще являл собой не только индивидуальный характер, но и выступал как представитель той или иной социальной страты. Примечательно, что главные действующие лица театра того времени, как правило, стояли на верхних ступенях социальной лестницы. Когда П. Бомарше один из первых, главным действующим лицом сделал слугу в пьесе «Безумный день или женитьба Фигаро», современники назвали этот спектакль первым актом французской революции.

В силу революционных преобразований конца XVIII – первой половины XIX века театральные герои окончательно стали зеркалом не коллективных представлений о высших трансцендентных силах, и не носителями психоэмоциональных типов человеческой природы (хотя характеристики героев могли иметь сословные, классовые черты, например, в твор-

⁴ Цит. по Антология мировой философии. Т.1. С.2. М.: Мысль, 1969. С. 589.



Франциска ФУРТАЙ/ Francиска FOORTAI

| Безумный герой кинематографа: учёный как зеркало экзистенциальных страхов / The Mad Hero of Cinema: Scientist as a Mirror of Existential Fears |

честве Н. Островского, М. Горького, etc., однако и они окончательно стали столь же личностны, как и их прообразы).

Тем не менее, ранний кинематограф на рубеже XIX и XX веков, как будто бы, вновь обратился к «средневековой» традиции образов-архетипов, когда актёрская игра стала ориентироваться на обобщённые представления о типах человеческих характеров, с присущими им грим-масками и специфической манерой поведения. Очевидно, здесь помимо метакультурных и стилевых переключек (по нашему мнению, стиль модерн как стиль эпохи цивилизации в своих типологических основаниях был созвучен готике (или представлениям о ней), аналогично тому, как когда-то возрожденцы вдохновлялись античностью)⁵ имели место и образно-художественные особенности нового вида искусства.

⁵ См. Фуртай Ф. Стиль и цивилизация: особенности взаимодействия // Фундаментальное и прикладное в этике и эстетике. СПб.: 2005 С. 158-162; Мусор истории и мусор масс: новые аксиологические составляющие в современной массовой культуре // Вестник Санкт-Петербургского государственного университета серия № 6. Философия. Культурология. Политология. Право. Международные отношения. Выпуск 3. сентябрь 2009. С. 291-301; Метафора «ускользания» или модная идиома как манифестация ментальностей современной массовой культуры // Фундаментальные проблемы культурологии. Том 5. Теория и методология современной культуры. СПб: Эйдос, 2009; Кино XXI века: сумеречная зона // Вестник Ленинградского государственного университета имени А.С. Пушкина. № 3, Т.2 (Серия философия). Научный журнал. СПб.: ЛГУ, 2011. С. 222-229; К вопросу об архетипической преемственности неоготики // Омский научный вестник: серия философия, психология, социальные науки, культурология и искусствоведение. №1. 2012 // Научный журнал. Омск, 2012, С. 213-223.

В кинематографе как искусстве, зародившимся на троичном онтологическом основании (человек, природа, машина) технико-технологические факторы играли существенную (если не сказать решающую) роль в образной структуре, обуславливая творческие приёмы, соответствующие имеющимся техническим возможностям. Так, в раннем немом кино, «...когда главными средствами выразительности выступали жест и мимика, кинообраз строился подобно образу древнегреческого драматического танца, который представлял собой чередование танцевальных фигур (sheme), разделённых паузами-знаками (semeion). Будучи древнейшим из искусств, танец основывался на принципе всеобщего мимесиса (пантомима) и также, как и его природный прообраз был лишён внутреннего целеполагания. Жесты и мимика актёров немом кино очерчивали характер отношений между ними»⁶. Однако для создания полноценного драматургического образа жестов и мимики было мало, необходимо было наличие визуально узнаваемого личностного типа, который содержал бы и этическую характеристику действующего лица (добрый, злой, смешной, страшный и т.д.), и социальную принадлежность (бедный, богатый, леди, прислуга и т.д.), обуславливая, тем самым, мотивацию своих действий. Именно поэтому в раннем кинематографе присутствуют устойчивые визуальные вариации образов-архетипов, сложившиеся ещё в рамках средневекового театра (среди самых известных можно привести пример чаплиновского Бродяги, кочевавшего из фильма в фильм или образ роковой женщины, типиче-

⁶ Фуртай Ф. Текст в кино как желание сущего // Кинематография желания и насилия. СПб: Изд. дом «Петрополис». 2015. С. 292-301.



