Разбирая сумрак

"Дневной Дозор" — фильм, рассчитанный на быстрый успех, причём успех, понимаемый по общемировой формуле — "деньги и слава здесь и сейчас". Особое уважение вызывает именно "сейчас" и "здесь".

В отличие от "высокой" кинопродукции местного производства, снятой без расчёта на чумазных и заскоружных соотечественников, а осваивавшие казённые и спонсорские средства в видах присутствия на каком-нибудь зарубежном кинофесте (чтобы Они Там не позабыли про гениальный русский сокурофф), **"Дозор" — фильм честный: он и в самом деле сделан для того, чтобы его посмотрело как можно больше народа и заплатило за удовольствие.** Поэтому создатели фильма не упустили ни одного приёма, способного завлечь людей в кинотеатры, включая ход с новогодней премьерой.

Успех воспоследовал. "Дозор" побил абсолютные рекорды посещаемости. Сейчас фильм посмотрело четыре миллиона человек, будет больше. Очередей в кинотеатры мы не видели последние пятнадцать лет. Увидели. А некоторые кинотеатры увидели аудиторов с проверками, потому как денежка счёт любит, а занижать прибыля не есть гут... Впрочем, и **обольщаться по поводу предполагаемых сверхдоходов от проката тоже не стоит:** бюджет фильма был — по российским меркам — немаленький, так что его сначала надо отбить, а потом уж наслаждаться прибылью. От которой ещё откусят все кому не лень, а ленивых среди кусачих в нашем климате не водится. Так что.

Теперь, покончив с темой злата, обратимся к теме меди, точнее — медных труб. Уже ясно, что **фильм будут оглушительно хвалить, оглушительно ругать, снисходительно одобрять и брезгливо морщиться, но посмотрят его все, кто вообще смотрит кино,** и выскажутся все, у кого есть доступ хотя бы к сети, не говоря уже о страницах печати. То есть фильм стал событием. А всякое событие есть символ чего-то большего, чем оно само.

Однако начинать разговор с такого уровня не стоило бы. Разбирая "Дозор", мы пойдём от конца к началу: сначала поговорим о том, стоит ли вообще фильм просмотра, потом потопчемся по техническим деталям, далее обратимся к содержанию, и в самом конце перейдём к тому, о чём, собственно, это всё — и к чему.

Предупреждаю, путь предстоит долгий: получилось что-то вроде попытки переплыть речку вдоль. Поэтому я постараюсь его сократить за счёт ненужных деталей — например, пересказа содержания книг и фильмов. История о том, как Антон Городецкий пришёл к ведьме и как он влип, сейчас уже слишком известна.

По тем же причинам воздержусь и от отдельных охов и ахов по поводу отдельных же сцен и персонажей. Всё, что будет сказано ниже, будет относиться ко всему фильму в целом. Как если бы мы положили плёнку на верстак и стали потихонечку протирать её растворителем, осторожно снимая слой за слоем.

Итак, приступим.

Первый слой сумрака: оценка

Что такое "хорошее кино"? Если коротко — кино, которое признало таковым большинство киноведам и кинокритикам. Мнение этой гильдии не настолько субъективно и произвольно, как может показаться нам, простым обывателям. Хотя бы потому, что **профессиональный кинокритик — это человек, отсмотревший не менее трёхсот фильмов** (отобранных предыдущим поколением киноведам и кинокритиков), знающий специфику режиссёрской, актёрской и операторской работы и осведомлённый о внутренней кухне современного киномира. Кроме того, они все друг друга недолюбливают. И уж если хотя бы половина этой пресыщенной публики признаёт нечто шедевром, значит, так оно и есть. Обратное, кстати, неверно: любой профи запросто низведёт и окурощает хорошую картину просто потому, что надо же, наконец, кого-нибудь курощать, а то уважать перестанут. Плюс к тому пристрастия, предрассудки, личные и общие идиосинкразии и похмельный синдром. Можно ещё послушать друзей, знакомых и прочих самостоятельных критиков.

Однако ж. Даже если вы журнал "Искусство кино" в руки не берёте, кинообзорам в гламурных журналах не

доверяете в принципе (и правильно, ибо туда профессионалы не пишут), знакомым тоже, но притом хотите самостоятельно пробить какую-нибудь фильму на предмет качества, то есть один секретный способ.

Нужно немного: кассета с фильмом, какое-нибудь воспроизводящее устройство, советский чёрно-белый телевизор "Темп" (а ещё лучше — "Рубин" со сбитой цветонастройкой) и советский же пенсионер с высшим техническим образованием. Пенсионер сажается перед телевизором. Если фильм просмотрен подопытным до конца без засыпания на стуле или попыток переключиться на новости, то, значит, это действительно хорошее кино: его интересно смотреть даже без цвето-звуковых выкрутасов, звука "долби" и тонких намёков на сиюминутные обстоятельства, к тому же он не слишком затянут.

Впрочем, если у вас есть сколько-нибудь воображения, можно обойтись и без телевизора. Попробуйте вычестить в уме все вышеперечисленные навороты, выбросить все шуточки и подколки, относящиеся к последнему году-двум (особенно политические), и перестаньте подсчитывать, во что обошлись спецэффекты. И уж тогда выносите приговор.

Это, однако, ещё не всё. Оценивать качество фильма можно и нужно, отвлекаясь от его красочной упаковки. Однако не надо думать, что она неважна. Поэтому тест следует продолжить. А именно — после реального или воображаемого теста при помощи телевизора "Темп" следует ещё раз посмотреть кино в хорошем кинотеатре на полном экране со звуком "долби" и всеми полагающимися к нему прибабасами. Если впечатление останется примерно таким же, как от ч/б моно, то, значит, все фейерверки, спецэффекты и прочие недешёвые фигли-мигли накручены совершенно зря. То есть фильма всё-таки фиговенькая.

Если же все эти погремушки и в самом деле работают (то есть радуют и восхищают), значит, кино и впрямь хорошо снято. Ибо умение обходиться без лишнего всё-таки не так важно, как умение пользоваться избыточным.

И, наконец, последняя проверка, самая крутая. Захочется ли вам пересматривать этот фильм? Если да, захотелось, и вы пошли в кинотеатр или купили DVD, то, значит, на него можно смело ставить знак качества. "Оно и вправду".

Так вот, "на мой глаз" дело обстоит так. Если **"Ночной Дозор"** проверку не выдерживал, то **"Дневной"** — наоборот. Это интересная история, рассказанная и показанная так, как надо — то есть "хочется знать, что будет дальше". Темп выдержан. Актёрская игра не гениальна, но сюжетную задачу вытягивает. Мелкая и крупная кинопобуждательная, начиная от шуточек и кончая компьютерной графикой, повешена в нужных местах, смотрится уместно и украшает зрелище. Желание пересмотреть — хотя бы для того, чтобы доесть глазами быстро промелькнувшее, дослушать забавное и заметить проходное — возникает у немалого числа сходящихся, включая меня.

