Новая рубрика — «Аспект» — призвана расширить горизонт кинематографической мысли, которая еще очень часто скована рамками сиюминутной практики кино и с трудом преодолевает географический изоляционизм. В этом смысле даже самое рискованное авторское движение от кинематографа к общим культурологическим проблемам кажется более продуктивным и необходимым кинотеории, нежели те робкие и, как правило, не идущие далее поверхностных сопоставлений выходы киноведения «на перекресток искусств», которыми было богато недавнее прошлое.

М. Трофименков

Мутанты

1

> Приятель мой, мутант неотвердевший...
> *Т. Щербина*

Разговоры о «мутантах» неожиданно завязались и так же неожиданно затихли в кругах радикального московско-ленинградского авангарда года три-четыре тому назад. Остались от них стихотворение, пара хэппенингов да — как парадоксальный отголосок — знаменитый выпуск «Пятого колеса»: дескать, грибы становятся людьми, люди — грибами[1]. Но все неспроста, и что-то действительно происходит. За легкомысленным трепом трех Сергеев (Курехина, Шолохова, Бугаева-Африки) по Ленинградскому телевидению стоят, как ни смешно, культурные процессы общемирового характера. Если говорить о кино, то, выражаясь торжественным слогом, в мировом киноискусстве восьмидесятых годов происходила радикальная смена героя. Менялись не возрастные, социальные или психологические доминанты. Перемены гораздо глубже и отражаются уже не только в творчестве нескольких ведущих режиссеров (Дэвида Линча, Лео Каракса, Дэвида Кроненберга, Люка Бессона), но и в традиционных жанровых поделках Пола Верхувена или Марка Лестера.

До сих пор киногерою была свойственна физиологическая, в том числе сексуальная, определенность; при любых обстоятельствах он оставался Человеком, но тело его как таковое внимания кинорежиссеров не привлекало, используясь в лучшем случае как метафора (духа, секса и т. д.). Теперь место человека занимает Нечто, а тело, перестав быть метафорой чего-либо, кроме себя самого, оказывается неведомым континентом. Нечто хочется назвать «мутантом», не претендуя при этом на абсолютное совпадение по смыслу с научной формулировкой. В конце концов, я не генетик, а кинокритик. Да и Линч с Караксом тоже не морганисты-вейсманисты.

Табу на нарушение физиологической определенности героя было, вероятно, самым строгим в мировой кинокультуре. Оно погубило, например, в свое время самый причудливый фильм «Эдгара По киноэкрана» Тода Браунинга «Уроды». В 1932 году на волне успеха «Франкенштейна» и «Дракулы» продюсер Ирвин Тальберг поручил сценаристу Виллису Гольдбеку сочинить еще более ужасную историю. Пользуясь абсолютной свободой, Гольдбек с соавторами придумали историю любви и мести балаганных героев. Один из двух «нормальных» персонажей фильма акробатка Клеопатра соблазняла доброго лилипута, чтобы завладеть его деньгами. Выйдя за него замуж, она убивала его, но уроды мстили ей, превращая в ужасную женщину-курицу. Броунинг собрал в павильонах МГМ самые невероятные создания из цирка Барнума: пигмеев, бородатых женщин, людей-скелетов, человека с птичьей головой, живые человеческие торсы и так далее. Говорят, что, повстречавшись в голливудской столовой с сиамскими сестрами, Скотт Фицджералд бросил тарелки с едой и убежал. Говорят, что после десяти ежедневных часов работы над фильмом монтажер готов был лезть на стенку от отвращения. Говорят, что на премьере Ирвин Тальберг упал в обморок. Фильм не только был «репрессирован», сокращен почти на полчаса, но и стал одним из самых проклятых фильмов в истории: нормального показа пришлось ждать тридцать лет. Политические, религиозные, моральные табу уходили в прошлое, а табу физиологическое сохраняло свою оккультную силу. Разумеется, монстры появлялись на экранах (достаточно вспомнить чудовище Франкенштейна и его многочисленных родственников), но всегда это были монстры созданные, плод хирургии новоявленных Прометеев, претендовавших на соперничество с Богом. Представление о физиологическом табу необходимо откорректировать: под запретом были не столько монстры, сколько монстры органического происхождения, рожденные, а не сшитые из кусков человеческого тела. Непогрешимость Бога и Природы была вне подозрения. Сумасшедшие ученые шли вопреки их воле и несли заслуженную кару.