Франциска ФУРТАЙ/ Francиска FOORTAI

| Безумный герой кинематографа: учёный как зеркало экзистенциальных страхов / The Mad Hero of Cinema: Scientist as a Mirror of Existential Fears |

ские черты которого повторялись на всех экранах немого кино, независимо от того Вера Холодная или Пола Негри выступали в этом архетипическом амплуа.

Одним из таких архетипических образов, появившихся в первые же годы существования нового искусства, стал образ «сумасшедшего» учёного. Уже в 1910 году на экраны выходит лента Франкенштейн (Frankenstein, реж. Дж. С. Доули), снятая по роману Мэри Шелли «Франкенштейн или новый Прометей». Учёный здесь предстаёт как несколько анемичный студент с бледным лицом и внешностью джентльмена, который в уединении в старой башне создаёт существо (Чудовище), которое не может жить без своего создателя. Судьба и Франкенштейна, и его создания в фильме не ясны (хотя студент женится на любимой девушке, Чудовище убегает), однако в конце фильма в зеркале Чудовище видит не себя, а отражение студента, а Франкенштейн видит отражение своего творения.



Монстр в исполнении Чарлза Огла, кадр из фильма Дж. С. Доули «Франкенштейн», 1910.

Спустя двадцать лет Джеймс Уэйл в 1931 году снял одноимённый фильм, в котором образ учёного Франкенштейна приобрёл более яркие и законченные черты. Теперь это

уже не студент, а молодой исследователь-аристократ, всё той же безупречной внешности, ушедший из университета в уединённый горный замок со своим глуповатым помощником-слугой, чтобы отдался своей научной страсти – созданию искусственного человека посредством электрического воздействия и пересадки мозга. В результате досадной неловкости помощника, разбившего склянку с сердцем талантливого человека, Франкенштейну достаётся сердце уловника. Его искусственный человек получился злым и жестоким. Если в фильме 1910 года отражения учёного и сотворённого им чудовища предстают как две ипостаси одного человека, то в фильме Уэйла учёный погибает от рук своего творения.



Учёный Генри Франкенштейн образца 1931 года в исполнении Колина Клайва, кадр из фильма Д. Уэйла «Франкенштейн», 1931.

В 1920 году Роберт Вине – один из основоположников немецкого экспрессионизма, чья художественная концепция (как и всего экспрессионизма вообще) тяготела к архетипическому обобщению и испытывала фрейдистское влияние, вывел на экран мистическую фигуру доктора Калигари, занимающегося весьма модным в то время предметом, а



Франциска ФУРТАЙ/ Francisca FOORTAI

| Безумный герой кинематографа: учёный как зеркало экзистенциальных страхов / The Mad Hero of Cinema: Scientist as a Mirror of Existential Fears |

именно, изучением сомнамбулического сна, в фильме «Кабинет доктора Калигари» (Das Cabinet des Dr. Caligari). Пожалуй, здесь впервые проявляется внешний образ учёного, который будет затем появляться в кинематографе вплоть до XXI века: одетый не очень аккуратно, со всклокоченными волосами, выпученными глазами, производящий впечатление странной эксцентричности. У Роберта Вине это безусловно зловещий персонаж, существующий на грани преступления, могущий демонстрировать смысловые «перевертыши» реальных поступков, и к тому же, как архетипическая сущность, могущий проявиться в облике разных людей.



Доктор Калигари в исполнении Вернера Крауса, кадр из фильма Р. Вине «Кабинет доктора Калигари», 1920.

В 1927 году Фриц Ланг снимает свой знаменитый «Метрополис» (Metropolis) на студии UFA, являвшейся, наряду с BAUHAUSом, самыми заметными достижениями Веймарской республики. В этой фантастической антиутопии одним из ключевых образов является учёный-изобретатель Ротванг, со-

здавший машину с человеческим обликом, могущую влиять на большие массы людей. Примечательно, что его внешний облик, со вздыбленными волосами, широко раскрытыми глазами, несколько экзальтированным характером перекликается с образом зловещего доктора Калигари.



Изобретатель Ротванг в исполнении Рудольфа Клайн-Рогге, в фильме Ф. Ланга «Метрополис», 1927.