Ну, конечно, придраться очень даже есть к чему, и придерутся, но это будут именно что придирки, пусть даже и обоснованные. Оставим же их записным журилам. Неудачи обсуждать скучно: во всём их унылом разнообразии они слишком похожи друг на друга. Всякая же удача хороша по-своему, а в данном случае удача налицо.

Теперь немного порассуждаем о кое-каких технических подробностях: они в данном случае небезынтересны.

Второй слой сумрака: съёмка

Есть такое выражение: "фильм хорошо снят". Обычно имеется в виду "операторская работа" плюс понятливый режиссёр, который много поставил на эту сторону дела. "Хорошо снят" при этом можно по-разному и в разном смысле: у того планы, у этого освещение, а вот "утакому-то перцу попалась такенная натура", что ничего не надо, только камеру не уронить бы от счастья. И т.д. — впрочем, тут уже разговоры для мастеров и тонких ценителей, а это не наш уровень.

Каждый раз, глядячи (нет, слово не подходит — просматривая) голливудщину, я обращал внимание на одну особенность ихней синеммы. А именно: даже в среднепаршивом боевичке категории "бе", снятом бюджетно и без закидонов, **все вещи в кадре выглядят как будто намазанные специальным гламурным маслом для глаз**. Слой этого масла бывает разной толщины, но он есть всегда. В российских же фильмах — даже там, где отчаянно старались снимать красиво, и даже получалось красиво — этого глазного масла никогда не хватало: в самом лучшем случае имелась тоненькая плёночка, сквозь которую просвечивал серенький столовский хлебушек. Повторяю, это не имеет отношения к красоте как таковой: иногда глазное масло даже раздражает, особенно когда режиссёр пытается показать что-нибудь страшное и отвратительное. И, тем не менее, даже ужасающие жвалы какого-нибудь "чужого", источающие зелёную соплевидную слизь, и на тех лежит всё тот

же отблеск.

В своё время я никак не мог понять, что это за маргарин такой и где его выпускают. Понятно, что дело было не в качестве плёнки и не в операторской работе как таковой, хотя и это тоже важно. **Впечатление было такое, будто нам показывают некую более качественную реальность, чем наша.** Мир, где море синее, бананы желтее, доски ровнее, сиськи круглее, и каждый малюсенький гвоздик вкусно посверкивает правильно вбитой шляпкой. Или — если точнее — мир накрашенный, намакияженный, как лицо гламурной красотки. Которое, признаемся уж честно, бьёт как хочет "природно красивое", но без помады и теней, личико деревянной простушки.

Это можно было бы списать на зажиточность и благоустроенность американской жизни. Но самым поразительным было то, что ровно того же качества кадры голливудские дядьки снимали не только в своём американском раю, но и во всяких местах, для веселья очень мало оборудованных. Если по ходу дела героев заносило в Индию, Йемен, Судан или Непал, сытый глянец не сходил с кадра. Более того, иной раз слой маргарина становился даже толще. **Какой-нибудь изъязвленный нищий с деревянной плоской иной раз бывал зафоткан так смачно, что хотелось его, болезного, то ли обнять, то ли съесть.**

Словцо выплыло не случайно. Если тщательно отследить зрительские реакции, то **гламурная плёнка на кадре вызвала вполне определённое чувство к покрытому ею кадру: желание обладать показанным.** Именно обладать. То есть все остальные чувства — начиная от неподдельного ужаса и кончая дебильным прихихиком — вызывает сам фильм, но глазной маргарин исторгает из души единственное желание: иметь то, что показывают. В западных фильмах даже гнусное щупальце инопланетного монстра, само по себе гадкое и отвратительное, поблёскивает как-то так, что хочется его отрубить и повесить на стенку в качестве трофея.

В дальнейшем некий отблеск импортного сияния начал замечаться в отечественном арт-хаузе. "Страна Глухих" Тодоровского или "Москва" Зельдовича сняты с исключительной красотью, "сравнимой с Ихним оригиналом". Однако тут возникал обратный эффект: кино казалось "просто сделанным на Западе" и как своё не воспринималось совершенно. Это была не Москва, это была не Россия. Действие происходило в условном пространстве, населённом непонятно кем. Собственно, это было всё то же самое "ненашенское кино", просто сделанное условно-российскими режиссёрами.

"Дневной Дозор" в этом смысле оказался прорывным. Потому как это первый российский фильм, намазанный тем же самым киношным видеокремом.

Особенно же заметно это в тех случаях, когда показывается что-нибудь крайне негламурное — например, грязный подъезд или обшарпанная дверь. Тем не менее, маслицо-то вот оно: подъезд, во всей неподдельности своего уродства, выглядит, извините за такое выражение, как *эстетический объект*, а не как *ужас-ужас-ужас*. Получается, что Бекмамбетов знает секрет приготовления сей ведьминой мази и умеет ей пользоваться.

Тут-то до меня и дошло. Причём разгадка до обидного проста. Западный гляцевый кадр выделан по канонам рекламного ролика. Который в "совке", ясен перец, еще не вошелся.

Почему так?

Рыночная цивилизация, забуревшая в своей рыночности, — это цивилизация тотальной рекламы. Тотальной — значит именно что тотальной: не-рекламы там просто не существует ⁽¹⁾. А рекламное мышление предполагает, что всякая вещь (а всякая вещь есть потенциальный товар) должна быть показана с лучшей стороны. Заметим: не "сделана лучше", а именно что лучше показана. Всякий предмет должен быть поставлен на самое выигрышное место, всякое яблочко — быть повёрнуто румяным бочком к свету, а бледненьким в тенёк, и так далее. Причём это умение оттачивается не на красивых вещах, а как раз на некрасивых, неудачных и так далее. Яблочко маленькое, зелёненькое — а продать его всё-таки надо, и ты начинаешь его переключать, показывать единственный спелый бочок, протирать, "шоб блестело".

Даже в самой отталкивающей сцене должно быть что-то притягательное: иначе зритель не купится. **Это необходимо — чтобы зритель покупался каждую секунду.**

Именно этого у нас и не понимали. В советских вещах ценилась прочность, надёжность, доброкачественность, иной раз даже удобство и красота — но не манкость. Потому-то советское кино бывало иногда очень красивым, но без "теней и помады". Перестроечное чернушное порево тем более не стоит обсуждать: оно было нужно для того, чтобы вызывать ужас и отвращение, "ненавижуэтустрану". О дальнейшем и говорить нечего: люди разучились держать камеру в руках, не говоря уже о большем.

Однако ж. Лично **товарищ Тимур Бекмамбетов — профессиональный заманщик** он пришёл в режиссуру, как-никак, из рекламного дела. Он сам и его команда просто-напросто знает, как снять манко: так, чтобы на ободранную дверь хотелось смотреть. Более того. Из-за вполне конкретной задачи — пресловутого продакт реплейсмента, которого в обоих фильмах предостаточно — рекламная подача просто подразумевалась.