Переломным стал фестиваль фантастического кино в Авориазе 1980 года (рубеж десятилетия совпал с рубежом принципиальным), первый приз на котором заслужил фильм Дэвида Линча «Человек-слон». До тех пор режиссер был известен в основном небольшому кругу фанатиков его первого полнометражного фильма «Голова-ластик». Дальнейший его путь к «Золотой пальмовой ветви» Каннского фестиваля 1990 года известен и символичен. История «человека-слона»,— чудовищно деформированного от рождения Джона Меррика, найденного в конце прошлого века доктором Тривсом в подозрительном лондонском балагане (Меррик — реальный персонаж), еще заключала в себе достаточно традиционное гуманистическое послание. Человечность и открытость монстра противопоставлялись черствости и жестокости «нормальных» людей. Жадный интерес устремившегося в паломничество к нему высшего и викторианского света подспудно приравнивался к циничной прагматичности балаганных зазывал. Более того, Линч акцентировал то, что, несмотря на внешнюю чудовищность, Джон Меррик — не Чужой, не Другой, а просто Непохожий. Его одиночество не фатально, невозможность коммуникации искусственно спровоцирована, и даже половые органы не отличаются от нормальных человеческих. Серж Даней писал в 1981 году в «Кайе дю синема»: «...первая часть фильма, вплоть до помещения (Меррика) в госпиталь, отчасти функционирует как ловушка. Зритель привыкает к мысли, что ему придется рано или поздно вынести невыносимое и взглянуть монстру в лицо. Мешок из грубой ткани с одним-единственным отверстием — все, что отделяет его от ужаса, о котором он догадывается. Зритель вошел в фильм вслед за Тривсом, посредством страсти к подглядыванию. Он заплатил, как и Тривс, за то, чтобы увидеть урода: этого человека-слона, поочередно выставляемого на обозрение и запрещаемого, спасаемого и избиваемого, едва увиденного в погребе и подобранного, спрятанного Тривсом в Королевском госпитале в Лондоне. Когда он увидит его, наконец, он будет тем более разочарован, что Линч притворялся, что играет в классический фильм ужасов: ночь, пустынные коридоры госпиталя, час волка, быстрый бег облаков по свинцовому небу и внезапно — этот план Джона Меррика, выпрямившегося на своей кровати, охваченного испугом. Он видит его в первый раз, но он видит также, что этот монстр, который должен был напугать его, боится сам. И в этот момент Линч освобождает своего зрителя из ловушки, которую он ему сначала подстроил... как будто бы говоря: не ты важен, а он, человек-слон; меня интересует не твой страх, а его; не твоим страхом я хочу испугаться, а испугать его страхом, страхом увидеть свое отражение в чужом взгляде». Итак, монстру свойственны человеческие чувства. Монстр осознает свое уродство. Монстр используется как своего рода зеркало, как барометр для определения степени одичания цивилизованного человека. Монстр не претендует на особенное положение, у него только два желания — побывать в театре и выспаться на спине. В этом последнем удовольствии ему отказано: грудная клетка деформирована настолько, что сон в нормальной позе убьет его. Тем не менее, Джону Меррику удается исполнить обе мечты в один вечер и умереть, окончательно приобщившись к человеческой природе и оставив живых горевать о его щедром сердце. В конечном счете монстр использовался как метафора. Дэвид Линч 1980 года был еще вполне традиционен, хотя страсть к уродству уже выдавала в нем будущего автора «Голубого бархата». Но в истории человека-слона были, по меньшей мере, два любопытных момента.