Очевидно, что уже в первые десятилетия игрового, актёрского кино в образе человека от науки наметились два типа типажа: первый – это бледный стройный и странный молодой мужчина достаточно хорошо одетый, второй – это исследователь более старшего возраста, экзальтированный, с всклокоченными волосами и небрежно одетый. Оба типажа уже в раннем кинематографе весьма отчётливо были поданы как НЕ-нормальные, если не полностью сумасшедшие. Примечательно, что уже сто лет назад наметились две цели этого как бы сумасшествия. Первый архетипический образ, представленный Франкенштейном, движим, прежде всего, азартом познания и



Франциска ФУРТАЙ/ Francisca FOORTAI

| Безумный герой кинематографа: учёный как зеркало экзистенциальных страхов / The Mad Hero of Cinema: Scientist as a Mirror of Existential Fears |

подсознательно или сознательно желает состязаться с Творцом. Второй – стремится к манипулированию людьми, власти и в конечном итоге – к мировому господству.

В течение двух десятилетий (40-е и 50-е годы) тема эксцентричного (сумасшедшего) учёного почти не появлялась в кино. Однако послевоенное образование двух мировых лагерей с разными социально-экономическими системами, вступившими в историческое соревнование на выживание, вновь активировало тему человека от науки. Связано это было с тем, что холодная война и спровоцированная ею гонка вооружений опиралась в первую очередь на научный ресурс.



Доктор Стрейнджлав в исполнении Питера Селлеса, кадр фильма С. Кубрика «Доктор Стрейнджлав, или Как я перестал бояться и полюбил бомбу», 1964.

Рефлексия на изменившиеся социокультурную ситуацию не заставила себя ждать. В самом начале 1964 года (29 января) на экраны выходит блистательная чёрная комедия великого Стэнли Кубрика «Доктор Стрейнджлав, или Как я перестал бояться и полюбил бомбу» («Dr. Strangelove or: How I Learned to Stop Worrying and Love the Bomb»). После всех по-

британски остроумных игр с «говорящими» именами главных героев (например, фамилия снедаемого паранойей генерала Риппера – в переводе с английского означает потрошитель), смешных коллизий обстоятельств и положений – становится ясно, что в центре ядерного апокалипсиса стоит фигура эксперта по стратегии, прикованного к инвалидному креслу доктора Стрейнджлава. В своё время именно он пустил слух, что в США создана Машина судного дня, которую на самом деле построили в СССР, так как она была дешевле, чем траты на оборону страны. Особенность этой машины и её «кобальт-ториевой бомбы» состояла в том, что остановить её было невозможно, что приводило к уничтожению всей жизни на планете в течение нескольких месяцев. В совещательной комнате доктор Стрейнджлав с воодушевлением рекомендует президенту США собрать несколько сотен тысяч лучших представителей «человеческой расы» в подземных убежищах, чтобы они могли там беспрепятственно и усиленно размножаться, а через несколько десятилетий вернуться на «очищенную» поверхность Земли. В конце фильма доктор Стрейнджлав чудесным образом встаёт с инвалидного кресла, делает пару шагов и радостно восклицает: «Мой фюрер я могу ходить!», в то время как один за другим по всей планете взрываются ядерные бомбы. Примечательно, что внешний вид Стрейнджлава переключается с безумным изобретателем Ротвангом из кинофильма Фрица Ланга «Метрополис»: те же взъерошенные волосы, несколько неряшливый вид и даже такая же чёрная перчатка на одной руке. Однако у Кубрика учёный ещё более безумен, так как страдает «синдромом чужой руки», которая



Франциска ФУРТАЙ/ Francisca FOORTAI

| Безумный герой кинематографа: учёный как зеркало экзистенциальных страхов / The Mad Hero of Cinema: Scientist as a Mirror of Existential Fears |

сама по себе то душит своего обладателя, то скидывается в нацистском приветствии.

Как большому художнику Кубрику удалось выразить почти всеобщий страх перед силой, с которой справиться невозможно, которая хочет господства и которая не обременена любовью к людям, для неё этические законы не существуют, так как она связана с машинами. Эта сила – наука, которая становится ещё страшнее оттого, что оказывается в руках полу/сумасшедшего, у которого, к тому же, так и не получилось связать руки и голову через сердце (если вспомнить девиз фильма «Метрополис»).



