

ОТ "СМЕРТИ АВТОРА" ДО "СМЕРТИ ЗРИТЕЛЯ"

(азбука штампов американского кино)

Бунюэль в Америке



В 1930-м году после скандального успеха "Золотого века" его автор Луис Бунюэль был приглашен одним американским продюсером на стажировку в цитадель мирового кинематографа - Голливуд. Однако даже на фоне общего для того времени увлечения большим американским стилем, Бунюэль быстро разочаровался в главной цели своего визита за океан и шутки ради составил первую в мире сводную таблицу штампов американского кино:

"На большом листе картона были расчерчены колонки, по которым можно было легко передвигать фишки, легко ими маневрируя. Первая колонка, скажем, обозначала "Атмосферу действия" - атмосферу Парижа, вестерна, гангстерского фильма, войны, тропиков, комедии, средневековой драмы и

т.д. Другая колонка означала "Эпоху", третья - "Главных героев". Колонок было четыре или пять. Принцип был следующий: в то время американское кино подчинялось настолько жестким, механическим штампам, что с помощью простого приспособления несложно было свести воедино "атмосферу и эпоху", определенных персонажей и безошибочно догадаться об основной интриге в фильме".

Именно с этой, давно утерянной таблицей, был связан забавный эпизод с участием уже другого американского продюсера, пригласившего Бунюэля на громкую премьеру новой кинокартины. Удивившись, что испанский гость мало восторгается только что выпущенной, но уже эпохальной лентой, американец принялся гневно спорить:

"- Банальные истории? - восклицает продюсер. - Как вы можете так говорить! Тут нет ничего банального! Напротив! Вы даже не отдаете себе отчета в том, что в конце фильма он убивает "звезду"! Марлен Дитрих! Он ее убивает! Такого еще никто не видел!"

- Прошу прощения, но уже через пять минут после начала картины я знал, что она будет расстреляна.

- Что такое? Что вы болтаете! Я вам говорю, такого еще не было в истории американского кино! А вы - догадались! Бросьте!"

Продолжение истории следует в гостиничном номере Бунюэля, где мирно спал его товарищ (заранее знакомый с таблицей штампов, но ничего еще не слышавший о новом фильме). Разбуженный для разрешения этого спора и проведения своеобразного следственного эксперимента друг, зевая, выслушивает стартовую диспозицию и уже на третьей фразе перебивает рассказчика:

"Можешь не продолжать. Она будет расстреляна в конце фильма" [\[1, 157-158\]](#).

Мораль этой правдивой истории лишних комментариев не требует. И если что-нибудь в нынешней палитре столь же свежих голливудских идей и изменилось, то, видимо, лишь частная судьба упомянутого персонажа: теперь шпионка-проститутка (ее-то и играла Марлен Дитрих) непременно была бы спасена взводом храбрых американских морпехов или отдельно взятым волооким агентом (стандартный сюжет "бондианы"), покروشившим попутно сотню-другую северокорейских, китайских или кубинских варваров.



Что касается неожиданных ходов в голливудских сюжетах, то сих пор вся их оригинальность сводится к набору нескольких аксиом. Например, если труп не показан - персонаж жив и обязательно появится; если кто-то упорно отказывается от рискованного предложения, то сейчас же непременно согласится; если перед нами культурный и обаятельный тип - держите его, он наверняка маньяк, а если, напротив спившаяся бестолочь - быть ему героем без страха и упрека. Впрочем, речь здесь будет идти не о тех сюжетных поворотах, что понятны почти каж-

дому зрителю и действительно могут быть сведены в несложную таблицу, а о штампах несколько другого рода.

Вот уж парадокс истории: перебравшись за океан "великий немой" наконец заговорил, но при этом почти разучился оригинально мыслить, превратившись в фабричное предприятие по производству типовых эмоций, потребляемых вместе с размоченным в зрительских слезах поп-корном. Речь идет, конечно, именно о голливудском кино, клишированность которого не вызывает сегодня сомнений даже в стане его поклонников.

Менегетти в Италии

В качестве исходной позиции можно обратиться к мнению Антонио Менегетти - автора любопытнейшей книги "Кино, театр, бессознательное". По Менегетти все содержание американских фильмов можно свести лишь к трем базовым идеям: Бог, нация, семья:

"Поделюсь одним наблюдением: в каждом американском фильме обязательно присутствуют элементы, оберегающие систему идеологических ценностей зрителя, подобных тем, которые в современном обществе отстаивают "зеленые", благотворительные организации, социалисты-коммунисты, все те, кто борется за интересы низов общества. Действительно, американский режиссер получает огромные средства на создание фильма от государства, если в кинокартине возвеличиваются определенные ценности: семья, воспитание ребенка, признание фрустрированного, исключенного из социальной жизни или только считающегося таковым народа, религия и любовь к родине: "Америка! Америка!" [2, с. 83].

Еще более пространная цитата из той же книги:

"В США невозможно создание фильма, представляющего какую-то фантазию, историю, приключение как самоцель. Существуют законные критерии системы, которые нельзя обойти. По ходу сюжета необходимо спасение семьи, детей, инвалидов, нации. Трудно найти кинокартину, созданную в США, в той или иной сцене которой не появился бы американский флаг.

Следовательно, во всех фильмах - полицейских, комедийных, развлекательных, бульварных — присутствуют следующие постоянные:

1. флаг США;
2. подобная фраза: "Я не знаю, куда иду, но есть тот, кто думает обо мне!". Этого высказывания уже достаточно для утверждения существования Бога, и неважно, какого - иудейского, католического или православного. Образ Бога, способного осудить или отпустить грехи, вызывает чувство вины. Но до тех пор, пока мы полагаем Бога, который обвиняет извне, мы отнимаем у человека широчайшую зону моральной ответственности за самого себя;
3. семья; фильм может рассказывать и о разводе, но в конце повествования замечается, что этот развод — ужасная ошибка; или же показывать двух персонажей, в те-

чение всего фильма валящих все в одну кучу, но в финале задумывающихся о совместной жизни, о детях, даже если вовсе не любят друг друга. Почему? Потому что хорошо это или плохо, другого пути у них нет" [2, с. 83-84].

Одним из наиболее маниакальных идеологов американского кино, построенного на этой триаде, является успешный голливудский режиссер и продюсер Роланд Эммерих ("День независимости", "Патриот", "Звездные врата", "Годзилла" и др.). Трудно даже серьезно говорить о фильмах где, как, например, в первом из упомянутых шедевров, американский президент самолично торпедирует инопланетян на боевом самолете, сами эти инопланетяне сокрушаются не иначе, как в день независимости США, мудрый еврей как по заказу легко разгадывает секреты врага и затем в союзе с негром взрывает его логово. Попутно во всех фильмах Эммериха разведенные супруги вновь сходятся, непродвинутая еще по карьерной лестнице журналистка на вираже обходит злодея-начальника, дети примиряются с отцами, развеваются американские флаги, говорят пафосные речи о демократии, Боге и американской миссии во вселенной, и т.д.

Действуют ли голливудские персонажи на суше или на море, в Древнем Риме или затерянной галактике, но всюду говорят одни и те же речи, торжествуют все те же типовые ценности:

"Начиная с 50-х годов XX столетия, не создано ни одного фильма, в котором не содержались бы образцовые представления, формирующие определенный образ мышления: США - это демократическая страна, где превозносится определенный стиль семейной жизни и религии. Если же и существует (случайно) коррупция, возглавляемая политиком или негром, появляется герой, всегда истый американец, который спасает честность отношений, восстанавливает равновесие в системе правосудия, отстаивает глубинные ценности." [2, с. 84-85].