Каким образом обеспечить глянцевую оптику? Это значит: снимать каждую улицу так, как снимали бы улицу для застройщика, решающего, где поставить рекламный центр. Это значит: снимать каждую квартиру так, как будто собираешься продать её зрителю, продать прямо сейчас. При этом, что характерно, с минимальным дизайном собственно улицы и квартиры: навести красоту на них сложно (хотя улицу перед съёмкой можно подмести) — значит, достоинства надо найти, подчеркнуть, представить в лучшем виде. Чтобы "что надо" — било в глаза, а что не надо — бежало взора.

Важно, однако, то, что улица должна остаться узнаваемой, "той самой улицей". Попытки вытащить из реальности только благообразное оборачивается тем самым неузнаванием. **Величие (не побоимся этого слова, тем более оно сейчас изрядно обесценилось) команды, снявшей "Дневной Дозор", состоит как раз в том, что они сняли вполне узнаваемый район возле метро ВДНХ, со всем его неблагообразием.** И что? А ведь ничего, да. Смотреть на эти улицы, оказывается, можно. Глядишь, и жить здесь станет не так противно.

Немного ламентаций. Как нужно относиться к рекламному стилю мышления? Да очень просто: как к исторической необходимости. Народы и культуры, его себе не усвоившие, проигрывают. Как проигрывает любая "природная" женская красота тюбику губной помады и умело подобранным тряпкам. Потому что **у настоящей женщины никогда не будет таких красных губ и таких огромных глаз, как у накрашенной** ⁽²⁾. А естественно белый цвет ткани уступает ткани подсиненной: лёгкий оттенок голубого придаёт тряпке нездешнюю белизну, какой "даже и не бывает". Умелая фальшивка убедительнее любого подлинника, продуманная ложь убедительнее любой правды, гипертрофированная "красотень" оставляет "настоящую красоту" за бортом. Это надо признать и этому надо следовать. Как это сделал Запад, превратив себя в совокупность желанных, манких вещей. На фоне которых всё "естественное" всегда будет выглядеть уродливым, грязным, отвратительным и страшным ⁽³⁾.

Ну и, кстати, практический вывод. **Любому российскому режиссёру — любому, повторяю — очень не помешало бы, прежде чем ваять нетленку, попробовать себя в съёмке рекламного ролика про пельмени "Сам Самыч"** или ещё что-нибудь труднопопулярное. Если он, конечно, не заведомо и заранее гениальная "кирамуратова". Да и то: **интересно было бы посмотреть на муратовское решение проблемы женских прокладок.**

Третий слой сумрака: ритм

Если взять на себя труд найти одно слово, характеризующее непростую биографию "Дневного Дозора", а также его содержание, то, после перекапывания пассивного словарного запаса, на свет Божий вылезит замечательное русское слово переделка.

Значений у этого слова два. Во-первых, чисто литературное: "переделка" — это "перипетия", то есть внезапный поворот действия, — как правило, неожиданный и неприятный для героев, которым приходится из него как-то выпутываться (то, что в быту зовётся "передрыгой").

И, во-вторых, техническое значение: переделка — это изменение или исправление конструкции какой-то вещи, часто спешное и срочное. В нашем случае понадобятся оба значения.

Не буду пересказывать интригу, тем более что разные участники оной излагают её по-разному. Вкратце: всё началось с книги Сергея Лукьяненко "Ночной Дозор" (впоследствии разросшейся до тетралогии — с кривым отростком в виде книжки Вохи Васильева "Лик Чёрной Пальмиры"). Начались разговоры об экранизации: вроде бы за это брался Сергей Винокуров, но не срослось, зато появился Тимур Бекмамбетов, режиссёр, более известный как рекламист (в частности, автор знаменитых роликов банка Империял). Дальше закрутилось. Сначала речь шла о телепроекте — четырёхсерийнике по часу. Потом телесериал переделали в фильм непонятного формата: ходили слухи то ли о двух, то ли о трёх сериях. Дальше появилась первая серия — "Ночной Дозор". С ней тоже всё было как-то не так: кино, безусловно, цепляло, и цепляло сильно — но всё-таки производило впечатление какого-то дергающегося обрубка без головы и хвоста. Особенно раздражало отсутствие хвоста: сюжетные линии, понараздёрганные в разные стороны, торчали веником, отличные кадры перемежались невнятицей, и так далее. Эстеты сделали ножкой фигуру "фи" и предсказуемо прозвали первый фильм "Ночным позором". Те, кому фильм почему-то понравился, жались и оправдывались, всё больше

ссылаясь на следующие серии, где всё объяснится и развяжется.

Известно было, что ещё две части лежат на монтажном столе, но когда выйдет хотя бы второй фильм, никто не знал, включая режиссёра. Сначала говорили о марте 2005 года (тогда фильм назывался "Ночной Дозор — 2"), потом назывались ещё какие-то сроки 2005 (их переносили трижды). Всё кружилось, вертелось, пока, наконец, изрядно замученный (и замучивший всех) фильм не был окончательно объявлен на январь 2006-го. Самые-самые последние разрезы и стежки накладывались чуть ли ни за день до дебютного показа — а, по слухам, даже и после.

Атмосфера переделки господствует и в кадре. Зрелище, которое нам показывают — не идиллия, но и не битва, а... как бы это сказать... шухер. То есть когда все бегают, орут, машут руками, никто ничего особо не понимает, и на ликвидацию непоняток и прояснение ситуации тратится большая часть времени и усилий. Впрочем, если первая часть была почти спрощённым шухером, то во второй можно вспомнить несколько запоминающихся сцен, которые можно назвать уравновешенными. Когда ведьма-Фриске идёт к девочке (сказать ей, что её мама мертва) есть момент, когда она идёт со скоростью падения снежинок, то есть почти так, как нужно. Когда она же едет по стене здания на красной "Мазде", ломая колёсами стёкла, это захватывает. Фотографии разрушения Москвы, делаемые Гесером, останавливают зрелище в нужных местах. И, наконец, сцена с колесом обозрения, давящем людей: чистый голливуд, конечно (зрительное сочетание хаоса бегущей-спотыкающейся толпы и монотонного движения нагоняющего её монстра — штамп, залосненный по самое небалуйся), но чисто исполненный голливуд, а это в данном случае уместно... В целом же суетливая повторяемость действий господствует в кадре, задаёт и фон, и темп событий — это всё постоянные спохватки, попытки "сделать ещё раз, вдруг получится".

