

Михаил Трофименков

# NO FUTURE

Бегущий по лезвию бритвы

blade runner



снятс я ли андроидам электрические овцы?

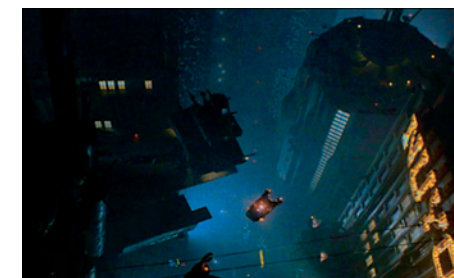
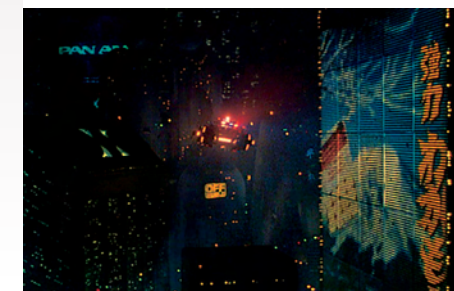


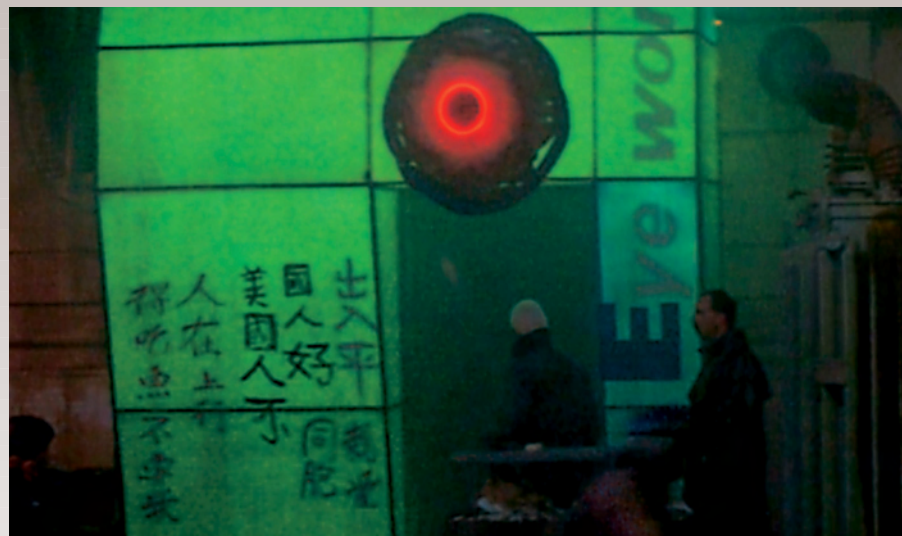
К фильму «Бегущий по лезвию бритвы» Ридли Скотта (1982) намертво прикипело определение «первый киберпанковский фильм». Пересмотрев его с перерывом в двенадцать лет, не могу избавиться от странного и кажущегося мне единственно верным впечатления. Тогда фильм смотрелся как зрелище — безусловно, фантастическое, футуристское. Теперь — как произведение почти реалистического, ну разве что с небольшими допущениями. Но эти допущения, право слово, ничем не отличаются от тех, которые превращают документальный репортаж в fiction. Тогда шокировал уже первый кадр: вырывающиеся из макушек небоскребов фонтаны пламени, втягивающиеся обратно с астматическим фырканьем надыхавшегося смогом дракона. Теперь шока нет. Почему? Только ли потому, что символом современной цивилизации стали факелы Всемирного Торгового Центра? Сейчас, в 2001 г., гораздо больше шокируют вырывающиеся из-под решеток метрополитена — или как там это будет называться в 2019 — клубы пара. Умрешь, опять начнешь сначала. И повторится все, как встарь. Ничего не будет в ближайшем будущем, кроме все тех же клубов из-под решеток, на которых так любят греть кости бомжи Нью-Йорка и

Парижа. И первым об этом сказал Ридли Скотт в «Бегущем по лезвию».

А собственно говоря, что такое киберпанк? Почему образы будущего, созданные именно киберпанком, кажутся безусловно убедительными (и речь здесь должна идти не только о «Бегущем», поставленном по роману Филиппа К. Дика, который, вместе с Уильямом Гибсоном и Джеймсом Баллардом, является бесспорным классиком направления) — в отличие от фантастики прошлых лет — и позитивистской, и апокалиптической. Оба направления в равной степени исходили в своих предвидениях из реальных или кажущихся реальными достижений техники. Но почему мы безоговорочно верим в историю о потрепанном копе, охотнике за андроидами-репликантами, взявшемся за последнюю миссию по истреблению этих тварей и влюбившемся в одну из них?