Смерть автора в герменевтическом круге

Наиболее интересен, однако, сам подход Менегетти к анализу американского киномааскульта. Дело в том, что, по мысли итальянского критика, "фильм - это шизофреническое знание человеческой реальности, получаемое прежде ее осознания. Под сенью фильма выживает дискурс инстинктов и комплексов, отлученный от действующей в открытую воли" [2, с. 32]. Психоаналитическая концепция кино сегодня оправдана хотя бы тем, обстоятельством, что предложенная Фрейдом парадигма прочно заняла все высоты не только в комплексе гуманитарных и собственно психологических наук (вообще, судя по тем же американским фильмам, за океаном есть только две категории людей - психи и психоаналитики), но и во всей социально-культурной практике: режиссеры, сценаристы, клипмейкеры, рекламисты, политтехнологи и прочие подобные специалисты превратили психоанализ в самое действенное орудие преформирования общественных вкусов и потребностей. Конструируя образ рекламного продукта или человеческого характера, рекламист либо кинорежиссер без сомнения прибегают к технике Фрейда и Юнга. В другом случае этот режиссер просто находится в положении "обманутого обманщика", бессознательно проецируя на свою деятельность укорененные в глубине психики комплексы и установки. Классик американского кино - Хичкок на столетие вперед спроектировал типовую модель сюжетной завязки: тяжелое детство "деревянные игрушки" - как добавил бы в этом месте один мой приятель), ссоры между родителями, эдипов комплекс, - и voila: готов хрестоматийный шизофренический персонаж "Психо", принявшийся впоследствии кочевать из фильма в фильм и пополнять различными вариациями реестр американских маньяков (даже в известных фильмах подлинных режиссеров - скажем, "Прирожденных убийцах" О.Стоуна или "Диких сердцем" Д.Линча - работает этот стандартный ход). Ныне в этом духе воспитано уже несколько поколений (бесспорно, XX век - эпоха психоанализа) западных обывателей, не видящих и не чающих в кино ничего иного, кроме сеанса коллективной терапии, равно как и коллективного невроза. "Фильм удовлетворяет вкус масс, -

замечает там же Менегетти, - если является галлюциногенным конденсатом наиболее распространенного комплекса. Фильм нравится, потому что отвечает на запрос: ослабляет давление, снимает напряжение от внутренней скованности "Я". Через фильм можно дать историческую жизнь вытесненному патологическому содержанию, его не идентифицируя, но достигая тем самым определенного расслабляющего эффекта." [2, с. 36].

Собственно и самого автора фильма (сценария) в таком случае уже нельзя считать истинным творцом произведения: элементы сознательной работы с текстом нивелируются здесь целым комплексом бессознательных фрустраций, превращающих самого автора в жертву "герменевтического круга". Уже давно не только зритель является пассивным реципиентом авторского воздействия, но и сам автор выражает свои мысли и чувства в рамках давно сформированных тем же зрителем эмоциональных и интеллектуальных интенций. Известный постмодернистский принцип "смерти автора" можно в связи с этим еще и усилить. Не являясь монополистом по части прочтения собственного текста, автор не может быть монополистом и по части его созидания: герменевтический круг удерживает этого автора в границах общих с читателем сознательных и бессознательных влечений. Лично у меня давно сложилось мнение, что голливудские сценарии написаны как будто одной рукой. Достаточно указать на обязательную почти для каждой киноленты туалетную сцену: почему-то герои не могут миновать момент какого-либо объяснения в уборной либо просто в процессе отправления естественных надобностей. Кого-то обязательно стошнит, один уличит другого в дурном запахе и т.п. Наконец, сюда же относится и обязательные употребления слов "shit" "ass", а любимые идиомы американских сценаристов всегда связаны с обыгрыванием темы зада: особенно любимы производные темы "спасения своей задницы".

Буквально несколько дней назад трагическая случайность завела меня на премьеру нового американского фильма "Ловец снов" - так здесь вообще весь сюжет, юмор, лексика, идиоматические выражения выстроены вокруг все той же фекальной темы (например, объявляя о своей солидарности с одним из героев персонаж Моргана Фримана говорит: "Мы с тобой мочимся в один писсуар" - и это самое нежное из нескольких десятков физиологических клише в этом фильме).

Без этого не обходятся ни семейные, ни детские фильмы, ни исторические ленты, ни фантастика. Этот странный мотив (и вообще то, что при этом отключается рациональная цензура), кстати, можно объяснить именно с позиций классического психоанализа: в сновидениях экскременты являются заменителями денег. Стало быть, таким оригинальным образом здесь воплощены американская помешанность на деньгах, культ успеха любой ценой и ценность всех ценностей - "бизнес". Вот это и называется "смертью автора": хочешь - не хочешь, а хотя бы пару фраз о чьей-нибудь заднице (то бишь субъекте бизнеса, фирме, производителе денег) вверни. Выходит, в переводе на понятный язык, подобные идиомы будут связаны с заботой о благополучии чьего-либо дела, риском это дело потерять.

Крах политкорректности

Возвращаясь к точно намеченным Менегетти узловым моментам голливудских сценарных клише, можно заметить еще их своеобразный дуализм, вызванный как раз дисбалансом рациональных идеологем и бессознательных аффектаций. Скажем, ценности нации и американской государственности, конкретизируемые в виде культа закона и его носителей (президент, полицейские, суды и т.п.) с одной стороны совершенно буквально и пафосно торжествуют (полицейские, разбомбив попутно полгорода, в конце концов, ловят преступников; невиновные подсудимые пусть и после мытарств оправдываются; героический президент лично ломает шею террористам - кроме шуток, это фильм "Самолет президента"), однако, с другой стороны, в каждом таком фильме судьба закона висит на волоске. Более того, для восстановления попорченной справедливости герой символически освобождает



дается от статуса законопослушного гражданина: полицейский демонстративно сдает свой жетон, какой-нибудь "зеленый берет" получает вольную или просто изгоняется из рядов вооруженных сил, подсудимый бежит из-под стражи и т.п. Так, например, в известной дилогии "Захват" герой Стивена Сигала находится в отпуске (отставке), в трилогии "Крепкий орешек" герой Брюса Уиллиса постоянно попадает в эпицентр драматических событий либо не на своей территории (в другом штате), либо будучи уволенным из "органов". Вот таким только странным образом, в обход

всех правовых норм, окольными путями и торжествует правосудие в американских фильмах, демонстрируя то ли силу, то ли бессилие. Особый вопрос - цена этого закона, чудом восторжествовавшего стараниями героя-одиночки (полицейская массовка выглядит часто просто сборищем статистов и тупиц) на горах трупов и руинах разнесенных городских кварталов. Вот и гадай - символизирует ли все это торжество американского закона и т.н. "правового государства" или выражает бессознательный ужас по поводу его истерзанности.

Схожим образом расслаивается и семейный миф (что замечает тот же Менегетти). Де юре утверждается идеологема крепкой семьи (собственно один из самых знаменитых фильмов "Крестный отец" лишь об этом), но де факто выясняется, что герои то ли в разводе, то ли никак не могут урегулировать отношения с бывшими своими партиями или еще вариант: семья есть, но дышит она на ладан. В том же "Крепком орешке" герой в финале каждой части кое-как налаживает отношения с бывшей своей супругой, но в следующей серии все начинается с начала.

