

МИРАЖ 2001 ГОДА

НОСТАЛЬГИЯ ПО МАСТЕРУ

«Космическая одиссея» — фильм, сделанный младенцем

Астронавт Боумен в фильме Кубрика не подозревал, что его ожидает встреча с самим собой, а вовсе не с инопланетянами. Он «платит» за наши ошибки: мы унижали себя, сочиняя байки о космических расах, превосходящих нас развитием.

Почти в одно время с фильмом Кубрика появился роман Станислава Лема «Солярис». Его герой произносит: «Мы находимся в глупом положении людей, боящихся цели, к которой они стремятся... Нам не нужны никакие другие миры... Нам нужно зеркало...»

И Дэвид Боумен оказался перед зеркалом, он увидел пространство и время, свою смерть, свое рождение и свое (наше!) одиночество

ФЛО

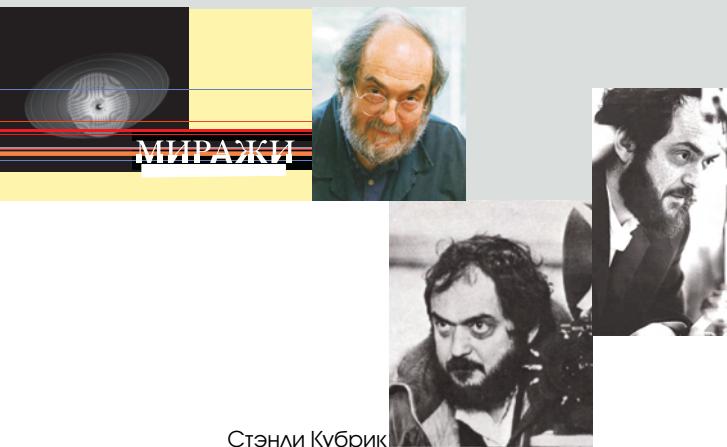
Фильм Кубрика — последняя утопия, созданная в XX веке. И как всякая утопия, он безысходно риторичен. Однако для нас он стал вызовом, на который мы не можем ответить. В 2000 году мы совсем не похожи на астронавтов Кубрика. Нам не нужны ни зеркала, ни «Юпитер и границы бесконечности». Мы не стремимся к цели, которая страшна, и поэтому оказаться в «глупом положении» у нас нет ни одного шанса. Мы очень поумнели и остепенились. Реальность космоса, его близость, которой был очарован Кубрик (и до него Ван-Гог), исчезла, растворяясь в сказках об игрушечных звездных войнах, которые одни только и могут теперь увлечь умного человека.

Фильм Кубрика полон младенческой веры в «волшебный» 2001 год. В нас. Смешно?

Павел Шулешко

Михаил ТРОФИМЕНКОВ

2



Стэнли Кубрик

Молчание, ветер

2001: SOUND



Когда в марте 1999 года Стэнли Кубрик умер, первой реакцией критиков и журналистов была, как ни странно, не печаль, а удивление: как, умер? Кубрик казался бессмертным, и эта вера в его сверхчеловеческие способности — прямое следствие самого его творчества, которое было *абсолютно дискретным*. Невозможно проследить «внутреннее развитие» Кубрика, назвать, к примеру, «Доктор Стрейнджал» его «ранним фильмом», а «Широко закрытые глаза» — «зрелым». Только череда самодостаточных, отделенных друг от друга значительными паузами фильмов, каждый из которых решен в ином жанре. Все они безупречны, ни один из них не кажется смешным по прошествии времени, хотя поводов для насмешек при желании можно найти много.

Я уверен, что сюжетные ходы, придуманные тем или иным великим режиссером, таят в себе метафору самого его «творческого метода». Герои ранних фильмов Годара живут «на последнем дыхании» только потому, что сам режиссер стремился именно так, на последнем дыхании, снимать свои фильмы. Висконти строил свои фильмы, как любимый им Людвиг Баварский — замки: хрупкие, не от мира сего, беззащитные, никому не нужные. И в таком случае абсолютная метафора любого из фильмов Кубрика — черный монолит из его фильма «2001. Космическая Одиссея» (1968). Монолит, который появляется на Земле «на заре человечества», дабы надоумить приматов, как превратить кости в палки-копалки и кастеты, а в 2001 году заставляет землян снарядить экспедицию на Юпитер. Вещь в себе, самодостаточный предмет неизвестного происхождения и назначения, обладающий при этом мощнейшим энергетическим полем.