Если говорить о каком-то смыслообразующем движении (или основном жесте) фильмов, то это движение мячика йо-йо: туда-быстро-обратно, действие-спохватка-предотвращение. Это касается не только мелочей (типа никак не поднимающегося самолёта), но и фундаментальных, сюжетообразующих сцен. Городецкий в начале фильма уже успевает прикончить нерождённого сына, но тут наваливается патруль Иных. Светлана почти успевает погубить себя и заодно триста пассажиров разваливающегося самолёта, но тут успевает всё открутить назад Антон. Тамерлан в последние секунды жизни успевает ухватить магический мел и вернуться назад, чтобы убить воина, который убил его. Сорвавшийся с резинки магический йо-йо Завулونا разрушает Москву — но в последний момент (нет, даже после последнего момента) Антон успевает вернуться на место "слома судьбы" и написать "нет" — что отменяет все случившиеся события вообще.

То есть обе серии в целом оказались одной большой переделкой.

Однако в ходе этих переделок был получен кое-какой интересный опыт. Опять же, речь идёт о нехитром профессиональном секрете — но, похоже, "наши его не знают", а надо бы знать и пользоваться.

Дело в том, что "Дневной Дозор" вышел лучше и краше Ночного в значительной мере потому, что в каком-то смысле является пародией на "Ночной Дозор".

Нет, я вовсе не имею в виду, что Дневной "высмеивает" то, что в Ночном заявлено серьёзно. Я имею в виду технику выделки.

Как делается пародия? Берётся некий легко узнаваемый оригинал и начинает "обыгрываться". То есть — из него выделяются характерные моменты, всячески усиливаются, всякая чёрточка подчёркиваются трижды. На выходе — смешная и злая карикатура. Каковую можно предъявлять зрителю в качестве конечного продукта. Но можно поступить и иначе. Говоря языком алхимиков, не останавливаться на стадии nigredo ("очернения") и перейти к albedo ("убелению"). То есть, взять эту карикатуру и попытаться перерисовать её так, чтобы она перестала быть карикатурой. Сложить все эти колючие кусочки в гармоничное целое.

Чтобы понять, как это делается, возьмём опять же киношный пример. Есть, допустим, вестерн, со всеми своими условностями, смешными чёрточками и т.п. Если над вестерном талантливо поиздеваться, получится какой-нибудь "Лимонадный Джо". А если пойти дальше издёвки, пройдя и оставив эту стадию за спиной, и начать собирать из пародийных кусков непародийное целое, получится "За пригоршню долларов" или "Однажды на Диком Западе".

Особенно сильным, хотя и трудноисполнимым приёмом является самопародирование с дальнейшей дистилляцией продукта. Толкиен никогда не создал бы "Властелина Колец", не напиши он сначала смешного "Хоббита" с "драконом-пыхалкой" и киданием шишками — а потом не попытайся использовать своих забавных и глуповатых героев в совсем даже не забавных целях. Правда, на такие магические кунштуки

способны немногие — ну так мы и говорим о вещах непростых ⁽⁴⁾.

Так вот, Бекмамбетову, похоже, удалось воспользоваться тем же приёмом. Нет, нет, я никоим образом не сравниваю его с Леоне или тем более "самим Профессором". Те — маги вне категорий, а съёмочная группа Дозоров едва-едва инициировались на седьмой-шестой уровень. Речь идёт исключительно о том, каким именно заклинанием воспользовались и что получилось.

Тема автопародирования была задана в конце "Ночного Дозора" — издевательским пересказом-рэпаком, написанным самим же автором сценария, то есть Сергеем Лукьяненко. Который, кстати, немало удивился, когда этот текст и в самом деле пошёл в ход.

Понятно, что второй фильм был (не мог не быть) переделкой тех переделок, которые случились в первом: нужно было связать все развязанные ниточки, упромыслить сбои и проколы, как-то оправдать задним числом неудачи и "превратить баги в фиши", как выражаются господа программисты. Понятно, что хотелось ещё и отомстить критиканам с их претензиями. Ну что ж, фокус удался: все ниточки были связаны, а зоилам прищемили языки, причём их же излюбленными средствами.

Возьмём два примера. После первого фильма все кому не лень оттоптались на теме "продакт реплейсмент", то есть скрытой (хотя какой там скрытой!) рекламы всяких продуктов и услуг, каковой в малобюджетном "Ночном Дозоре" хватало. Во втором фильме из "реплейсмент" сделали тему. То есть издевательски раздули её до беспредела, на фоне которого натуральный реплейсмент просто терялся. Чего стоит обшарпанная стена, на которой висит новенькое объявление "Корбины-телеком": кадр держат ровно столько, чтобы зритель успел подумать "вот опять", после чего пьяный Городецкий, еле ворочая языком, выговаривает "ерунда какая" и объявление срывает. Да, это тоже реплейсмент, как и "сам ты светлый, а пиво пьёшь тёмное" и тем более "Злой сок" — но ирония превращает хозяйственную необходимость во "вполне себе искусство".

Или вот ход порискованнее: глумление над намеченными в первом фильме любовными линиями, оформленное как введение во второй фильм темы однополой любви. При этом Светлым цинично придан "розовый" колорит, а Тёмным, соответственно — "голубой". Долго ещё будут вспоминать "сцену с водопадом", равно как и "пир пидарасов" под Сердючку, завершающийся танцем Завулона с молоденьким вампирчиком (являющемся, в свою очередь, цитатой из "Правдивой лжи" ⁽⁵⁾).

Это что касается насмешек над собой. Но ведь и **фильм в целом (обе части) представляют собой крупномасштабное издевательство над определённой кинотрадицией**. Порочной и вредной, но существующей. Я имею в виду "чернушное" кино времён поздней "перестройки" и дальше. Эта вполне чудовищная продукция, выкинутая из ума и сердца даже теми, кто имел несчастье её видеть (сейчас от "кина" с пометкой "**Россия, 1992 год**" шарахаешься как от вокзального бомжа), оказалась неплохим сырьём — разумеется, после должной выдержки в компостной куче ⁽⁶⁾.

Однако. Весь этот глум (половина которого, повторимся — над первым фильмом, а ещё часть — над книжками) вовсе не делает "Дневной Дозор" комедией. В зале смеются, да — но именно над шутками, а не над героями и не над их миром. Даже самые удачные гэги и memorable quotes (запоминающиеся фразочки) не убивают сюжет, а работают на него — вплоть до финального обмена репликами Гесера и Завулона.

Четвёртый слой сумрака: картинка

Банальное наблюдение: общий фон (лучше сказать — тон) фильма — тёмный. Даже если дело происходит при свете дня, то солнышко светит так, что лучше б его не было. Но и ночь в фильме особая — это не высший мрак, не "небесный свод, горящий славой звездной", а закрытая, слепая тьма, та самая, про которую говорят "темно, как у афроамериканца в альтернативном месте". Это не "когда черно", а когда не видно.