Однако главным клином, вбитым в этот семейный миф является все та же фрейдистская теория "эдипова комплекса", превращающая большинство семейных историй в повесть о сексуальном преступлении (или хотя бы посягательстве со стороны, как правило, отца семейства) и наказании. Воспитанные в третьем поколении на этой теории американцы давно превратили семью в арену постоянных внутренних подозрений и разборок, разрешаемых в суде, где зачастую дети свидетельствуют против родителей, а родители против детей. Эту манию подогревает практика установки "телефонов доверия", благодаря которым любое малолетнее создание может донести на своих родителей. Собственно в американских фильмах давно уже перестали быть редкостью сюжеты, где не только родители истязают детей, но и дети хитроумным способом подстраивают смерть родителей или подставляют их под различные неприятности. (Впрочем, и у нас за десять-пятнадцать лет выросло новое, поистине незнакомое, поколение, о психологии которого свидетельствует такой хотя бы факт. Один из преподавателей, проверявших в этом году так называемый единый государственный экзамен, рассказал о такой интересной подробности: на тестировании по обществознанию, отвечая на вопрос о законодательной защите несовершеннолетних, абитуриенты как один писали о праве детей судиться с собственными родителями. А предполагаемой причиной тяжбы указывались опять же сексуальные домогательства.)

Итак, можно утверждать, что американское кино, нашпигованное мифогенетическими клише, как отрицательные персонажи в финале пулями, неожиданно выворачивает жизнь и общепринятые стандарты наизнанку. Очень показательно в этом плане двойное измерение шумной официальной кампании за политкорректность и толерантность. С одной стороны Голливуд создает идеально-типическую модель политкорректного мира, обеспечивая полное торжество феминизма, гомосексуализма и социального-расового конформиз-

ма. При распределении типажей в сценарии и ролей на съемке обязательно должны быть охвачены основные страты официального американского общества. Трудно, например, найти голливудский фильм в жанре боевика, где не действовали бы два напарника-полицейских - белый и негр. Вариантом этого штампа является союз белого и китайца (индейца, мексиканца), белого мужчины и (какого-либо цвета) женщины. (Хотя реалии американского общества таковы, что вряд ли где-то в полицейском участке вы найдете такой добровольный альянс: здесь негры и белые существуют по-прежнему раздельно.) Эта же тенденция захлестнула и европейское кино. Так во всех трех частях популярного боевика "Такси" пару главных персонажей составляют белый и араб. Вот, кстати, критерий, согласно которому можно легко разделить авторское и коммерческое кино: если, например, у Дэвида Линча во всех его картинах практически не возможно найти хоть одного эпизодического негра или гомосексуалиста (что делать, не любит их автор, и мир Линча составляют красивые белые мужчины и женщины, кстати, при фактическом отсутствии еще и детей), то у того же Эммериха во всех его фильмах типажи разобраны стопроцентно политкорректно: тут и мужественный негр и сообразительный еврей и феминистка-журналистка и т.п. Особой проблемой голливудских режиссеров и сценаристов является попытка пристроить в каждый фильм представителя той многочисленной касты американцев, что составляют неимоверно толстые люди. Чтобы не травмировать нежное сознание тучных представителей рода человеческого, габаритные персонажи непременно должны появляться в кадре, но вот только возможности и экранное время каждого из них стиснуты рамками жанра. (Понятно, что в комедии толстых можно использовать даже и в главных ролях, а вот в фильмах действия, фантастике или героическом эпосе приходится уже изощряться. Но, по крайней мере, в роли полицейских второго плана или пригодных для любого жанра компьютерщиков они обязательно появятся.)

Однако, с другой стороны, как и в предыдущих случаях вся эта заданная в прологе политкорректная идиллия часто дискредитируется развитием сюжетных линий. Например, в фильмах ужасов первыми будут гибнуть, как правило, именно негры, латиносы и прочие второсортные граждане. Как иронично подметил один темнокожий персонаж (подойдет такой политкорректный оборот?) в фильме "Глубокое синее море": "черные в таких передрягах не выживают!" Оно и правда: ампула и судьбы, выделенные по разрядке подобным категориям американского общества будут в большинстве случаев проигрывать в сравнении с "нормальными" ролями.

Еще один заметный зазор между рациональной системой западных идеалов и реальным положением вещей или подавленными бессознательными аффектациями обывателя выражена в таком любопытном факте: есть миф о трудолюбивой Америке - воплощении деятельной протестантской этики, но в фильмах практически отсутствует реальный, производительный труд. Вся американская цивилизация зиждется, судя по этим артефактам на перегонке воздуха: самый тягостный труд сводится к тому, что в чистеньких офисах сидят за компьютерами белые воротнички. Ну а стратегия успеха сводится, как, например, в удивительно тошнотворном фильме "Красотка", к счастливому браку миллионера-спекулянта и проститутки. Остается загадкой, где при этом находится сектор реальной американской экономики - заводы если и появляются когда-нибудь в кадре, то в качестве пустынных и мрачных декораций для финальной битвы с киборгами или терминаторами. Все это с головой выдает фатальный ужас рядового обывателя перед реальным, производительным трудом (каким контрастом здесь выглядят советские фильмы эпохи великих строек!).

То же относится и к еще одной загадке: где, любопытно, живут американцы? Судя по голливудской кинопродукции - только в симпатичных загородных коттеджах с бассейнами и прочими удобствами. А кто тогда живет собственно в городах, в кошмарных небоскребах из стекла и бетона? Разве что негры, китайцы, мексиканцы и живут - в нарушение, опять же, принципа политкорректности.

Я главный, но меня подставили



Подобный дуализм присутствует и в большинстве других штампов американского кино. Истинным его источником можно считать фатальное отсутствие в жизни западного обывателя сколько-нибудь героического, творческого и волевого начала. Безотчетная неудовлетворенность этим обстоятельством и определяет необычайное распространение и успех жанра "Action", не существовавшего ранее в чистом виде в европейском и, тем более, в советском кино. Таким же точно манером вульгаризация и голая функциональность сексуальных отношений, бытовая асексуальность определяет необычайный расцвет идеально-типической эротики в кино и рекламе. Как хорошо подметил Р.Барт, "в Соединенных Штатах сексуальность существует повсюду, кроме секса" [5, с. 44].

Однако одним из наиболее рельефных штампов американского кино, все также мало согласующимся с действительностью, является тема, выясняемая буквально в каждом фильме и "в переводе на бытовой язык" формулируемая в виде утверждения: ""Я самый главный". Именно такое заклинание американских ребяташек заставляют повторять в школе" [3, с. 171]. Скажем, герой романа Кена Кизи "Над кукушкиным гнездом" так формулирует максимум собственной жизни: "Я привык быть главным. Я был главным тракторным наездником на всех лесных участках Северо-Запада, я был главным картежником аж с корейской войны и даже главным полольщиком гороха на этой гороховой ферме в Пендлтоне - так что если быть мне теперь психом, то буду, черт возьми, самым отъявленным и заядлым " [4, с.8]. Отсюда культ глупейших рекордов ("Книга рекордов Гинесса") - если, например, прополоть гороховое поле в том же Пендлтоне сидя задом наперед на надувном крокодиле, то главным в этом амплуа ты будешь гарантированно. Почти в каждом боевике конкретизация этой темы выглядит как бесконечная переделка полномочий между несколькими конкурирующими организациями (ФБР, полиция, шерифы, местные и центральные власти). После нового сюжетного поворота тот или иной персонаж всякий раз заявляет: "теперь я здесь главный". Столь же перманентной выглядит борьба основного действующего лица со своим глупым начальством, заканчивающаяся, впрочем, к полному удовлетворению зрительских ожиданий. Отсюда видно, что частным выводом из этой темы является штамп под названием "Начальник - всегда дурак". Карикатурные образы вышестоящих по карьерной лестнице субъектов вкупе с той же итоговой моральной или даже физической итоговой победой над начальством являются одним из наиболее эффективных инструментов психической компенсации для западного обывателя. В новом фильме Стивена Спилберга "Особое мнение" (где начальник, кстати, - главный преступник) один из побочных эпизодов рисует виртуальный салон удовольствий, где некий персонаж заказывает для суровых, надо полагать, дел голограмму своего шефа. Похожие аттракционы, впрочем, давно уже практикуются в цивилизованном мире (правда, пока приходится удовольствоваться манекенами или чучелами нелюбимых начальников).