Доктор Тотенкопф, являющийся в виде голограммы, компьютерная реконструкция образа актёра Лоренса Оливье в фильме К. Конрана «Небесный капитан и мир будущего», 2004.

Почти такое же послание доносит и фильм, снятый ровно через сорок лет в 2004 году английским режиссёром Керри Конраном «Небесный капитан и мир будущего» («Sky Captain And The World Of Tomorrow»). Этот фантастический триллер, снятый в стиле ретро, доводит идею безумия человека от науки до крайней степени абсурда: когда главные герои выясняют, что похищение других выдающихся учёных, войска гигантских роботов-

убийц и сбор представителей флоры и фауны для создания новой биоты – дело рук даже не учёного, а его сохранённой головы, которая давно уже действует как злобный компьютер, планирующий своё мировое господство. Возможно, прототипом для создания образа Тотенкопфа («Мёртвая голова») послужил известный роман русского фантаста Александра Беляева «Голова профессора Доуэля»?

Как бы то ни было, последующие полвека со времени появления «Др. Стрейнджлава» фильмы, в которых обнаруживается данный персонаж, выходят постоянно.

Однако, если в послевоенном кино лейтмотив сумасшествия человека от науки по-прежнему присутствовал где-то явственнее, где-то более скрыто, то вместе с тем появились и новые аспекты в образе учёного. Очевидно, под влиянием генетики и микробиологических исследований, чьё интенсивное развитие было характерно для 60-80 годов XX века, в кинематографе появляется образ учёного-медика, биолога, стремящегося познать сложные тайны человеческого организма.

Обратимся к трём культовым фильмам, снятым в середине 80-х годов⁷. Главные герои – гениальный изобретатель Сет Брандл, выдающийся физик Эдвард Преториус, выдающийся врач Герберт Уэст – все они поглощены своими, на первый взгляд, благородными целями, один – идеями телепортации, другой – исследованием человеческой психики, третий – возвращением человека к жизни после тяжёлых травм. И в какой-то мере все они вызыва-

⁷ Имеются в виду фильмы «Реаниматор» (Re-Animator) реж. Стюарт Гордон, 1985; «Муха» (The Fly), ремейк одноимённого фильма 1958 г. реж. Дэвид Кроненберг, 1986; «Извне» (From Beyond) реж. Стюарт Гордон, 1986.



Франциска ФУРТАЙ/ Francisca FOORTAI

| Безумный герой кинематографа: учёный как зеркало экзистенциальных страхов / The Mad Hero of Cinema: Scientist as a Mirror of Existential Fears |

ют определённые положительные эмоции преданностью своему делу и высокими задачами, которые они декларируют.



Изобретатель Сет Брандл в исполнении Джеффа Голдблюма в фильме Д. Кроненберга «Муха», 1986.

Интересно, что заданные ещё в двадцатых годах визуальные константы внешнего облика учёного достаточно отчётливо узнаётся и в этих лентах: высокие стройные брюнеты Сет Брандл и Герберт Уэст переключаются образом молодого Франкенштейна. Так же, как и их предшественник, они хотят работать в потайных, уединённых местах. Они не стремятся к власти над миром, однако, конечной целью их рискованных экспериментов является маниакальное стремление к личному могуществу.

Эта мысль доводится до конечной точки в образе Эдварда Преториуса («Извне»), когда, попав под влияние изобретённого им психомагнитного резонатора, учёный становится монстром, стремящимся поглотить собою всё творение, т.е. по-существу, стать Богом. Примечательно, что его облик сдержанно переключается с внешними характеристиками и Ротванга, и доктора Стрейнджлава.

Судьбы всех троих учёных заканчиваются либо гибелью, либо тюрьмой. Во всех лентах явственно звучит мысль о том, что даже неплохой человек во время экспериментов не застрахован от роковых случайностей, могущих привести к его гибели, что неудержимое желание раздвинуть горизонты человеческого познания либо балансирует на грани этических норм и закона, либо способствует выпуску таких сил, которые намного превосходят возможности человека и тоже приводят учёного к смерти.