Попадающиеся источники света не помогают: свет фар или придорожная реклама не рассеивает такую темноту, а только дополнительно ослепляет. Все эти лампочки, фонарики и проч. — которых в фильме очень много — имеют одно общее свойство: они не рассеивают, а сгущают тьму, не показывая ничего, кроме себя.

Ещё о светлом и тёмном. **Тёмные поверхности могут быть гладкими, блестящими, насыщенными (даже не так: сытыми) — как полировка роскошного автомобиля Завулона, которую хочется лизать языком.** Всё тёмное — жирно, блестяще, расхарчёванно. Освещённые же поверхности всегда ободранные — грязные, поцарапанные, пожухлые, облезлые. Особенно хороша сцена в метро в "Ночном Дозоре", где мрамор снят так, что он выглядит как дешёвый пожелтевший пластик (и, конечно, с жирной кривой царапиной). Таков же и сам свет — там, где он действительно что-то освещает: он такой жёлтенький-беленький, бедненький, тощий. Единственная, кажется, сцена, где солнышко жарит в полную силу — это всё та же пресловутая "сцена с

водопадом".

Максимумом, абсолютной квинэссенцией тьмы является "Сумрак" — магическое пространство, в которое нисходят Иные для своих тёмных делишек. Собственно, это место, в котором свет не распространяется: пресловутые магические фонарики не столько освещают сумрак, сколько жертвуют ему свет, который в Сумраке даже не растворяется, а обламывается (во всех смыслах этого слова).

Понятно, кстати, и то, почему находящихся в Сумраке "не видно". Их невидимость обеспечивается именно этим **фундаментальным свойством сумрака: это мрак, который невозможно рассеять**

Особо стоит посравнивать "Сумрак" с "призрачным миром" в киноверсии "Властелина Колец". Потому что "Сумрак" "Дозоров" получился его прямой противоположностью. (Да, я в курсе того, что сначала Бекмамбетов хотел сделать как раз то, что Питер Джексон успел сделать раньше. Но это как раз тот случай, когда "несчастье помогло": вместо напрашивающегося, но уже использованного решения пришлось изобретать своё, которое оказалось куда более интересным и осмысленным.)

Основным свойством "Призрачного Мира" является прозрачность — страшная призрачная прозрачность, свойственная именно теням. Это мир белого тумана, в котором голос глухнет до шёпота, но тяжёлое протяжённое эхо разносит этот шёпот очень далеко. Точно так же, это мир белого тумана, через который, однако, видится дальше и больше, чем просто через воздух. **Призрачный Мир населён тенями — но это просвечивающее-рентгеновские тени вещей.** Это мир жёсткого проникающего излучения, где источник его — Око Саурона — просматривает пространство насквозь.

Сумрак устроен как среда принципиально непрозрачная. Это место чёрного ветра, дующего всегда в лицо. Ветер несёт с собой (или даже состоит из) тучи звенящей и жужжащей мелкой нечисти: каких-то мошек, комаров, лезущих в глаза, кусающихся, кровососущих. Чувствуется даже, что все эти лапки и жала — не столько части каких-то реальных существ, а свойства самого пространства Сумрака, пространства колючего, от прикосновения которого немеет кожа, а под кожей начинают бегать мурашки. (Полагаю, что вышедший из Сумрака должен чувствовать себя примерно как человек, который отсидел ногу.)

Вся эта чёрная пакость жужжит и звенит — как звенит в ушах, если по ушам впаять со всей дури. Звенящая контуженная оглушённость — ещё одно важное свойство сумрака, своего рода звуковой эквивалент непрозрачности. В сумраке приходится орать, чтобы быть услышанным: голос скрадывается гулом и зудом.

Что касается так называемого "психологического измерения", то **Сумрак — неприятное место. Героям тяжело в нём находиться, а зрителю тяжело на это смотреть.** Потому что в Сумраке страшно.

Тут нужно кое-что уточнить. Во всех европейских языках различаются два близких, но в чём-то противоположных состояния: "страх" и "ужас". Некоторые философы (например, Мартин Хайдеггер) строили на этом различии красивые философемы. Не вдаваясь в оные, сообщим только об одном, но важном различии. Ужас — это состояние паники, от ужаса хочется орать или бежать сломя голову. Страх, напротив, приводит к сковывающему оцепенению, когда "ноги подкашиваются и невозможно двинуться. Именно это происходит с Фродо во "Властелине Колец": он видит тянущиеся к нему руки назгулов со страшными клинками, но не может поднять руку, стряхнуть с себя проклятый морок. В Сумраке же герои ошалело бегают и кричат, поддаваясь нарастающей панике, переходящей в безумие. В отличие от проблемы Фродо, им трудно не "прийти в себя", а "удержать себя в руках".

В общем, можно сказать так: толкиеновско-джексоновский Призрачный Мир есть мир страха (нет, не так, надо бы с шепотком: страх-ах-ха), а Сумрак — место уж-ж-жаса.

Пятый слой сумрака: герои

Теперь, наконец, можно обратиться и к героям.

Устройство мира "Дозоров" следующее. Люди — вообще все люди — делятся на обычных людей и так называемых "Иных" (то есть, попросту, магов). **"Иные" способны улавливать магическую энергию, бестолково излучаемую обычными людьми, и использовать для всяких магических штук.** "Это всё предсказуемо".

Столь же предсказуемо Иные разделены на Тёмных и Светлых. Как всячески подчёркивает автор книги, режиссёр фильма, актёры и критики, **"Тьма" и "Свет" в данном конкретном случае — это отнюдь не "Добро и Зло", а нечто более тонкое.** Или, наоборот, более грубое и материальное: у Лукьяненко в книжке

постулируется почти физиологическая причина такого разделения: "**Светлые**" питаются **человеческой радостью**, "**Тёмные**" — **страданием**. Отсюда и интерес: светлым нужно, чтобы веселья было больше, тёмным — чтобы было больше разнообразного злосчастья. На этот материалистический базис наворачивается идеологическая надстройка: светлые определяют себя как "хороших", тёмные — как "плохих" (чем, впрочем, и гордятся по мере сил)... Из такого объяснения прямо следует одна нетривиальная особенность "светлых": они вполне способны питаться ложной радостью — даже наркоманским кайфом, наверное, "если вдруг очень надо" (в книге Лукьяненко "Ночной Дозор" есть сцена, когда главный герой "собирает энергию радости" со всех встретившихся ему людей, не пренебрегая и выпивающими алкашами). Разумеется, они вряд ли наркодилерствуют: общий баланс горя и радости в этом случае получится явно не в их пользу. Впрочем, тёмные не пускаются в лютые злодеяния по той же самой причине: они заинтересованы не столько в реальных бедствиях, сколько в том, чтобы люди чувствовали себя несчастными ⁽⁷⁾... В общем, выходит так, что это одно и то же дерьмо, только под разным кетчупом.