Во-первых, Меррик родился от женщины ангельской красоты. Во время беременности ее якобы испугал слон, результатом чего стал уродливый ребенок. Слоны и кричащая женщина появляются в первых кадрах. Но объяснение кажется не очень правдоподобным и требуется только для разрушения физиологических табу: происхождение монстра — вполне нормальное. Его не создали в лаборатории, его родили, спрятали, а потом нашли. Тема чудовищного рождения появилась у Линча еще в 33-минутной «Бабушке» (1970), где родители героя вырастали из земли, наподобие деревьев, а потом ребенок выращивал добрую бабушку в черном костюме из зернышка, посеянного в постели.

Во-вторых, Меррика нашли не где-то, а в викторианском Лондоне, свыше ста лет питающем самые мрачные фантазии писателей и кинорежиссеров. Столица традиций, имперского всемогущества, буржуазной респектабельности, оперных спектаклей, колониальных товаров, чаепитий, строгой морали, слащавой литературы и одновременно — город вытесненных страхов, комплексов и наваждений, столица цивилизации, построенной на идее стыда. Об этом хорошо писала в «Железной женщине» Нина Берберова: «Стыд для поздних викторианцев был тучей, непрестанно тяготевшей над ними в еще гораздо более сильной степени, чем над ранними викторианцами. Стыд их всегда был связан с тайной — личной, семейной, групповой, общественной или даже всенародной, то есть отечественной. Была ли это «дурная болезнь» дедушки, подхваченная в молодости, или самоубийство племянника, или незаконный ребенок сестры, или безумие тетки, или это был скандал в карточном клубе, где человек был членом много лет, или ренегатство товарища по партии, все должно было храниться в тайне, чтобы не было стыда, а если родиной была проиграна война или случился «национальный позор»... то единственный способ вычеркнуть этот факт из памяти — не говорить

---

[1] Автор, очевидно, имеет в виду теорию С. Курехина, согласно которой Октябрьская революция произошла от неумеренного потребления В. И. Лениным ядовитых грибов, навевающих апокалиптические видения.— Прим. ред.

о нем, не слушать, не думать о нем, забыть его». Забыть не удавалось, и хранилищем стыда становились кварталы трущоб, лондонское дно, грязные переулки, освещенные газовыми фонарями, ночлежки и притоны (вдохновлявшие, кстати, в 1950-х годах английскую национальную школу фильмов ужасов). Здесь зверствовал так и не пойманный Джек-потрошитель, которого молва считала порой больным отпрыском высшего света, чуть ли не царствующей фамилии. Здесь преступники продавали хирургам трупы убитых ими людей. Здесь Шерлок Холмс кололся морфием и в одиночку противостоял всемогущей организованной преступности. Здесь доктор Джекил открыл тайну превращения в мистера Хайда. И именно здесь доктор Тривс нашел человека-слона. Монстр оказывается, в таком случае, не просто свидетельством поразительной ошибки Господа Бога (о которой лучше забыть), но и сублимацией каких-то подсознательных страхов культуры, наследующей викторианской эпохе. И он стал также первым из серии созданий, оккупировавших авансцену кинематографа восьмидесятых годов.

«Человек-слон». Кадр из фильма

Можно, конечно, поиронизировать над тем, что вот, дескать, сделали из слона муху, но второе эпохальное произведение монструозного цикла — «Муха» канадца Дэвида Кроненберга (1986), поднявшегося на мировой уровень, как и Линч, из полуподпольного, полулюбительского кинематографа ужасов. Его фильм — римейк старой фантастической ленты Курта Ньюманна (1958) — сохраняет условную канву оригинала, но резко повышает степень откровенности в самом показе превращения главного героя. Занятый проблемой телепортации, молодой ученый безрассудно забирается в машину собственного изобретения (она разлагает тело на молекулы и заново собирает его в новом месте), успешно преодолевает расстояние, но при этом смешивает свои клетки с клетками случайно залетевшей в аппарат мухи. В результате он мутирует в тошнотворное существо, собирая при этом коллекцию отделившихся частей собственного тела, и погибает. Одной из составляющих замысла была простая в общем-то мысль о существовании человеческих лиц, напоминающих насекомых. Действительно, в лице актера Джеффа Голдблюма есть что-то мушиное. (Впрочем, его лицо — из разряда нервных интеллигентных лиц американского кино, типа Дастина Хоффмана.) Старая мысль о похожести и непохожести присутствовала в замысле, но «Муха» стала первым великим фильмом о Другом, а поэтому — фильмом шокирующим, стоящим где-то на грани порнографии.