Вся эта трагикомедия, вызванная болезненной манией величия в условиях жесточайшего социального контроля (отдельная тема - вакханалия доносительства в США, особенно усилившаяся после известных всем событий) и служебной зависимости отражена даже в несущих структурах английского языка. Здесь местоимение "я" (I) пишется исключительно с прописной буквы, тогда как все остальные - со строчной.

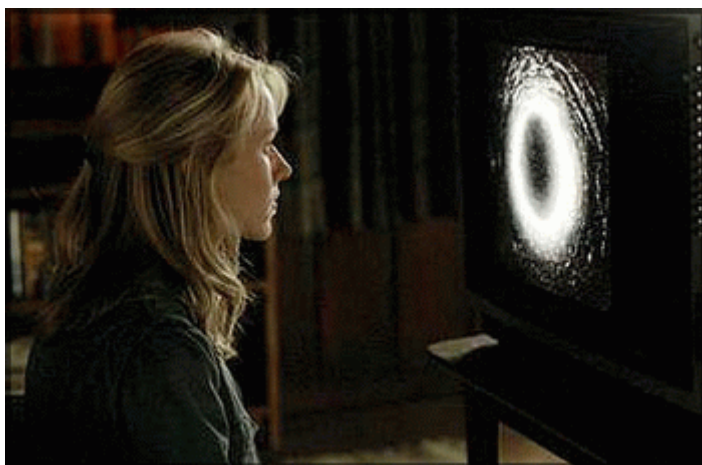
Ну а еще одним противовесом надутому до неприличия, но лишь в своем собственном сознании американскому "я" становится известная коллизия под названием "меня подставили". Дух карьеризма и стяжательства, являющийся питательной средой для всякого карьерного роста и комплекса самовлюбленности по всем законам диалектики создает и

самые чувствительные трудности на своем пути: когда каждый твой сослуживец не откажет себе в удовольствии тебя подсадить, ну а дорога наверх так вообще лежит по трупам, тогда реальностью жизни среднего американца будет не пресловутая "американская мечта", а настоящая *bella omnium contra omnes*. И тут уж кто кого подставит первым - даже кролики не могут чувствовать себя спокойно (фильм Р.Земекиса "Кто подставил кролика Роджера").

Снижение пафоса

Собственно в самом американском кино уже давно отработан прием выхода из подобных проблемных ситуаций, позволяющий резко снизить уровень идеологической накачки и обратить в шутку любое затруднение. Я бы назвал этот методический прием принципом снижения пафоса. И заключается он в обязательном дополнении ко всякой серьезной теме или образу заведомо юмористического, даже пошлого приложения. Например, в недавно вышедшем на экране продолжении "Матрицы" во время самой насыщенной эмоционально сцены (главная героиня, Тринити воскресает из мертвых в объятиях человекобога Нео) из-за компьютерного монитора (находясь, таким образом, в роли зрителя) высовывается негр-оператор и говорит только одно слово (в русской, конечно, транскрипции): "охренеть!". Подобным образом в финале любого боевика после всех героических свершений главный герой выдает совершенно глупую и неуместную по смыслу шутку, превращая все действие почти в фарс. Для того же изначально этому герою в напарники дается удивительно нескладный, но зато смешливый персонаж ("горе-напарник" или "смешной приятель", как это определяется в ироничном фильме, обыгрывающем многие подобные штампы - "Последнем киногерое" Д.Мактирнана). Может быть, и упомянутая уже нами обязательная фекальная тема в американском кино призвана противостоять и несколько обезвреживать официальный идеологический пафос, равно как и любую попытку поговорить со зрителем серьезно.

Смерть зрителя



Чем отвечает на все это зритель? Тем же, чем и сам автор - абсолютной предсказуемостью, стандартностью восприятия, полным отсутствием какого-либо творческого подхода к произведению.

Кино все больше превращается в пищу для умственно отсталых: неразличимость сценариев и художественных приемов многократно усиливается тавтологичностью выразительных средств и языка кино. Сегодня любая коммерческая кинокартина сводится к

практике бесконечных смысловых повторов: построение плана, музыка, эмоциональная подсказка, текст и контекст многократно навязывают одну и ту же точку зрения или установку. Скажем, в фильме ужасов сцена, где очередной герой будет съеден или растерзан, выстроена так, что не догадаться о развязке может только круглый идиот. Сначала персонаж уличается в нарушении правил игры (так, например, оказавшись в фильме ужасов, нельзя шутить, быть легкомысленным, предаваться сексуальным удовольствиям, нарушая тем самым каноны жанра, а точнее - выходя за его пределы). Железный принцип презумпции виновности означает, что страдательный персонаж непременно должен быть виновен - просто так уничтожить его нельзя. Иначе, не страдающий комплексом вины обыватель морально "погибнет" вместе с "невиновным" героем. Этот персонаж оказывается в роли

очередной жертвы сказочного злодея - Синей бороды и гибнет хотя бы только от своего любопытства. Приближающуюся опасность ясно обнаруживает музыкальная фраза и своеобразное построение кадра (затемнение, подергивание, искривление, цветовой акцент и т.п.). Сам персонаж, в свою очередь, перед тем отколетя от общей группы или будет пятиться спиной, прямо в направлении расставленных ловушек. Камера здесь тоже теряет свою и до того эфемерную объективность и как будто нападает вместе со злыми силами на растерянного персонажа, внезапным наездом или крадучись имитируя действия хищника.

Во многих современных телешоу с давних времен используется звуковая дорожка с нужной зрительской реакцией - возмущение, смех, аплодисменты и т.п. Более того, будучи спортивным болельщиком, недавно я с удивлением узнал, что подобного рода подсказки используются и при проведении, например, баскетбольных матчей. Таким же образом и в кинотеатре роль зрителя частенько является столь же предсказуемой и методически организованной, а эмоции столь стандартны и поверхностны, как это бывает в положении спортивных болельщиков или статистов телевизионных шоу, выступающих в качестве "пушечного мяса" для авторов передачи. В связи с этим можно говорить о своеобразной "смерти зрителя" - во всяком случае, в том его качестве, которое требовало от потребителя произведений киноискусства навыков самостоятельного понимания, эмоционального отношения и какого-либо соучастия в рассказанном авторами сюжете. Между прочим, эта тема "смерти зрителя" недавно прозвучала в популярном на Востоке и переснятом затем в Америке фильме "Звонок". Здесь в жанр фильма ужасов упакован весьма занимательный и поучительный сюжет. Опуская подробности, скажу лишь, что в мире этого фильма жертвами становятся те, кто посмотрел безымянную кассету с цепочкой неясных образов. В финальной сцене японского и американского "Звонка" чудовище сходит с экрана телевизора в "реальный мир", то бишь зрительный зал, и становится с этого момента совершенно неуязвимым. (Кстати, еще в 70-е годы был снят на ту же тему любопытный фильм "Замкнутый круг", где герой вестерна во время сеанса стрелял прямо в зрительный зал, всякий раз наповал убивая очередную жертву.)