Тема состязания учёного с Творцом (несмотря на свою, по-нашему мнению, бесперспективность в экзистенциальном плане) до сих пор появляется в кино. В частности, к «Реаниматору» вышло два «продолжения» – «Реаниматор-2: Невеста реаниматора» (реж. Брайан Юзна, 1989) и «Реаниматор-3: Возвращение реаниматора» (реж. Брайан Юзна, 2003).

В 90-х годах в связи с очередной волной квазиготических настроений⁸ в трактовке об-

⁸ См. Ф. Фуртай. К вопросу об архетипической преемственности неоготики. Омский научный вестник: серия философия, психология, социальные науки, культурология и искусствоведение. №1. 2012 // Научный журнал. Омск, 2012 С. 213-223.; Кино XXI века: сумеречная зона / Вестник Ленинградского государственного университета имени А.С. Пушкина. № 3, Т.2 (Серия философия). Научный журнал. СПб.: ЛГУ, 2011. С. 222-229; Искусство массовой культуры как источник ее изучения / Вестник Ленинградского государственного университета имени А.С. Пушкина. № 2 (11) Серия философия. Научный журнал. СПб.: ЛГУ, 2008. С. 108- 119); «Digital folklore» как новое социокультурное и художественное явление // Науки о культуре в перспективе “digital humanities”: материалы междунар. науч. конф., 3 – 5 октября 2013 г. / под ред. Л.В. Никифоровой, Н.В. Никифоровой. СПб.: Астерион, 2013. С. 290-296; Генезис нового большого художественного стиля: философско-



Франциска ФУРТАЙ/ Francisca FOORTAI

| Безумный герой кинематографа: учёный как зеркало экзистенциальных страхов / The Mad Hero of Cinema: Scientist as a Mirror of Existential Fears |

раза учёного появились явно «готикизирующие», точнее сказать, медиэвалистские черты. Образ учёного стал сближаться с образом злобного мага и волшебника. Одним из талантливых примеров такой трактовки явился «Город потерянных детей» (La cité des enfants perdus), фильм Марка Каро и Жан-Пьера Жёне, снятый в 1995 году.



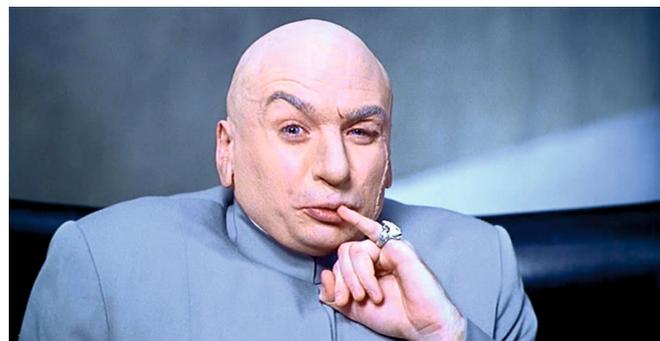
Учёный Кранк в исполнении Даниэля Эмильфора в фильме М. Каро и Ж.-П. Жёне «Город потерянных детей», 1995.

Сюрреалистическая фэнтези, в которой в лаборатории-замке на берегу моря живёт страшный неспящий учёный Кранк, выглядывший как древний старик. Его замок наполнен странными существами – говорящий мозг, шесть сонных клонов и их мамаша – коварная лилипутка, жуткие циклопы. Учёный похищает не просто детей, он похищает их сны, пожа-

культурологический анализ / Вестник Ленинградского государственного университета имени А.С. Пушкина: Научный журнал. Серия: философия, культурология, искусствоведение. №, Т. 1 СПб, 2014. С.121-131; Город и дизайн: от эстетства мелкопоместного дворянства к эстетизации внеобразного как социальной стратегии дизайнера // Международный журнал исследований культуры. Дизайн в культуре. № 4 (25), 2016. С. 24-39.

луй, самую интимную часть человеческой личности. Однако страх, который он внушает детям проникает даже в их сны и Кранк видит только кошмары. Учёный здесь не просто предстаёт как странный и опасный человек, но как волшебное злобное существо, держащее в страхе всю округу.

В бурлескной комедии «Остин Пауэрс: человек-загадка международного масштаба» (Austin Powers: International Man of Mystery), реж. Джей Роуч (1997) учёный имеет уже совсем символическое имя – доктор Зло – и предстаёт как олицетворение планетарного зла.