К какому бы жанру ни обращался Кубрик, он неизменно подводил его итоги в целом. «Убийство» — формула «черного» фильма, «Сpartак» — пеплума, «Заводной апельсин» — фильмов о насилии, популярных в 1960-х, «Барри Линдон» — исторического фильма, «Сияние» — хоррора. Велико искушение назвать «Одиссею» архетипом научной фантастики: давно стало общим местом, что Science Fiction делится на «до и после 2001 года». Однако жанровая принадлежность фильма неочевидна. Авторы многих справочников по жанрам мирового кино безоговорочно относят его к категории авторских фильмов. Не только потому,

что Кубрик — полноправный соавтор Артура Кларка (они вместе провели за написанием сценария 2400 часов), но и потому, что Кубрик использует космический антураж для трансляции авторского «message», если не для проповеди.

«Одиссея» придумали и несколько некинематографических определений — «оператор», «симфония» и т.д. Это в какой-то степени оправдано тем, что языковые клише связывают с симфоническими жанрами что-то большое и помпезное (а фильм Кубрика таков: два с лишним часа экранного времени; 10-миллионный бюджет; съемки спецэффектов, растянувшиеся на полтора года; наконец, его «философский», глобальный смысл). И еще отчасти — той доминирующей ролью, которую играет в фильме музыка, его (фильма) практически невер-

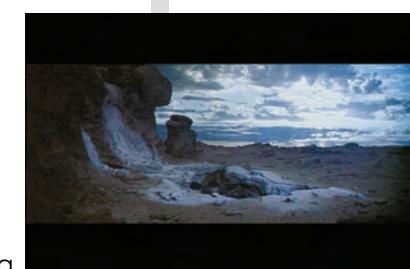
бальным характером. Сам Кубрик объяснял: «2001» — это невербальный опыт. На 139 минут фильма — чуть меньше сорока минут диалогов. Я пытался создать визуальный опыт, который избегает понимания и его словесных конструкций, чтобы проникнуть непосредственно в подсознание с его эмоциональным и философским содержанием... Я хотел, чтобы фильм был сильным субъективным опытом, который достигает глубинных уровней сознания зрителя, совсем как музыка». Прибавим к этому, что львиная доля диалогов в фильме нужна только для того, чтобы сообщить зрителям минимум необходимой для понимания происходящего информации или для того, чтобы скрыть истину (к примеру, американский астронавт уверяет советских коллег, что прилетел на лунную базу «Клавиус» из-за вспыхнувшей там эпидемии, а вовсе не для подготовки к экспедиции). Речь используется для трансляции эмоций только в одном эпизоде: диалоге астронавта Дэвида Боумена с компьютером «HAL 9000». Супер-компьютер перед этим

убил трех космонавтов, находившихся в анабиозе, плюс одного, вышедшего в открытый космос, поскольку не доверяет человеческим способностям и считает себя вправе довести «миссию» до конца в одиночку. Голос компьютера, отключаемого Дэвидом так, словно он совершил лоботомию, сохраняет свои металлические нотки, но пронизывается микрэмоциями, и это делает трагизм ситуации почти невыносимым. Без сомнения, не случайно в этом, кульминационном эпизоде фильма (хотя о «кульминациях» в кинематографе Кубрика говорить некорректно, его фильмы всегда асимметричны, как человеческий мозг) спасение героя зависит как раз от того, удастся ли ему отключить компьютер, то есть лишиться собеседника, «убить слово», продолжить путь в тишине и одиночестве.