Удивительная прямолинейность сюжетных приемов сочетается в голливудской продукции еще и с жесточайшей жанровой регламентацией: сегодня нас собственно уже приучили характеризовать всякий фильм в категориях "боевик", "триллер", "комедия", "фантастика", "ужасы" и т.п. Бедность и ограниченность этих стереотипных форм изначально сужает зрительское восприятие до возможного минимума. Обращение же к приемам несмежного жанра внутри этого кинодискурса влечет за собой смысловой сбой или является оправданием для выведения персонажа (или сюжетной линии) из игры.

В устах Ролана Барта "смерть автора" означала не что иное, как рождение читателя [6, 391], смерть же автора в Голливуде есть смерть окончательная. С приклеенной заранее улыбкой зритель занимает место перед экраном и с той же фальшивой гримасой покидает зал. При просмотре современного фильма работает по сути лишь сетчатка глаза - физически трудно уследить за мельканием ярких пятен, резким переключением камер, смонтированными в стык и в разноречивой рекордно короткими кадрами. Ни единой паузы, и ни единого шанса обдумать происходящее по ходу действия нам не предоставляется. Черные проклепки между эпизодами, неспешные планы, щадящее вестибулярный аппарат зрителей ровное изображение остались лишь в авторском кино (да и там представляют собой частенько отмирающее явление).

Кризис перепроизводства

Оказавшись в тупике по части поиска новых художественных идей и приемов, американский кинематограф нашел иной выход: теперь каждый фильм кичится уже не оригинальностью сюжета, а объемом израсходованных средств, количеством разбитых автомобилей, масштабностью спецэффектов и т.д. Парадоксальный синдром капиталистической эконо-

мики - кризис перепроизводства (это при ограниченности или исчерпанности большинства минеральных ресурсов на нашей планете!) со всем гротеском проявился и в американском кино. Можно вспомнить хотя бы эпопею с выходом на экраны "Титаника" Джеймса Кэмерона. Мощная и хорошо организованная кампания заранее подогрела интерес обывателя тем лишь обстоятельством, что на создание фильма была израсходована фантастическая сумма (200 млн. долларов), построена натуральная модель корабля, проплачена дорогостоящая подводная съемка. Последовавший вслед за тем оглушительный успех подтвердил правильность этой стратегии: зритель валом валил в кинотеатры хотя бы затем, чтобы собственными глазами увидеть, куда была вбухана такая невероятная масса денег.

И в самом деле: при минимуме качественных различий зрителю остается поражаться количеству уничтоженных зданий, машин или самолетов, дивиться масштабу пиротехнических эффектов, наконец, просто считать все прибывающие трупы. При этом совершенно неадекватной выглядит финальная "победа добра" на руинах городского квартала, целого мегаполиса, страны или даже планеты. Даже спасая от мелкопошибных хулиганов девушку, герой боевика обязательно разгромит ее квартиру или лавку. Ну да что делать - это и называется кризисом перепроизводства. Кстати, в комедиях частным выражением этого стандартного приема является использование всевозможной еды в качестве артиллерийского орудия. К месту, и не к месту (что куда чаще) следует хрестоматийная переброска персонажей пирожными, тортами и прочими кондитерскими изделиями (вот интересно, поймут ли этот юмор в вечно голодной Африке или Латинской Америке?). Объелись, что называется.

Сегодня кино окончательно превратилось в интерактивный магазин: в каждом голливудском фильме открыто рекламируется огромный каталог всевозможных товаров: одежда и экипировка главных героев (на одних джинсах - вечном матерчатом символе заокеанской свободы американцы сколотили себе, наверное, половину национального благосостояния), автомашины, сигары, горячительные напитки, оружие, компьютеры и т.д. Каждая серия "бондианы" превращается в крупнейшую выставку-распродажу торговых марок и брендов. Ведь от того, какую сигарету закурит крупным планом этот военнопотребительский робот или на какой автомашине он начнет утюжить очередных неполиткорректных негодяев, зависит судьба целых транснациональных корпораций.

Отчасти всеми этими обстоятельствами обусловлен еще один голливудский штамп - искусственно создаваемый дефицит времени (иногда вместе с дефицитом пространства). Настоящую оскомину набили вечные спасения героев на последней секунде, остановленные за миг до взрыва бомбы и все тому подобное. Понятно, что здесь сказываются и законы литературно-театральной драматургии, но, первична, скорее всего, все та же коммерческая психология: необходимо как следует встряхнуть зрителя, поставить его в условия, где разумный выбор и рефлексия невозможны. Таковы типичные рекламные акции: только сегодня, только в одном месте на земном шаре и только для вас мы продадим два утюга по цене одного.

Великий слепой

С двойственными чувствами перечитал я в итоге все написанное выше. Не палит ли все же автор из пушки по воробьям, - может быть, не к месту и не к предмету весь этот критический пафос? В конечном счете, есть коммерческое кино, а есть никуда еще не девшийся авторский кинематограф. Возможно, стоит относиться к голливудским фильмам как, например, к супермаркету, что возник не так давно совсем рядом с моим домом (я его называю "продовольственным концлагерем": натасканные охранники, "противокражные системы", электроника, видеокамеры, и все это вкупе с теми же приклеенными улыбками и неприлично дорогим изобилием - даже не продуктов, а скорее их образов). Хочется, конечно, пройтись по этому магазину с огнем или базукой, ну да можно потерпеть и до лучших времен, сэкономить пока порох. Так вот и Голливуд, локализующийся предметно

лишь в виде телевидения, дорогих кинотеатров и лицензионных видеокассет, можно за- просто обойти стороною - зачем, спрашивается, время терять?

Если бы, в самом деле, все было так просто! Но сегодня голливудский масскульт производит не только километры киноплёнки, но, главное - мириады стереотипных образов, рече- вых штампов, поведенческих моделей, программирует сознание и подсознание современ- ного человека, формирует общественную моду, диктует принципы политических и рек- ламных технологий. Великий слепой включает в действие новые механизмы социального отчуждения, стимулирует коллективные неврозы и шизофрению: "И так происходит до бесконечности: фильм порожден отчуждением и сам производит его" [\[2, с. 39\]](#). Так, может быть стоит все-таки ломать копыя?

Литература

1. Бунюэль о Бунюэле. М., 1989.
2. Менегетти А. Кино, театр, бессознательное. Том 1. М.:, 2001.
3. Казинцев А. Симулякр, или Стекольное царство // Наш современник. 2003. № 3.
4. Кизи К. Над кукушкиным гнездом. СПб., 2001.
5. Бодрийар Ж. Прозрачность зла. М., 2000.
6. Барт Р. Избранные работы: Семиотика. Поэтика М., 1989

ЧЕЛОВЕК ЧЕЛОВЕКУ КЛОН

по поводу фильма "Шестой день" и не только

Phoenix Pictures, 2000. Режиссёр: Роджер Споттисвуд.

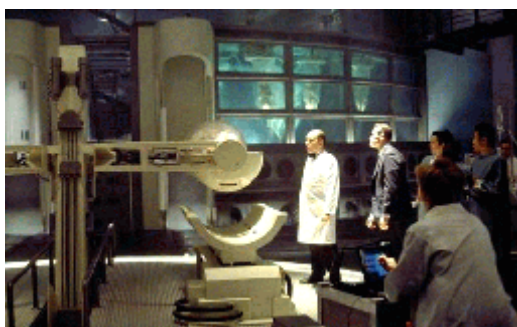
В ролях: Арнольд Шварценеггер, Тони Голдвин, Роберт Дюваль, Майкл Рукер, Сара Уинтер

Посвящается В.В.