Однако прежде чем верить этим логичным с виду рассуждениям, лучше поверьте своим глазам. А глаза говорят, что "Светлые" в обоих Дозорах — всё-таки в каком-то смысле "хорошие" (хоть и врут много, водится за ними такое), а "Тёмные" — нет.

Но сначала немножко о "Добре" и "Зле". Если понимать под словом "Добро" вообще "всё хорошее", а под "Злом" — "всё плохое", то, разумеется, особенного смысла в этих словах нет. Потому что хорошего много, плохого ещё больше, так что служить "вообще добру" невозможно. На самом деле всякие "**служители добра**" **служат какому-нибудь очень конкретному добру**. Например, **чем так хороши "светлые боги", "эльфы" и хоббиты у Толкиена? Да тем, что они привлекательны** (а их враги уродливы и страшны на вид), разговаривают на приятном мелодичном языке без шипящих (а их враги — наоборот)... ну и всё, пожалуй. Правда, упоминаются какие-то неслыханные злодеяния, чинимые "Тьмой", но какие именно, благоразумно не уточняется (кроме общего "**Тьма всех убила и полонила**"). "Вот и вся добродетель", ага-ага.

У Лукьяненко и Бекмамбетова таких благоглупостей нет. "Тёмные" и "Светлые" Иные отличаются именно что ценностями. Которые они и отстаивают в меру своего разумения (или своей испорченности, это уж кому как).

Обратим внимание вот на что. **В фильме Светлые — далеко не идеалисты, но чего у них не отнять, так это бытовой неприхотливости**. Они плохо одеты (Хабенский весь фильм проходил в каком-то драном ватнике и свитере), ездят на старых советских машинах. Техник добрых волшебников ютится в подвальчике (впрочем, про технику поговорим отдельно, благо повод будет). Охранник тайного архива сидит в занюханном закутке, пялясь в маленький чёрно-белый телек. Тёмные же вкушают от жизни в роскошном здании на Тверской, в холёных кабинетах, а по жизни передвигаются в роскошных чёрных тачилах.

При этом нельзя сказать, что Светлые слабее: когда надо, рыжий советский грузовик таранит навывлет огромный чёрный импортный большегруз и побеждает. То есть **сил-то у них явно больше**. Нету, значит, другого... чего?

Причин тому может быть две.

Первая — тривиальная: на роскошь не хватает денег (или что там у магов вместо денег? магической Силы, значит). Это опровергается довольно очевидным превосходством Светлых в лобовых столкновениях. Вторая причина похитрее, но, похоже, ближе к сути: **это у них такая корпоративная эстетика**. Светлые, похоже, вполне сознательно пренебрегают буржуинским благолепием. Если ездить — то на "Волге", если пить — то в забегаловке или уж у себя на работе. "Чай, не баре".

Напротив, Тёмные именно что барствуют и всячески охаливаются дорогим импортом. Это до такой степени подчёркивается, что великие воины Тьмы начинают чем-то смахивать на позднесоветскую фарцу с уклоном в цыганщину. **Только старик Завулон может позволить себе треники — но это у него явно от цинизма**.

Второе. Тёмные и Светлые друг друга очень сильно не любят. Эта нелюбовь отягощается хорошим знанием друг друга и общим прошлым, но она очень сильна. При этом, что особенно характерно, создаётся впечатление, что это **не Светлые достают Тёмных (хотя, казалось бы, это логично: кто кому мешает-то?), сколько Тёмные имеют на Светлых какой-то очень большой зуб**. Чем-то добрячки на "Волгах" им сильно досадили — не сейчас, но в достаточно близком прошлом... Что-то между ними было этакое такое.

Наконец, идеология. И у тех и у других она имеет место быть. Разумеется, она не исключает сколь угодно продвинутого цинизма, которого хватает с обеих сторон. И тем не менее.

Если внимательно послушать то, что (а главное, как) говорят в фильме Тёмные (особенно в стратегически

важных сценах), то мы с удивлением узнаем в их проповеди самый обыкновенный российский либерализм. Этакое полууголовное либеральничанье разлива ранних девяностых, когда все эти "никто никому ничего не должен", "каждый сам за себя", "лох виноват в том, что он лох", "я не буду жалеть о своих ошибках" и прочие брутальные максимы переживались как откровение. Как и "идея Свободы", которая, по выражению старой ведьмы Новодворской, "несовместима со справедливостью".

Риторика и стилистика Светлых тоже вполне узнаваема. Это как раз риторика, построенная вокруг "Справедливости". Каковая понимается как подчёркнутая личная скромность, незатейливость речей и нравов, забота о подчинённых (на которую они должны отвечать любовью), тяга к простым удовольствиям, ну и бутылка в ящике стола, как же без неё, родимой... Если коротко, это поведение крепких хозяйственников и оставшихся при делах силовиков. Причём — в очень узнаваемом московском, "лужковском" её изводе.

И ещё одно наблюдение, тоже важное. В фильме заданы хронологические рамки: действие начинается в 1992 году и заканчивается в конце 2005. Позволим себе в этом усомниться: видеоряд явно относится к годам "до двухтысячного". Всё оттуда, из девяностых: улицы, одежда: люди одеты не то чтобы плохо, а именно старомодно — и сама "плоть человеческая": жесты, выражения лиц, глаза. И, конечно, рисунок отношений между людьми, характерный именно для "того времени".

А когда, кстати, "то время" кончилось? И чем?

Шестой слой сумрака: события

Всю дорогу у нас шёл разговор о методах, приёмах и рецептах. На сей раз речь пойдёт о рецепте известном, даже классическом. Я имею в виду сюжет, точнее — его конструкцию.

Как известно, любая рассказанная история (неважно, какими средствами рассказанная) может быть отнесена либо к эпосу, либо к лирике, либо к драме. Словарные определения эпоса и лирики можно посмотреть в словарях. Если коротко, эпос — произведение, повествующее в первую очередь о событиях (в которых участвуют герои), а лирика — о героях (с которыми случаются события). Понятно, что эпос тяготеет к описанию "больших" событий (особенно исторических), объективности, отстранённости и многоречивости, а лирика — наоборот. Поэтому автор эпоса занимает позицию стороннего наблюдателя (то есть рассказывает "про них", даже если упоминает и себя), а лирика предполагает изложение от первого лица (автор говорит "я", даже если речь идёт о ком-то другом). Есть ещё смешанный жанр, драма, где показывается действие, а рассказывается о внутренних переживаниях героев.

Так вот. Есть один старый и надёжный способ снять "хорошее кино" (ну или хотя бы съедобное): показать маленькую частную драму на фоне большого эпического действия. Например, любовный треугольник на фоне мировой войны. Или взросление маленькой девочки на фоне революции. А также ссора влюблённых на фоне затопления континента, страдания маленького котёночка во время разрушения Рима, поиски пропавшего ребёнка в момент нашествия марсиан и так далее. **Сочетание "маленького" и "большого" производит впечатление само по себе.** Правда, возникает проблема связи планов, но тут уж всякий выкручивается как может: кто-то, не мудрствуя лукаво, делает своего героя историческим деятелем (или его близким родственником), кто-то придумывает хитрые сюжетные схемы с завязками на конкретные события, кто-то пользуется символами и мифологемами. Но это уже дело техники.