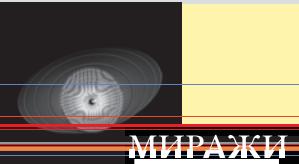
В то время как Кубрик вещал о своем намерении проникнуть в мозг своих зрителей, критики и философы заметили удивительную вещь. Очень часто пространство, в котором разворачивается действие его фильмов, с лабиринтами или траншеями, напоминает оболочку головного мозга. (Сферические помещения межпланетного корабля в «Одиссее» вполне соответствуют этому описанию.) А поскольку действие помещено «в мозг», то и все фильмы Кубрика повествуют о приключениях мозга, о неврозах, наваждениях, о безумии, которые ни в коем случае не следует принимать за «вторую, экранную реальность», но только за отражение подсознания его персонажей.

В восприятии фильма его современниками был еще один аспект, ныне вызывающий радостное умиление «наивностью» эпохи: к «Одиссее» относились, как к футуристической документалистике, к опередившему свое время «репортажу» о грядущих полетах. Исследователь фантастического кино Жан-Пьер Буксю, например, писал в

шорохах



4



МИРАЖИ

1971 году о «документальной холодности пошлого телерепортажа»: «Какое значение имеет технический гений, правивший здесь бал? Документальный фильм, пусть даже провидческий, может тронуть нас не больше, чем посредственный рекламный ролик».

Неужели в 1960-е действительно казалось, что все так и будет, в установленные сроки, по-кубровски? Впрочем, тогда надежды на реализацию утопии имели под собой основание: спустя год люди ступят на поверхность Луны. Космическая утопия протянет еще полтора десятилетия и горит в 1986 году вместе с бело-зубым экипажем «Челленджера». Слава богу, что хотя бы мы свободны от космического мифа, избавлены от искушения проецировать видения Кубрика на реальное звездное небо.

Иконография космического пространства у Кубрика — общая с масс-культом тех лет. И если следовать фильму, к 2001 году закончится холодная война и, распри позабыв, русские и янки будут чаевничать в космопортах, правда, утавая по-прежнему друг от друга важную информацию.

Музыка Дьердя Лигети, известного в 1960-х, — идеальный образец того, как эпоха представляла себе «музыку сфер». Недаром и планеты с кораблями у Кубрика именно «танцуют» под «голубой Дунай». Танец — одна из глобальных метафор

1960-х. Достаточно вспомнить, что через символику танца описывались практически все революции богатого на них десятилетия. О событиях мая 1968 года в Париже, например, неоднократно писали, что студенты и полицейские не только старались поразить друг друга, сколько исполняли на баррикадах своеобразный танец. И недаром в первом надгробном памятнике 1968 году, в «Волосах» Милоша Формана, хиппи танцуют вместе с конными полицейскими. Хотя, при желании, можно найти в космическом балете Кубрика и почтительный поклон в сторону первооткрывателя космической темы Жоржа Мельеса, в «Путешествии на Луну» которого (1902) планеты оседали легкомысленно одетые девицы из кабаре.

Некоторые «шточки» Кубрика на тему невесомости (например, астронавт изучает инструкцию, как пользоваться в условиях невесомости туалетом) кажутся плоскими. Однако во вселенной Кубрика туалеты слишком часто становятся местом смерти, чтобы по спине не пробежал холодок: именно в туалете кончает с собой генерал Риппер в «Докторе Стрейндженде», общается с призраками писатель в «Сиянии», убивает сержанта и кончает с собой призывник в «Цельнометаллической оболочке» (это наблюдение я позаимствовал из забавной монографии о Кубрике, принадлежащей перу Пьера Жилиани).