Благодарности

*Азаровой Анне Сергеевне за «аренду» видеомэгаффона
Десятову Вячеславу Владимировичу за ценные подсказки
Ковалеву Олегу Александровичу за то, что он есть на свете
Корневу Вячеславу Вячеславовичу за «прокат» видеокассет «Шестой день», «Вспомнить все», «Матрица»
Куляшину Александру Ивановичу за интересные лекции, особенно за лекцию, прочитанную для одной меня
Самодурову Ивану Валерьевичу за неоценимую всестороннюю помощь*

«В начале третьего тысячелетия самым суровым законом стал «закон Шестого дня». Он запрещал клонирование людей и создание искусственных копий человека. Но огромная подпольная империя вопреки запрету выращивает человечество нового будущего, сонмы управляемых теней. Налаженная машина преступлений не давала сбоев, пока в ее совершенный механизм не вмешалась случайность: пилот Адам Гибсон неожиданно приоткрыл непроницаемую завесу заговора. Теперь он – последний рубеж обороны, отделяющий цивилизацию от общества зомби».



Такая вот аннотация помещена на коробке кассеты с фильмом «Шестой день», которую (и коробку и кассету) мне одолжил уже знаете кто. Привести ее (аннотацию) здесь мне показалось уместным по двум причинам: во-первых, по канону жанра нужно сказать несколько слов о сюжете фильма, а самой придумывать не хочется, а во-вторых, ее неадекватная пафосность сама по себе очень показательна – это ловушка для простодушного зрителя, жаждущего «острых шахматных ощущений», и для «непростодушного» (намекает как минимум на «при жизни» канонизированную «Матрицу»), всегда с готовностью ищущего даже в самом захудалом американском фильме «второе дно», что в данном случае точно не совсем безуспешно. Некоторые смысловые странности аннотации (одно словосочетание «искусственная копия человека» чего стоит) коррелируют тоже вот и со смысловой ситуацией фильма и вокруг него... как-то так. Нарекание критики вызвала как раз как будто незамысловатая философия фильма. Это случилось оттого, что хитрые создатели фильма вроде как подвытащили это самое второе дно поближе к поверхности: в самом начале фильма на? тебе – «на шестой день Бог сотворил человека». И с Адамом сразу все понятно – все вроде как помнить должны, что это первый человек был. А отсюда и с Дракером все понятно – на роль Бога он претендует нагло и недвусмысленно: «Я лишь продолжаю дело, начатое Богом», «Он [Дракер] считает себя второй по важности персоной в мире». А вот дальше и начинается понапутанней. Эти две совершенно хамские фразы тащат за собой ницшеанский контекст, который вообще-то весь XX век с легкостью тащится куда угодно. Тут правда необходимо сделать одно добавление: у Майкла Дракера непреодолимая мания клонирования – он готов клонировать кого угодно и сколько угодно, если это не мешает его личным интересам. Чего стоит только перманентное клонирование тупых клоунских помощников, а стоит оно больше миллиона долларов штука! За такие деньги можно... не знаю... но многое можно сделать за такие деньги! Но Дракеру лишь бы клонировать, а люди – это так, мусор, материал, заготовки для клонов, а стало быть, и пользоваться какими-либо их услугами даже как бы и не к лицу. А вот мертвецов он ждет с распростертыми объятиями. Он даже, наверно, сначала убил бы человека, потом клонировал, а потом дела какие-нибудь вместе с ним иметь стал. А так

ни-ни. Потому и сотрудничает он с Гибсоном-клоном, а с оригиналом и разговаривать не хочет. Оригинал – вот кстати словечко подвернулось, копия у нас уже была с самой аннотации – теперь можно и блеснуть. Мечта Дракера – превратить реальность в мир симуляк-



ров, копий без оригиналов, потому что все живое, «оригинальное» может и даже должно запросто закончиться (как-нибудь умереть или убиться), что получше можно клонировать и тем самым смоделировать идеальную постмодернистскую реальность. Сам Дракер подал положительный пример, сделав самого себя ветераном клонирования, а если по-умному – еще симулякрнее стал, копией копии копии (и с товарищами по работе также поступил). Ну и вернемся все-таки к ницшеанскому контексту, вспомним те две хамские фразы (см. выше) и учтем про клонирование. Такая, значит, систе-

ма уравнений вырисовывается:

Майкл Дракер = Бог.

Майкл Дракер = умер.

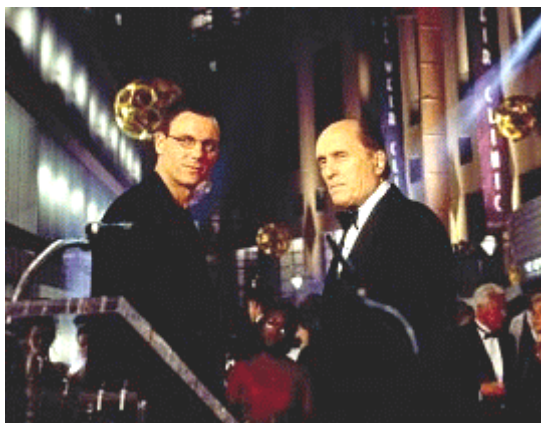
Майкл Дракер = клон.

Бог = умер.

Бог = клонирован.

Ницшеанский контекст и еще можно приплести. Про сверхчеловека, *Übermensch*'а, всегда нелишне вспомнить. Может быть, это клон вообще как вид, «больше, чем человек», улучшенная копия человека, как ни крути, (еще и потенциально бессмертная). Очевидно, например, что Адам-2 лучше Адама-1. Он настоящий герой, спасающий мир и «свою» семью от вселенского зла, персонифицированного в Дракере. А Адам-1 всячески дискредитируется и унижается на глазах зрителя. Никудышный плотник, неважный отец (ребенка клону приходится в кровать укладывать), мелкий нарушитель закона (сигару тайком выкуривает) и вертолетом управляет плоховато. И совсем уж в неприличном положении показан Адам-1, застегивающий на ходу ширинку, между тем как Адам-2 этого не делает на глазах зрителей, хотя ширинка у него тоже оказывается расстегнутой стараниями виртуальной «девушки-однолюба». Клон клона клона Дракера тоже в своем роде прогрессирует – еще злобнее и циничнее становится. По отношению к Дракеру можно и особо применить понятие «сверхчеловек», не как к клону, а как к заглавному злодею и вершителю судеб неклонированных недочеловеков и клонированных человек. Он стоит, наверно, по какую-то другую сторону добра и зла, т.к. этические проблемы клонирования его не заботят. Сам он в конце становится *Untermensch*'ем, т.к. не успевает «дозреть» и остается таким слизистым уродцем. Ну и понятно, что человека, в духе Ницше, должно превзойти, что слишком человеческое – тело – всевозможно преодолевается постоянными унижительными смертями с отрыванием пальцев, вываливанием языка и пр. (кстати вот и христианское умерщвление плоти). Добавим к этому, что в финале падающего Дракера подталкивает вертолетом клон Адама Гибсона, – и пусть дедушка Ницше спит спокойно дальше.