Доктор Зло в исполнении Майка Майерса в фильме Д. Роуч «Остин Пауэрс: человек-загадка международного масштаба», 1997.

В кино первых десятилетий XXI века к образу учёного, будь то Отто Октавиус⁹ или доктор Хейтер, не добавляется ничего нового. Всё те же неудачные эксперименты, во время которых учёный превращается в злобного монстра, либо его маниакальная страсть к исследованиям делает из подопытных противоземных чудовищ.

⁹ «Человек-паук-2» (Spider-Man-2) – реж. Сэм Рейми, 2004 год; «Человеческая многоножка» (The human centipede), реж. Том Сикс, 2009 год и «Человеческая многоножка-2», (The Human Centipede-2), 2011 год.



Франциска ФУРТАЙ/ Franciska FOORTAI

| Безумный герой кинематографа: учёный как зеркало экзистенциальных страхов / The Mad Hero of Cinema: Scientist as a Mirror of Existential Fears |

Изобретатель Эмет Браун в исполнении Кристофера Ллойда в фильме трилогии Р. Зимекиса «Назад в будущее», 1984-1989.

Особняком стоит образ изобретателя Эмета Брауна из культовой трилогии Роберта Зимекиса «Назад в будущее» (Back to the future), 1984-1989 годы. Хотя в образе учёного сохранились внешние черты, идущие от Калигари и Ротванга – всклокоченные седые волосы, выпученные глаза, некоторая экзальтированность в поведении, обитатели городка считают его сумасшедшим, и он одинок, однако у Р. Зимекиса это добрый, смешной человек, искренне дружащий с подростком Марти МакФлаем. Он не хочет мирового господства, и, хотя его опыты тоже несут в себе определённую опасность (застрять во времени), это грозит лишь обоим друзьям и никому более. Может, поэтому Эмету Брауну в итоге удаётся найти своё счастье и обрести семью, хотя бы и в параллельной временной реальности. Тем не менее, такой оптимистичный образ учёного скорее исключение из почти столетней кинематографической традиции. Пожалуй, лишь в биографических лентах учёный предстаёт вменяемым, обычным, но талантливым человеком,

как например, в картине Джеймса Марша «Вселенная Стивена Хокинга (The Theory of Everything), 2015 года.

Почему же вся столетняя история существования образа учёного в кинематографе недвусмысленно связана, прежде всего, с такими архетипическими понятиями как Зло и Страх?

Ещё в мае 1922 году на собрании Цюрихского Общества немецкого языка и литературы Карл Юнг выступил с докладом «Об отношении аналитической психологии к поэтико-художественному творчеству». В этом докладе Юнг впервые сформулировал глубинную онтологическую связь между коллективным бессознательным и художественным образом, утверждая, что: «Бессознательное содержит источник сил, приводящих душу в движение, а формы или категории, которые все это регулируют, – архетипы»¹⁰. И далее: «Любое отношение к архетипу, переживаемое или просто именуемое, «задевает» нас; оно действительно потому, что пробуждает в нас голос более громкий, чем наш собственный. Говорящий праробрами говорит, как бы тысячью голосов, он пленяет и покоряет, он поднимает описываемое им из однократности и временности в сферу вечносущего, он возвышает личную судьбу до судьбы человечества, и таким путем высвобождает в нас все те спасительные силы, что извечно помогали человечеству избавляться от любых опасностей и превозмочь даже самую долгую ночь. Такова тайна воздействия искусства. Творческий процесс, насколько мы вообще в состоянии проследить его, складывается из бессознательного одухотворения архетипа, из его развертывания и пластического оформления вплоть до завер-

¹⁰ Jung C. G. Bewußtes und Unbewußtes. Walter Vig Olten. 1971. S. 11-53. (Пер. А.М.Руткевич).



Франциска ФУРТАЙ/ Franciska FOORTAI

| Безумный герой кинематографа: учёный как зеркало экзистенциальных страхов / The Mad Hero of Cinema: Scientist as a Mirror of Existential Fears |

шенности произведения искусства. Художественное развертывание праобраза есть в определенном смысле его перевод на язык современности, после чего каждый получает возможность, так сказать, снова обрести доступ к глубочайшим источникам жизни, которые иначе остались бы для него за семью замками.