В "Дозорах" использован именно этот приём. А именно: речь идёт **омелодраме на фоне трагедии**. Трагедии, которую мы все пережили и хорошо помним. В "Дозорах" она изображена символически, "но это не отменяет" сути дела.

Сначала о лирической стороне. **Это довольно банальная история подростка из неудачно распавшейся семьи.** Который презирает мать (за то, что не сумела удержать отца и построить семью), ненавидит отца (за то, что ушёл), и обычно прибегает к тому, кого считает "сильным человеком" и в ком видит черты "идеального отца". Как правило, его кумир начинает мальчика пользоваться — в разных (и по-разному грязных) смыслах этого слова. К настоящему отцу мальчик, однако, продолжает испытывать определённые чувства — смесь ненависти и ревности. Если у отца появляется другая женщина, мальчик начинает ненавидеть и её — и прилагает все усилия, чтобы не дать ей жить с отцом. Отец же, мучимый чувством вины, обычно оказывается объектом манипуляций маленького мерзавца, который из него пьёт кровь и вьёт верёвки. Собственно, в фильме всё это и показано. "Ничего особенного".

Теперь эпический фон. На этот раз — называя вещи и явления своими именами.

То, что мы сейчас называем "девяностыми", началось 21 августа 1991 года и закончилось 17 августа

1998 года. Кто тогда был у власти и почему, мы примерно знаем. Заметим только, что в ту пору существовали всего две группы людей, чьи мнения и действия имели хоть какое-то значение: хозяйственники плюс силовики, с одной стороны, и бандиты плюс олигархи, с другой.

Эти внутренние "плюсы" в данном случае важны. Например, бандюганы по отношению к матереющему олигархату играли роль мелких сявок, которыми можно было, однако, попользоваться в случае надобности. Новые хозяева жизни не марали руки о кровь — но мокрых дел мастера в эпоху массовых отстрелов были сильно востребованы. Слово "киллер" вошло в светские хроники.

Вампиры и Тёмные — по фильму — находятся примерно в тех же отношениях. Вампиры — низшая обслуга для очень грязной работы. Одну такую работёнку Завулон заказал любящему отцу вампира Костика, которого отец хотел любой ценой вытащить из "этих дел".

Светлые — тоже "понятно кто". Как бы к ним не относиться, это остатки советской системы, кое-как "вписавшейся в рынок". **После Последней Битвы в 1993 году, с её не вполне определённым исходом (Тёмные остались у власти, но Светлые не были ни перебиты полностью, ни даже наказаны по полной), в России началась эпоха Договора.** Он же — на втором уровне Сумрака — Ельцинская Конституция с её Гарантом, он же — на третьем уровне — Система Сдержек И Противовесов.

Здесь, впрочем, нужно остановиться: дальнейшее аналогизирование чревато фальшью. В частности, герои "Дозоров" не имеют прямых аналогов в политической жизни девяностых: это обобщённые фигуры, символы, а не аллегории.

Все, кроме одного. **В виде маленького гадёныша с прилизанными волосами изображён совершенно конкретный персонаж новейшей российской истории,** и в самом деле устроивший то, что современники чуть было не сочли концом света в одной, отдельно взятой стране. **Это Кириенко.**

Сергей Владиленович Кириенко — одна из самых странных фигур в ельцинском паноптикуме чудовищ. Возникший буквально ниоткуда, "мальчик" (его так и называли) шёл семимильными шагами к вершинам власти. От президента нефтяной компании "НОРСИ-ойл" он перебежал по топливно-энергетическим креслам к предельной в данной системе позиции: 24 апреля 1998 года Указом Президента РФ Бориса Ельцина Кириенко назначен Председателем Правительства РФ. Что за этим последовало, мы помним.

Сцену Дефолта (а разрушение Москвы в конце фильма — это именно Дефолт) Бекмамбетов оформляет, как и положено, символически, но некоторые намёки даются почти в лоб. Например, **странноватый магический мячик йо-йо, который Завулон вручает Егору со словами "Потренируйся", есть ни что иное, как пресловутый киндерсюрприз** — прозвище "владиленыча" времён его катапультного вброса из чёртовой табакерки мазутного министерства на самые эмпиреи. Этот-то чёртов киндерсюрприз и скачет по городу, "сея смерть и разрушения". (Вполне реальные, кстати: колесо экономической катастрофы задавило многих. Начиная от "СБС-Агро" и кончая владельцами маленьких магазинчиков, которым как раз пришла фура с товаром, расплачиваться за который надо было зеленью или по курсу.)

Не следует, однако, делать вывод, что "дядечка Завулон" — Ельцин. Совсем нет. Скорее, это воплощение духа "семибанкирщины", этакий обобщённый Гусь-Берёза-Ходор-Фридман. Его манеры и поведение это наглядно демонстрируют и подчёркивают. По идеям он, пожалуй, ближе к Березовскому, по стилистике интриги — пожалуй, к Смоленскому (который, судя по некоторым данным, принимал участие в обвале рубля). Впрочем, это уже детали на грани: мало ли кому что померещится. У Светлых и вовсе нет явных прототипов: какие-то маски натянуть можно, но держатся они плохо, спадают.

Да и не в них суть.

Седьмой слой сумрака: суть

Нет, понятное дело, что "в реальности" эрефию вытащили за волосы из болота Примаков со товарищи. Но в фильме не то. И это "не то" — значимо.

Фильм называется "Дневной Дозор: Мел судьбы". Этот самый мел — магический артефакт высокого уровня, позволяющий менять судьбу (правда, только свою). Некогда им владел Тамерлан, который "с тех пор не делал ошибок". В дальнейшем выясняется, что мел сохраняется примерно в тех же краях, где его Городецкий и получает у немногословного, долгоживущего "азиатца".

Тут стоит начать с конца. **Сама по себе идея "прожить жизнь по-новому, правильно", ценой отказа от**

волшебства и сверхвозможностей — очень, я бы сказал, советски-сказочная. Если кто помнит, был такой милый детский фильм "Тайна железной двери", где у мальчика был коробок волшебных спичек, который он случайно нашёл. Спички нужно было ломать, загадывая вслух желания. **После всех приключений маленький герой ломает последнюю уцелевшую спичку со словами "Ничего мне не нужно".** И возвращается к тому моменту, когда поднял коробок.

Нечто подобное происходит с Антоном Городецким. После разрушения Москвы он возвращается туда, где был дом — "стеночка-то осталась!" — и пишет на этой стеночке слово из трёх букв, то есть "нет". И попадает в...