Что бы там ни говорили сами творцы киберпанка, рискну предложить свою интерпретацию этого термина. «Кибер» — отсылка к электронной революции последних лет — сочетается в нем с отсылкой к «панку», бунтарскому движению «бедных», пришедшему на смену бунту «богатеньких Буратино»-хиппи. Лозунг панка: «No future» — «никакого будущего»





го». Но разве возможна футурологическая «фантастика», построенная на отрицании самой концепции «будущего» и футурологии, то есть — на отрицании самой себя? Оказывается, возможна, да еще как. Киберпанк, кстати, несмотря на используемые в его киновоплощениях спецэффекты, остается «фантастикой для бедных». Можно также прибавить: и о бедных. Его герои — отщепенцы, изгои, а не демиурги. Одним словом, панки. Настоящий, пугающий киберпанк должен быть снят «за три копейки».

Непосредственный предшественник киберпанка — «Альфавиль» Годара (1965). Заскорузлый частный детектив Лемми Коушен отправляется во Внешние Галактики, чтобы уничтожить город Альфавиль, управляемый искусственным разумом и диктатором с многозначительной фамилией фон Браун, и научить дочку тирана словам любви. Для создания самого убедительного — до сих пор — образа бесчеловечного будущего Годар не построил ни одной декорации. Просто провел несколько съемочных ночей в пустых коридорах только что отстроенного парижского аэропорта. А совсем недавно (в 1998 г.) Абель Феррара в «Отеле "Новая Роза"» (экранизация новеллы Уильяма Гибсона) сумел полонить сердца зрителей слепящим и безнадежным ужасом будущего под властью транснациональных монополий — при помощи всего лишь двух гостиничных номеров, размытой панорамы сияющего неонем восточного мегаполиса и кассеты с невнятным изображением, просмотрев которую международный авантюрист и «охотник за мозгами» понимает, что у кого-кого, а у него уж точно «no future».

Вспоминаются слова замечательного литовского киноcritика Рассы Паукштите, сказанные ею после того, как на Бер-



линском кинофестивале 1997 г. мы посмотрели подряд два фильма: «Это начинается сегодня» Бертрана Тавернье и «Экзистенс» Дэвида Кроненберга. Суровое, социальное, квазидокументальное кино о тяготах жизни в разоренных кризисом шахтерских городах северной Франции — и киберпанковская игра, изобретенная то ли самим Кроненбергом, то ли его героиней Аллегррой Геллер. Пистолеты в «Экзистенс» сделаны из желеобразной плоти ящериц, и стреляют они зубами, чтобы миноискатели не могли их обнаружить. Было бы логично поставить этот фильм в пару с показанным накануне «Факультетом» Роберто Родригеса, а вовсе не с фильмом Тавернье. Но Расса точно заметила, что Кроненберг ведет репортаж из будущего так же, как Тавернье из настоящего. Кстати, «руинированная» провинция Тавернье через несколько лет вполне может превратиться в идеальную декорацию для образцового киберпанка.

В самом деле — что такого фантастического в «Бегущем»? Разве что летательные аппараты, рассекающие пространство между небоскребами (сравните с настоящими «Боингами», рассекающими небоскребы!). Да еще сама идея репликантов, идеальных рабов, выведенных для «бесчеловечных» экспериментов и увеличения прибавочной стоимости, взбунтовавшихся и объявленных на Земле вне закона. Для создания образа Лос-Анджелеса будущего, где всегда идет дождь, использовались ночные съемки Бостона, Атланты, Нью-Йорка и Лондона. «Холодная комната» была выстроена внутри самой что ни на есть заурядной морозильной камеры. А огромная кровать в спальне одного из героев, эклектически декорированной в двух силах одновременно, хай-тек и ориенталистском, — это точная копия крова-

ти Иоанна Павла Второго. Транснациональная корпорация, интересы которой (а вовсе не интересы человечества) защищает частный детектив Декард, как две капли воды похожа на любую из компаний, которые уже в наши дни делают мировую политику. Фриков, населяющих промозглый город, можно ежевечерне увидеть на любой модной дискотеке, а перемешанные с ними кришнаиты кажутся уж совсем натуралистической зарисовкой. Да и сами репликанты — истинный ариец Рутгера Хауэра и космическая проститутка в прозрачном плаще — напоминают обитателей анархического берлинского квартала Кройцбург, а вовсе не болезненные футурологические фантомы. Огромная реклама с японкой на стене небоскреба, обилие китайских забегаловок, кошачий восточный оскал другого копа, посланного за Декардом, и пиво «Циндао» (первоклассное, надо отметить) — все это тоже вовсе не пророчество а-ля Соловьев о грядущем «желтом драконе», а реальность любого мегаполиса. Вы никогда не слышали о том, что каждый третий житель Земли — японец или китаец?