Здесь кроется социальная значимость искусства: оно неустанно работает над воспитанием духа времени, потому что дает жизнь тем фигурам и образам, которых духу времени как раз всего больше не хватало. От неудовлетворенности современностью творческая тоска уводит художника вглубь, пока он не нащупает в своем бессознательном того праобраза, который способен наиболее эффективно компенсировать ущербность и односторонность современного духа. Направления искусства, несшие с собой то, в чем всего больше нуждалась современная им духовная атмосфера»¹¹.

Возможно, это слишком пространная цитата, но она крайне точно раскрывает истоки социальной значимости искусства и его неразрывную связь с коллективным бессознательным и его проявлениями – архетипами. Ясно видно, что образ учёного, сложившийся в кинематографе, коррелирует с архетипом страха.

Страх – одно из сильнейших ментальных состояний человека уходит своими корнями в сферу подсознания. Архетип страха и его конкретно-исторические формы – страхи – всегда присутствовали в культуре. В разных исторических обстоятельствах страхи облака-

лись в разные объекты и явления: например, в древнем Аккаде страшились демоницы Лилит, душащей по ночам младенцев, в Европе VIII–IX веках боялись набегов викингов, в XIV веке inferнальный страх вызывала пандемия бубонной чумы и т.д. Как и все психоэмоциональные состояния страх имеет свою шкалу: от минимального чувства волнения и лёгкой тревоги, до всеобщего ужаса и пандемического страха. Если нижняя граница страха почти не фиксируется культурой и уходит вместе с ее носителями (например, мы никогда не узнаем, насколько боялся своего начальника какой-нибудь писец, живший в древнем Вавилоне), то образы верхней границы страха, называемой в разных культурах по-разному – Апокалипсис, Рагнарёк, Махапраляя, Хуньтунь – остались в веках, найдя своё воплощение в мировом искусстве.

На первый взгляд, страхи сопряжены с элементами зла в жизни человека, с тем, что приносит ему ущерб, неудачу, боль, трудности, болезни, ухудшение обстоятельств, т.е. всё то, что, так или иначе, ведёт к смерти. Возникает определённый психологический парадокс, если человек знает, что он смертен, то почему рождаются страхи? Какая ему, смертному, разница: умрёт ли он в собственной постели или его съест зомби, погубят генетические опыты или проткнут шпагой? Интересно, что человек испытывает чувство страха даже тогда, когда его жизни ничего не угрожает, например, в кино.

Способность человека ощущать страх не только от грозящих ему физических опасностей, но и от иконического образа, звука, ментальных состояний во сне – указывает на то, что страх – это не боязнь смерти, а некая «демаркационная линия», очерчивающая фи-

¹¹ Перевод В. В. Библихина, А. В. Михайлова. [Электронный ресурс] / URL: <http://e-libra.ru/read/178510-archetip-i-simvol.html> Дата обращения 15.09.2017



Франциска ФУРТАЙ/ Francиска FOORTAI

| Безумный герой кинематографа: учёный как зеркало экзистенциальных страхов / The Mad Hero of Cinema: Scientist as a Mirror of Existential Fears |

зические и психоэмоциональные границы человеческого существа, его жизненного пространства. Чувство страха связано, скорее, не со смертью, а с жизнью, с её подлинностью, возможностями, опытом и познанием. В таком ключе страх может рассматриваться как бытийственный вызов человеку, а страхи, – как образы предостережения, границ витальной безопасности, стимулирующие творческую активность человека.

Конечно, образы, порождаемые страхами, во многом являли собой результаты работы воображения и фантазии, но на чём базировались эти фантазмагорические образы?

Традиционные общества представляли собой экологичные культуры, т.е. по своему образу жизни полностью включённые в естественный природный цикл и ему подчиняющиеся. Естественно поэтому, что и образы, в которые облекались страхи были связаны с миром природы. Это наиболее часто встречающиеся в мифах и искусстве образы дракона, змеи, саранчи, скорпиона, козла, льва. Кто-то из этих животных являл собой естественных врагов человека, так как ареал их обитания никогда не совпадал с ареалом обитания человека, другие были беспощадным вредителем посевов, что было одной из причин голода и голодного мора, третьи могли ассоциироваться с властью, а в условиях древних автократических обществ большинство его членов было совершенно бессильно перед властью и зачастую испытывало перед нею ужас и трепет.