Попадает он якобы в 1992 год. Год жуткий, "марсианский", когда рубли превратились в бумажки, Москва задыхалась от грязи, возле станций метро сохли лужи крови, а граждане лихорадочно ставили себе железные двери. Год останавливающих заводов, закрывающихся институтов, спирта "Ройал" и китайских пуховиков.

Ничего этого в кадре нет. Там — мокрая зелень под дождём, непуганые девушки, не боящиеся незнакомцев, солнце и счастье. Такое последний раз было в позднем СССР, непонятно даже когда. Так, смутные воспоминания. Но — было, было это солнце и человеческие лица у людей. Недолго, правда, но всё-таки.

Что же делать дальше? Городецкий говорит ведьме: "Разберёмся как-нибудь сами. По-человечески".

Это, собственно, вполне тянет на политическую программу. Вернуться, сделать откат к тому месту, где была допущена ошибка — и сделать всё по-человечески. Может быть даже "то же самое" (включая реформы), но по-человечески.

То есть обойтись без нечисти.

Примечания:

1. Можно сказать, что "товар" в современном смысле этого слова следует определять не как вещь или услугу, а как рекламоноситель или рекламное мероприятие, рекламирующее само себя. Яблоко есть рекламный образ яблока, выполненный с помощью яблока.

2. Это работает не только на людях. Некогда проводился забавный эксперимент с волками. Волку-самцу предлагали живую волчицу и куклу волчицы, грубо сделанную, но с гипертрофированными половыми органами. Волк обычно бросался к чучелу и пытался его покрыть. Вид наивного зверя, пытящего над резиновой подделкой — хороший символ современной цивилизации как таковой.

3. Константин Эрнст, рассуждая о "Дневном Дозоре", высказался об этом так: "Российское мазохистское сознание отсекает все свое. У нас все серое, грязное, вонючее, страшное. Это отвратительная вещь, которая погубила миллионы людей, — артикулировать для себя окружающую реальность как не ту, черновую, не устраивающую. Перфекционистски настроенные люди говорят: я хочу жить в другом месте, жить другой жизнью и писать каллиграфическим почерком совершенные стихи. Это обрекло миллионы людей на шизуху, самоубийство или несчастную судьбу.

А "Дозоры" помогают артикулировать реальность. Люди ходят в кино, думая, что ходят развлекаться, — на самом деле они ходят за квинтэссенциями опыта. Под видом развлечения картина продает людям определенные коды поведения, которые позволяют им точнее позиционировать себя в реальности".

4. Особенно опасно незавершённое альбедо: когда стадия разрушения проходит полностью, а стадия восстановления и сублимации останавливается на полпути. В результате получается крайне ядовитый продукт, имеющий некоторые признаки обновлённого и одухотворённого оригинала, но всё-таки остающийся всё той же пародией.

Ну, например. Для того чтобы создать "национальный эпос" ("великую национальную литературу"), необходимо выделить "чистый национальный тип" и его описать. Без нигредо (разложения интуитивного целого) дело тут не обходится — однако дальше нужно собрать всё заново в очищенном виде. Если последнее не получается, выходит особо опасная карикатура, опасная именно тем, что не лишена узнаваемости и даже привлекательности: искринки серебра посверкивают, но в глубине всё та же издевательская чернота. Этакая книжка может прямо-таки сглазить народ, как испанцев — Дон-Кихот, или, скажем, тех же чехов — бравый солдат Швейк.

5. Кстати, о киноцитатах: давайте о них не будем. То есть понятно, разумеется, что фотография Овчинникова, вытирающаяся после поцелуя — это из "Гарри Поттера", а прилизанный гадёныш Егор с аккуратно

уложенными волосёнками — из "Омена". При желании, впрочем, можно дорыться и до Достоевского: герой, убивающий старушек "ради идеи", в данном случае — "по приколу". Есть там сцены из "Бриллиантовой руки", а есть из спилберговской "Войны миров". Не будем красть у читателя радость узнавания — отметим только, что создатели фильма "изрядно подшутили".

6. Можно только пожалеть, что в дело не пошли другие артефакты искусства уходящей эпохи. Как органично смотрелось бы, скажем, финальное тёмное сборище на какой-нибудь выставке в галерее Гельмана — например, на пресловутой "Осторожно, религия!"

7. В этом смысле финальная реплика Егора из "Ночного Дозора", брошенная, так сказать, в лицо Свету — "а зато вы врётё" — имеет не ситуативный, а онтологический смысл. Светлые и впрямь должны быть склонны к лжи, разумеется — благой. "Честь безумцу, который навеет человечеству сон золотой" — это явно "светлая" идея.

Автор: Константин Крылов © Агентство Политических Новостей КУЛЬТУРА , РОССИЯ 👁 3893 21.01.2006, 15:22
👤 200

URL: <https://babr24.com/?ADE=27227> Bytes: 50749 / 49993 Версия для печати Скачать PDF

👍 [Порекомендовать текст](#)

Поделиться в соцсетях:

Также читайте эксклюзивную информацию в соцсетях:

- [Телеграм](#)

- [ВКонтакте](#)

Связаться с редакцией Бабра:

newsbabr@gmail.com

НАПИСАТЬ ГЛАВРЕДУ:

Телеграм: [@babr24_link_bot](#)

Эл.почта: newsbabr@gmail.com

ЗАКАЗАТЬ РАССЛЕДОВАНИЕ:

эл.почта: bratska.net.net@gmail.com

КОНТАКТЫ

Бурятия и Монголия: Станислав Цырь

Телеграм: [@bur24_link_bot](#)

эл.почта: bur.babr@gmail.com

Иркутск: Анастасия Суворова

Телеграм: [@irk24_link_bot](#)

эл.почта: irkbabr24@gmail.com

Красноярск: Ирина Манская

Телеграм: [@kras24_link_bot](#)

эл.почта: krasyar.babr@gmail.com

Новосибирск: Алина Обская

Телеграм: [@nsk24_link_bot](#)

эл.почта: nsk.babr@gmail.com

Томск: Николай Ушайкин

Телеграм: [@tomsk24_link_bot](#)

эл.почта: tomsk.babr@gmail.com

[Прислать свою новость](#)

ЗАКАЗАТЬ РАЗМЕЩЕНИЕ:

Рекламная группа "Экватор"

Телеграм: @babrobot_bot

эл.почта: eqquatoria@gmail.com

СТРАТЕГИЧЕСКОЕ СОТРУДНИЧЕСТВО:

эл.почта: babrmarket@gmail.com

[Подробнее о размещении](#)

[Отказ от ответственности](#)

[Правила перепечаток](#)

[Соглашение о франчайзинге](#)

[Что такое Бабр24](#)

[Вакансии](#)

[Статистика сайта](#)

[Архив](#)

[Календарь](#)

[Зеркала сайта](#)