Будущее содержится в настоящем, именно в этом — смысл панковского «no future». Никогда не будет войны миров, отроков во Вселенной, никогда не будет выбритых наголо идеальных людей будущего с датчиками на голове, стерильных интерьеров, мерцающих экранов компьютеров, бесстрастных голосов ех machina. Всегда будет только бесконечное сегодня, вечный дождь над Лос-Анджелесом, плошка китайской лапши на углу, стакан виски, верный револьвер в кармане, теснота перенаселенного города, лужи под ногами. Всегда будет только плоть и кровь. И вопрос о том, человек или репликант тот, кто сидит напротив тебя, будет решаться не с помощью хит-



роумных технологий, а простым выяснением, сможет ли он рассказать о своей матери («Я сейчас расскажу тебе все о ней!») — и пулей в упор. А гениальный инженер, мастырящий глазки для репликантов, будет похож на бродягу, и будет вылавливать глазки ржавой ложкой из посуды сомнительной чистоты. И одинокий инженер-техник, лишившийся работы, будет клепать добрых кукол для самого себя, как клепал уютных домашних роботов коротышка-изобретатель из гениального рассказа Честертона (который

был написан почти сто лет назад) о почталлоне-убийце-«невидимке». Чудеса научно-технического прогресса будут именно такими: жалкими, базарными, общедоступными — одним словом, банальными, но не перестающими от этого быть чудесами.

В будущем «Бегущего» содержится не только настоящее, но и прошлое. Кто говорит «кино», кто говорит «город» — тот говорит и магические слова «черный фильм» и «частный детектив». Пожалуй, единственная фигура мифологического масштаба, рожденная кинематографом, — именно «le privé», странствующий рыцарь городских джунглей, все понимающий, все знающий, грязный, как ангел. «Черный фильм» уже служил ключом ко многим кинематографическим жанрам. Сэм Пэкинпа перенес его мораль (или «мораль») на вестерн, Роберт Олдрич в «Грязной дюжине» — на военный фильм. Но это были, скорее, эксцентрические



одноразовые акции. Ридли Скотт (вслед за писателями-«киберпанками») не просто спроецировал «черную» вселенную на будущее, но и доказал своим шедевром, что никакого другого будущего не будет. Декард — внук Филипа Марлоу и Сэма Спайда, небритый мерзнувший одиночка. Жалюзи, или как там это будет называться в 2019 г., бросают на его лицо и лицо приходящей к нему прекрасной репликантки такие же полосы, как в фильмах Джона Хьюстона и Орсона Уэллса. Лопаста вентилятора вращаются так же, как вращались когда-то (кстати, в этом — одном из первых — эпизоде можно увидеть и парафраз первой сцены «Апокалипсиса сегодня» Коппола, снятого всего за три года до «Бегущего»). Репликант, похожий на бухгалтера, так же допытывается у Декарда, взяв его за глотку, сколько ему остается жить, как допытывался о том же у своих убийц отравленный медленно, но верно действующим ядом герой давнего гениального фильма Рудольфа Мате «D.O.A.» («Мертв по прибытии», 1950). Легендарные част-

ные детективы всегда попадали в единственную ловушку, которую предвидели, но не могли избежать, — в ловушку желания. И в ловушку сочувствия тоже. Декард не подвел: желание догнало его и в 2019 году. Сцены, в которых тела убитых Декардом репликантов бесконечно долго пролетают сквозь стекла супермаркетов, напоминают любовные сцены.

Но прошлое в «Бегущем» не останавливается на мифологических сороковых. Сцена, где Декард вертит на компьютере фотографию, потерянную репликантом, словно пытаюсь увидеть ее обратную сторону, кажется сначала реминисценцией из «Блоу ап» Антониони. Но постепенно, по мере того как Декард укрупняет кусок фотографии с зеркалом, в котором отражается то, что дает ему нить поиска, единственный остающийся фрагмент оказывается парафразом фрагмента картины Яна Ван Эйка «Портрет четы Арнольфини», где тоже что-то отражалось в зеркале и придавало пространству полотна бесконечность ленты Мебиуса. А еще в какой-то момент сыщику грезится белый

единорог. Этот момент был вырезан продюсерами при выходе фильма в прокат и восстановлен Ридли Скоттом в недавней авторской версии. Генеалогия фильма прослеживается до начала времен, и он предстает перед зрителем тем, чем он на самом деле и является: великим мистическим произведением.

Репликанты отличаются от людей только одним: их заботит продолжительность их жизни, если обобщать — ее смысл. Они бунтуют против человека как такового, как человек бунтует против своего творца. Парадокс — в том, что демиург электронного мира знает о сроках, отведенных своим созданиям, но не ведает о сроках собственных. По сравнению с андроидами человек вечен и бессмыслен, поскольку его биологическое время несравнимо, невысказано дольше времени репликантов. Но творение в «Бегущем» не просто бунтует против творца. В финале, загримированном под мужественно-пессимистические финалы «черных фильмов», сбывается невысказанное: творение и творец любят друг друга и преодолевают враждебную им — разрушителям мифологического порядка — вселенную. Объятия Декарда и репликантки Рэйчел — феномен апокалиптический. Именно от таких объятий гибнут боги и рушатся миры.

\*Чезаре Павезе