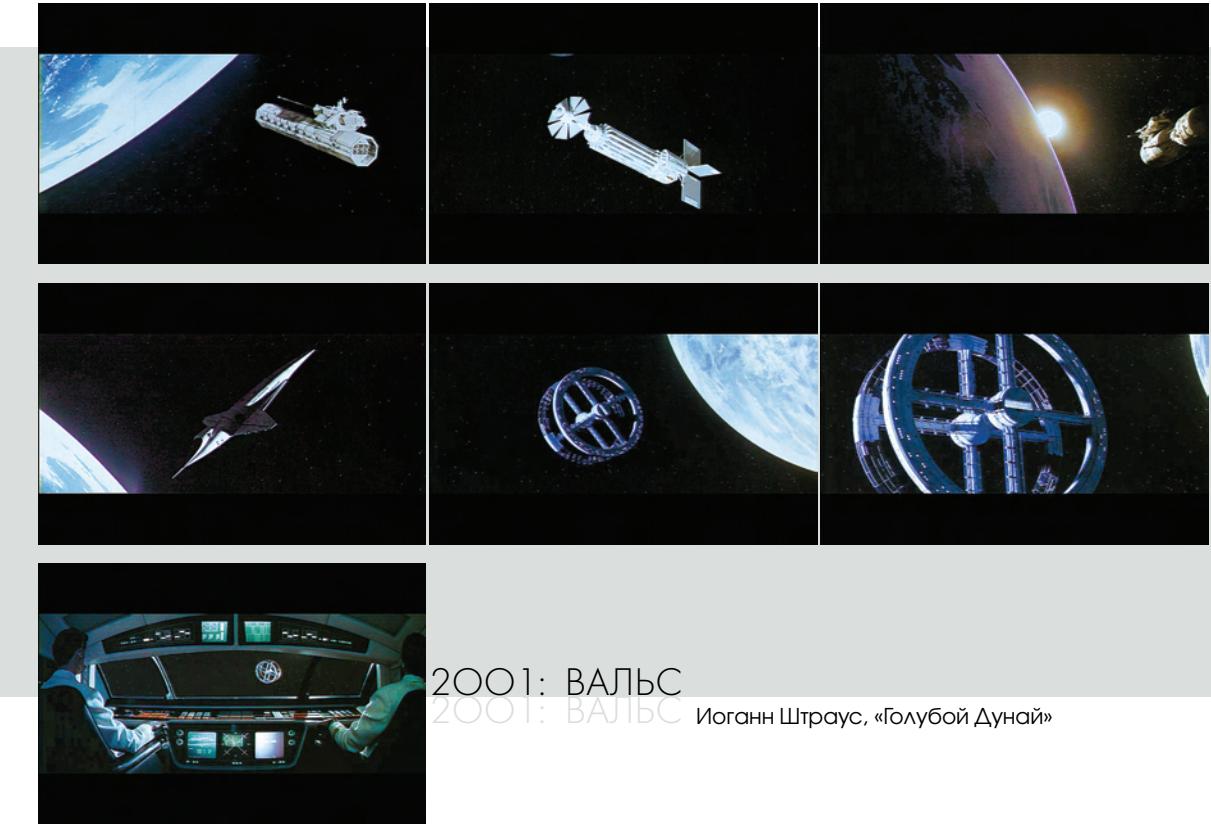
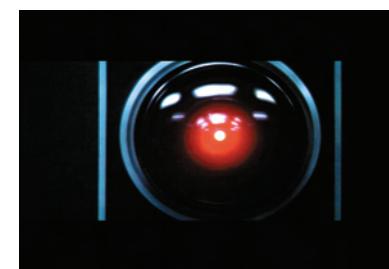
2001: ТРИ ВЗГЛЯДА

Homo habilis (человек умелый, lat.)

В литературной версии сценария, написанной Артуром Кларком после выхода фильма, его имя — Сматрящий на Луну

Астронавт Дэвид Боумен

Сверхкомпьютер «HAL 9000»



2001: ВАЛЬС

Иоганн Штраус, «Голубой Дунай»

В «титульном» кадре фильма звучит не Иоганн Штраус, а Рихард. Начало века и, прежде всего, Вена начала века — важная для Кубрика культурная отсылка. И свой последний фильм он поставил именно по одному из столпов декадентской Вены, Артуру Шницлеру (которого в Россию импортировал, среди прочих, Всеволод Мейерхольд). Кубрик — персонаж с колоссальными претензиями, который чувствовал бы себя уютно среди авторитарных художников начала века, творивших «новое искусство», «новую философию» и «новую религию». «Одиссея» столь же синcretична, как и сознание 1910-х годов: перемешаны религиозные, сциентистские, мистические, психоаналитические мотивы. В фильме звучит «не просто» Рихард Штраус и его симфоническая поэма «Так говорил Заратустра». Ницшеанство — пожалуй, самая органичная для Кубрика философия.