Среди вызывающих страх существ в традиционных обществах была и антропоморфная группа, представлявшая собой причудливые комбинации животных и человека. Так, обитатели «низа» культуры, всегда представляли собой противоестественное суще-

ство, сочетающее в себе, например, элементы козла и мужчины (примечательно, что в природе рога растут только у козы, тогда как самцы их не имеют, и нарушение природного порядка вносило дополнительный элемент ужаса). Или образ одного из самых страшных существ – василиска – являл собой сочетание змеиной и петушиной природы, причём рождалось это существо также противоестественно – из яйца, снесённого петухом, которое высидела жаба. Особый страх, который вызывали такие «комбинированные» существа, был связан ещё и с тем, что в рамках тогдашних мировоззренческих концепций тварный мир есть иерархия миров, перегороженных некими экранами или зеркалами, обозначающими границы между ними. Появление противоестественных антропоморфных апокалипсических созданий демонстрировало ужас разбитых зеркал – перегородок, – нарушение мирового порядка и наступление космогонического хаоса. Одна из фундаментальных примет этого хаоса – темпоральные сбои. Отражением этих страхов всегда были восставшие мертвецы или скелеты, олицетворявшие собой не только воинство смерти, но и нарушение, казалось бы, незыблемых отношений прошлого, настоящего и будущего.

С появлением феномена науки в её современном понимании, основанной на опыте, эксперименте, причинно-следственной детерминанте и математической системе доказательств, образы архетипа страха начали меняться. Анализируя вышеперечисленные сюжеты, где фигурируют учёные в качестве художественных персонажей, можно выделить набор, страхов, связанных с их деятельностью.

1. Руками учёных наука может создавать «новые существа» – будь то воскре-



Франциска ФУРТАЙ/ Franciska FOORTAI

| Безумный герой кинематографа: учёный как зеркало экзистенциальных страхов / The Mad Hero of Cinema: Scientist as a Mirror of Existential Fears |

шённые мертвецы или существа, изменённые до чудовищ в результате генетических мутаций, которые в массовом сознании воспринимаются как зомби. Зомби – это метафора телесного человека без воли, одержимого жаждой уничтожения, ненависти к миру, в котором его полноценное бытие уже невозможно. Роботоподобный зомби – это персонифицированный страх человека утратить свою видовую идентичность.

2. Учёный, в результате овладения какой-то мощной силой, становится настолько могущественен, что может управлять другими людьми в своих интересах. Конечной целью этого управления является мировое господство. В этом случае вырастает угроза уже не только витальной, но и ментальной безопасности, так как человек теряет под воздействием злой воли учёного свободу мысли.

3. Не напрямую, но с темой науки связана также и тема машин и искусственного интеллекта, которые также в коллективном бессознательном откликаются страхом более сильных, умных, ловких машин, могущих выйти из повиновения человеку и уничтожить его.

Что же касается мифологизации образа учёного, и появления в его образе черт мага (начиная с 90-х годов), то в этом случае они олицетворяют собой коллективный страх «простых людей», которых страшат непонятный высоко профессиональный научный язык,

всё новые научные открытия, которые неизвестно как могут отразиться на жизни отдельного обывателя, перед лицом которых он чувствует себя скорее жертвой, чем хозяином положения.

В то же время, на социокультурном уровне каждый современный человек понимает, что именно наука обеспечивает ему самое комфортное существование за всю историю человечества, быстрые средства передвижения, невиданные ранее коммуникационные возможности т.д. Кроме того, именно наука позволила продлить продолжительность и качество жизни, т.е. она помогает человеку в его экзистенциальной сверхзадаче – обрести бессмертие (стать богом). В то же время массовое сознание (явление, на наш взгляд, весьма близкое коллективному бессознательному) боится науки и её представителя – учёного именно потому, что он может из-за своих познаний и могущества перестать быть Человеком и отбросив ограничения человеческого разума (сумасшествие) выпустить такие космические (мифические) силы, которые покончат с людьми.

В этом смысле среди типажей киногероев образ сумасшедшего учёного является собой самое драматическое противостояние – неразрешимое противоречие между хрупкостью, недолговечностью и стремлением к бессмертию, и одновременно – боязнь той силы, которая может к этому привести.