Ницшеанский и библейский контекст часто предполагают друг друга. Собственно и здесь один из другого и вытянулся, точнее другой из одного. Но один как-то незаслуженно рано был заброшен, поэтому мы вернемся. Остановились мы, если помните, на том, что Дракер – будто бы Бог. Но поскольку он злобный и беспринципный – стало быть дьявол (псы черные еще у его помощников «в тему») или антихрист. Шмякнулся-то этот «падший ангел» на асфальт в финале не дай Бог никому. Провалил второе искушение, а Адам Гибсон (оба) выдержал и не сверзился-таки с вертолета, а когда падал (клон) в начале фильма в



пропасть, то все равно вроде и не в пропасть упал, а в воду. Поэтому Адам (кстати, «непорочно зачатый») отмечен, как бы избран Богом, т.к. хотя его и выгнали из рая после съедения запретного плода (узнал о своей клонированности), но все-таки сделали кем-то наподобие Ноя, который после всемирного потопа в лаборатории, в результате которого погибло недоделанное клончеловечество, отправился куда-то по морю на своем ковчеге, наверно, новое человечество образовывать, вторичное, дубль-человечество. Может, оно получше будет. Только вот неувязочка: Бог Отец Адама-2 – это Дракер. А он его убил. Творца. Можно ска-

зать, папашу своего. Опять же ницшеанство и даже, страшно сказать, фрейдизм. Эдип там со своим комплексом и все такое. Вот и еще, к слову, «языческие» цитаты. Джонни Феникс, крутой бейсболист, в самом начале фильма умирает, а потом возрождается, дескать, как птица Феникс (ну понятно, что его клонируют просто). Собственно, Феникс – это еще и название кинокомпании, которая этот фильм «представляет» (PHOENIX PICTURES). И «PHOENIX» крупным планом на спине лучшего бейсбольного игрока – и кинокомпании реклама, и интеллектуалам-киноаналитикам хлеб. Еще можно углядеть аллюзию на миф об Орфее и Эвридике: жена и дочь Адама не должны увидеть его в двойном экземпляре, в противном случае их убьют (ср. оглянешься – окажешься в царстве мертвых).

Ну и хватит пока с «мифологией». Самое время вспомнить все про контекст-интертекст, которым для нас как раз и будет «Вспомнить все» в первую очередь, а во вторую – уже упомянутая «Матрица», но о ней ниже (хотя выше опять же что-то говорилось). По определению одного из моих любимых преподавателей, «Шестой день» – что-то вроде второй части «Вспомнить все»¹. Действительно, как минимум внешнее сходство очень значительно. Цитата на цитате, можно сказать. Сплошной параллелизм ситуаций. Одинакова ситуация начала: сцена утра, фрагменты постельной сцены, технические новшества типа телеэкрана во всю стену, по которому герой смотрит новости. Далее на улице с экранов навязчивая реклама фальшивых воспоминаний об идеальном отпуске («В.в») и «фальшивых» дубль-друзей («б д.»). Напарник Арнольда² в «В.в.» отговаривает его от сомнительной процедуры имплантации памяти, а в «б д.» другой уже напарник убеждает в безопасности и доброкачественности клонированных животных. Знаменитое пробуждение в такси после «промывания мозгов»*. Идея в «В.в.» виртуальных помощников типа тренера по теннису* в «б.д.» получает развитие: появляются виртуальные любовницы, адвокаты, психиатры. Проверка идентичности в обоих фильмах осуществляется посредством прикладывания большого пальца к специальному устройству. В обоих фильмах сначала помощники злодеев уговаривают героя по-хорошему восстановить «статус кво», обманывая его при этом, а потом главный злодей сам открывает ему глаза на правду, пытается склонить героя к «сотрудничеству», а когда тот отказывается к нему применяют силу: насильно усаживают в кресло для манипуляции с мозгами, чтобы отобрать тело или узнать, где нужная син-

¹ Здесь и далее под звездочкой наблюдения, подсказанные мне Вячеславом Владимировичем Десятовым.

² Надо писать «героя Арнольда», но для нас во всех фильмах Арнольд – это просто Арнольд.

корда. Пожалуй, достаточно цитат – тенденция понятна. Сама атмосфера фильма, по наблюдениям кинокритики, верхувенская: «Боевые сцены проникнуты вполне верхувенской брутальностью (крови – море, кости трещат во всю мощь долби-колонок) и очень черным юмором. Чего стоит хотя бы сцена, в которой отрицательный герой Майкла Рукера пытается скрыть от любопытных глаз тот факт, что один из его подручных-клонов в очередной раз вышел из строя, и старательно запикивает ему в рот некстати вывалившийся язык. А уж совершенно монструозную куклу, «ими-подружку», о которой в будущем мечтает любая девочка, Верхувен точно бы оторвал с руками¹ – ничего более отталкивающего и болезненного в американском кинематографе за последнее время не придумывали»[2]. Но



интереснее и важнее считается найти смысловое и идейное сходство/несходство. Чем и займемся. Сходство это связано с идеей синкорды – маленького, компактного такого диска, на который записана вся человеческая память. Вокруг него-то и приплясывают все клоны-симулякры, потому что где это их сущность. При этом как-то забывается, что для клонирования, как упорно и небезосновательно нам твердят СМИ, нужна прежде всего ДНК. Таким образом, в центре внимания оказывается-таки имплантация памяти, причем последняя понимается в обыкновенном, не геном смысле. И все это, конечно, прямая отсылка к «Вспомнить все». И здесь даже, пожалуй, какая-то полемика

проглядывается. В «Шестом дне» все так отчаянно гонятся за своими и чужими синкордами, потому что это подобие сущности, «содержания» человека. Должно же быть что-то стабильное в человеке, потому что идею «смерти человека» все-таки боязно как-то принять в себя до конца. Ну а тело нестабильно – и дырявят его, и куски от него отрывают и пр. Остается одна надежда на синкорду. Но наличие такого стабильного сознания человека, его (человека) сущности – уже заявка на полемику с экзистенциализмом, а таким образом (хотя, может быть в другой последовательности на самом деле) и с философией «В.в.», выражаемой Кватто: «Человека определяют его дела, а не воспоминания», «Ты – это твои поступки». Хотя и клон Адама Гибсона поступки евойные как бы поднимают над самим собой, а все же. Не настолько, чтобы плевать слюной на собственную синкорду.

Еще из «В.в.» берется идея раздвоения Шварценеггера, но несколько дорабатывается. Если во «В.в.» у Шварца одно тело (второе возможно только в качестве голограммы), в котором попеременно живут Хаузер и Квэйд, то в «6 д.» тела два и Адамам Гибсонам вроде бы не нужно бить по этому поводу друг другу морду (хотя, конечно, в ситуации Хаузера-Квэйда сама постановка проблемы нелепа), но мордобитие происходит по другому поводу: клонирована-то, увы, не вся реальность, и второго комплекта с женой, дитем, друзьями и др. для Адама-2 не предусмотрено. Ситуация Квэйда в конечном итоге оказывается более выигрышной: он просто не отдает Хаузеру свое тело и все. А без тела человеку существовать строго воспрещается, впрочем, как и с двумя телами. Но у Адама Гибсона-2 есть и свой козырь: он знает, что он клон. Об этом свидетельствует точка в глазу. (Кстати, все эти точки в глазах, как и получение синкорды через глаза и т.п., работают на материализацию метафоры «глаза – зеркало души».) Квэйд же остается в сомнениях по поводу «А что если это всего лишь сон?». В целом, проблема удваивания Шварца – линия размежевания концепций двух фильмов. Ведь для зрителя Хаузер-Квэйд остается одним человеком. Можно сказать, что Квэйд – переродившийся в корне, точнее в мозге, Хаузер. Силы добра

¹ У Верхувена, наверное, хобби такое – отрывать руки: «Увидимся на вечеринке!» Кстати, Споттисвуд одному из отрицательных героев отрывает ноги. – П.П.