«Одиссею» можно истолковывать и как поиски Бога или, во всяком случае, высшего разума, пославшего на Землю обелиск. Однако в пути высший разум оказывается рукотворным, притаившимся внутри суперкомпьютера. Чтобы найти

Бога, приходится убить его: Дэвид отключает компьютер и затем проходит сквозь туннель из звуков и красок, который так и тянет назвать «психodelическим». Это напоминает путешествие «в сетях» из киберпанковской мифологии. Дэвид оказывается в той точке, где пространство сплавляется со временем (сравните с финалом «Сияния», где у познавшего истину смерти героя Джека Николсона с пространством и временем тоже полный беспорядок), прошлое — с настоящим и будущим. Он видит собственную старость и смерть. Затем попутно, что финал «Одиссеи», несомненно, повлиял на финал «Соляриса» Андрея Тарковского (обладавшего редким даром находить в цитатах из чужих фильмов собственные, безусловно авторские ходы — в «Андрее Рублеве», например, он цитировал «Портрет Дориана Грея» Альберта Левина) и на финал одного из недавних шедевров киберпанка, «Нирваны» Габриэля Сальватореса.

Астронавт переживает превращение, но в кого? В тот странный зародыш-глаз, который плывет в космическом пространстве? В Бога, которого он убил? В сверхчеловека? Роман Артура Кларка, опубликованный позднее, рас-

5

2001: REQUIEM



7

art-electronics/октябрь/2000/1

сказывал и о возвращении Дэвида, чьи сверхчеловеческие способности приводят его к конфликту с землянами. Сверхчеловек — постоянный герой Кубрика, но только в идеале. Его герои проходят или, что чаще бывает, не выдерживают (как Алекс в «Заводном апельсине») испытания на «сверхчеловечность».

С этим мотивом связана и моральная двусмысленность фильмов Кубрика. Он — кто угодно, но только не моралист. «Цельнometаллическую оболочку», например, можно в равной степени толковать и как антивоенный фильм, и как фильм о становлении человека, отбросившего пацифистские цацки и постигшего тайну убийства. История человечества в «Одиссее» начинается с того, что причастившееся к обелиску раннее homo убивает вожака

враждебного племени. Так что в великие гуманисты Кубрика зачислять никак нельзя. Весьма двусмысленно и название компьютера-Бога. Аббревиатура HAL — всего лишь «IBM», «сдвинутый» на одну букву назад. Но «Хэл» — это и что-то простецкое, пахнущее яблочным пирогом и охотой на болотных куликов. И вместе с тем «Хэл» звучит угрожающе, будя отблески адского пламени.

Возможно, «Космическая одиссея» — фильм неисчерпаемый, способный бесконечно плодить интерпретации. Но от многих других своих собратьев он отличается тем, что здесь есть, что интерпретировать. И, интерпретируя этот фильм, (как и любой другой фильм Кубрика) мы только приближаемся к интерпретации личности его создателя, одного из самых странных творцов XX века.

МИРАЖИ

2001: ДЫХАНИЕ

Гениальная находка Кубрика. За кадром — напряженный, ритмичный шум дыхания астронавта в скафандре. Зритель в какой-то момент рефлекторно начинает «дышать вместе с ним», подражая ритму, и втягивается в действие фильма вместе с собственным дыханием почти в буквальном смысле этих слов.

Пиковые эпизоды фильма окрашивают фрагменты трех атональных композиций Дьердя Лигети: «Atmospheres», «Lux Aeterna», «Requiem»

2001: НИЧТО

Первые кадры фильма: более двух минут на фоне пустого черного экрана звучат «Atmospheres»

2001: LUX AETERNA



art
electronics

На этом первый номер журнала «Art electronics» прощается со своими читателями.