в нем победили над злом, и за добрые поступки бедный Пиноккио стал настоящим мальчиком. Но в «6 д.» Адамов Гибсонов именно двое. И меньше их не стало к концу фильма. То, что один уехал в трехнедельный морской круиз, еще не отменяет его существования. Ему неплохо было бы подыскать теперь собственный мир – какую-нибудь необжитую планетку или альтернативную реальность. А это уже шаг к «Матрице».

Любое упоминание «Матрицы» на сегодняшний день не всуе. Нам она интересна как минимум потому, что ее действие разворачивается в более отдаленном будущем, чем в «6 д.», и клонирование людей, выращивание их на особых плантациях, похожих на лабораторию Дракера, стало нормой. Характерен мотив преодоления человеческой телесности в обоих фильмах. Если в «6 д.» тело обесценивается в связи с его незатягивающейся воспроизводимостью (так, тело Шварца, нажитое непосильным многолетним трудом, можно с точностью воспроизвести за каких-нибудь два часа), то в «Матрице» нужно «просто» поверить, что «ложки не существует», и начнутся чудеса на виражах, потому что сила мускулов тут не причем. Шварца там вроде как окончательно можно выбросить на помойку с его бицепсами, трицепсами, квадрицепсами и широчайшими. Главное – очищенный мозг. Такой мозгоцентризм присутствует и в «6 д.», где все трясутся за свои синкорды и пинают ногами свои разрушенные тела. Человек редуцируется до компакт-диска, компьютерной программы, которую можно моделировать по своему усмотрению, вирус в прямом и переносном смысле в нее занести, чтобы укоротить срок жизни. На компьютеризацию человечества намекает морда и особенно очки главного злодея Майкла Дракера, которая смахивает на морду в очках небезызвестного Билла Гейтса. Кстати, один из критиков считает следующее: «Многие вещи авторы явно почерпнули из книги Билла Гейтса «Бизнес со скоростью мысли»: заказ еды на мониторе, встроенном в холодильник, оплата товара нажатием пальца, интерактивное ТВ и т.д. [3]» Фамилия главного героя тоже намекает на всю эту кибернетическую бодягу – она отсылает к Уильяму Гибсону*, писателю киберпанку. Но полный прорыв в виртуальную реальность все же не происходит. Правда, реальность в каком-то смысле раздваивается на реальность клонов и реальность людей. Все страсти кипят в реальности клонов: добро борется со злом и пр. Клон Адама Гибсона побеждает клон Майкла Дракера с помощью «клона»* вертолета¹. Хотя клонированная реальность больше похожа на кино или компьютерную игру, она все-таки более реальна и значима, чем человеческая. Человеческая реальность питается иллюзиями гармоничности мира. В этом месте показательна сцена с бандитами, которые под давлением Шварца говорят его жене и дочке «Приятного полета!», тем самым и имитируя несуществующее благополучие. Еще важен мотив слепоты – жене и дочери завязывают глаза черной повязкой, тоже вот оставляя их в неведении как все запущенно. Только оригинальный Адам Гибсон в это все невольно вовлекается и то ненадолго.

Понятно, что в «Матрице» эти темы увеличения количества реальностей и усиления значимости виртуальной реальности как будто больше разработаны. Но на самом деле полного отрыва и прорыва в виртуальную реальность не происходит и здесь. Люди в их телесной оболочке еще нужны, хотя унижаются они еще больше: лишаются гордого звания компьютерных программ, компакт-дисков и становятся батарейками. Да и телесные оболочки тоже нужны не совсем плохонькие, потому что все эти фокусы с погнутыми ложками «возможны, лишь если мы останемся внутри VR, контролируемой «Матрицей», и всего лишь немного изменим правила. Наш «реальный» статус останется прежним – мы будем рабами «Матрицы», только, как не раз бывало раньше, немножко выиграем по части облегчения режима нашего ментального узилища. Но окончательным исходом из-под контроля Матрицы и вступлением нас, жалких обитателей разоренной поверхности Земли, в «реальную» реальность здесь не пахнет» [4, С. 98]. Поэтому так озабочен Морфеус вос-

¹ Вся эта история в очередной раз заставляет вспомнить все о «Вспомнить все», потому что напоминает вроде как покупку воспоминаний о полете на Марс мирного гражданина в качестве немирного спецагента, только раздвоение личности происходит не в сознании, а за его пределами.

становлением атрофированных мышц реального – лысого, облезлого, с разъемами в башке и других частях тела – Нео, которому мускулы нужны хотя для того, чтобы доползти до кресла откуда и вытащиться в Матрицу¹. В общем, не решается проблема. Стоит еще отметить для пушего нагнетания якобы сходства фильмов, что всякую реальность на реальность/нереальность рекомендуется проверять железным принципом, напоминающим философию Беркли: «реально лишь то, что осознаешь» («Матрица»). Ср. в «б д.»: «Если по всем ощущениям тебе кажется, что ты с реальной девушкой, то почему бы нет». В целом, картины будущего в обоих фильмах немного оставляют места для радостного ликования. Печально, что вытесняются женщины: рожать людей уже незачем – их клонируют по мере надобности, а другие немаловажные функции могут выполнять виртуальные любовницы, «девушки в красном» и т.п.² Унижение человека, редукция его до батарейки, а в «б д.» в одном из значимых эпизодов до большого пальца руки (его таскает в кармане Шварц, доставая по мере надобности), которого достаточно, чтобы зарегистрировать присутствие человека, свидетельствуют, конечно, в очередной раз о власти вещей, машин и пр. над человеком. Вещизм с особым юмором подан в «б д.», где, можно сказать, безногий клон разоряется по поводу пришедших в негодность новых ботинок. Другая клониха жалуется на непроколотые уши после очередного рождения, снимает со своего трупа сережки и со злобой несчастные уши прокалывает, прямо до крови. Так вот мы как-то ушли от «Матрицы», да и Бог с ней. Может, и не стоило ее сюда плести. Ну и ладно. Отдали дань повальному увлечению.

А теперь несколько слов в заключение. Жалко, конечно, клона Адама Гибсона. Хороший был, ласковый. Умница. Понятно, что больше сочувствия и симпатии он вызывает, чем оригинал: «В постсовременной культуре монстры, мутанты и симулякры все чаще вызывают большую симпатию, чем нормальный человек («Солярис», «Бегущий по лезвию бритвы», «Чужой-4», «Шрек», «Другие» и др.)» [5]. Но у нас есть все шансы поговорить с ним как клон с клоном – Споттисвуд уже снял часть нашей синкорды в финале фильма.

Список литературы

1. Коробка из-под видеокассеты «Шестой день» / влад. В.В. Корнев
2. Станислав Ф. Росточкий. Улика на клоне / <http://www.vremya.ru/2000/174/7/4035.html>
3. Обломов / [Шестой день - Sixth day.htm](#)
4. Жижек С. «Матрица», или Две стороны извращения // Искусство кино. 2000. №6.
5. Десятов В., Куляпин А. Постгуманизм: Фантастика Пауля Верхувена. // Ликбез. №4. (электронный)

¹ Про доползание до кресла мне подсказал мой брат.

² На худой конец, можно поиметь самого себя, как это советует сделать Адам-2 Дракеру. А об интимной связи перверсии и киберпространства см. в ст. С.Жижека в «ИК», 2000, №6.