Отличие Непохожего от Другого — главный сюжет новой работы французского культуролога, описателя постмодернистской ситуации Жана Бодрийяра «Транспаранс зла». Непохожего можно сравнивать с собой, находить черты сходства и различия. Другой даже не догадывается об их существовании, он просто живет по другим законам, и поэтому чаще всего его уничтожают. Другими были, например, индейцы для испанских конкистадоров. Они не сравнивали себя с испанцами, принимая их за богов, а тем самым провоцировали собственное уничтожение. Уничтожение, необъяснимое в своей ярости ни религиозными, ни экономическими причинами и оправданное, по Бодрийяру, только неспособностью индейцев играть в игру отличий. Другими были алакалуфы, аборигены Огненной Земли. Они называли себя «людьми» и даже не пытались вступать в контакт с белыми пришельцами. Богатство, технические достижения, военная сила белых не производила на них никакого впечатления. Поэтому они были уничтожены. С Мухой, в отличие от человека-слона, коммуникация тоже невозможна. А значит, невозможен не только хэппи-энд, но даже катарсис (что ни говори, смерть счастливого Меррика обладала катарсическим эффектом). Одиночество Мухи абсолютно: ведь женщины-мухи не существует. Муха вел себя агрессивно, безжалостно. Уже превратившись в безобразное, плюющееся ядовитой жидкостью существо, он преследовал свою невесту, добиваясь от нее взаимности. Муху можно было только уничтожить, и вместе с тем это уничтожение никак не оправдано с моральной точки зрения, поскольку существо вышло за пределы моральных категорий. В самом деле, как объяснить насекомому, повинному только в том, что в миллион раз крупнее своих соплеменников, что нехорошо ходить по потолку и переваривать, выделяя желудочный сок, еще живых людей. В результате у Кроненберга получилась не научно-фантастическая история о безумном ученом, а притча на уровне «Метаморфозы» Кафки (которую, кстати, периодически собирается экранизировать Дэвид Линч) о превращениях плоти, о невозможности любви и радикальном, непримиримом различии между человеком — героем традиционного кинематографа и Другим, Мутантом «постмодернистского» кинематографа. Его взрывную силу постарался нейтрализовать мастер спецэффектов «Мухи» Крис Уэйлис, снявший «Муху-2». Сын несчастного ученого, помещенный в научный институт, мужественно ждал, когда и он превратится в насекомое. Но все кончалось невозможным, почти пародийным хэппи-эндом. Судьба мутанта доставалась главному негодяю: таким образом, новая, нечеловеческая природа снова объявлялась чем-то недостойным и прагматично использовалась как удобная кара за грехи.

НЕТ
НЕТ
НЕТ
ДА
ДА
ДА
ПОКОЙ

Сергей Бугаев

В последнее время тема мутации быстро переходит в сферу чисто жанрового кино, без претензий на интеллектуальное авторство. В фильме Верхувена «Вспомнить все» (1990)[2], над которым начинал когда-то работу Дэвид Кроненберг, мутанты, составляющие подавляющее большинство населения колонизованного Марса, успешно борются за национальное освобождение и социальный прогресс, создавая подпольные организации и посильно помогая герою Арнольда Шварценеггера.

2

> Я знал Натана Эндрю, когда он еще был женщиной.
>
> *Дм. Савицкий*

Попробуем взглянуть теперь на роль мутантов в постмодернистской культуре с другой стороны.

---

[2] «Total Recall» («Вспомнить все») воспроизводит название вымышленной фирмы, занимающейся имплантацией воспоминаний.

Обратимся к героям не уродливым и отталкивающим, а напротив, вполне привлекательным, не к «звездам» балаганов и киноэкрана (наследника балагана), а к звездам «настоящим», не к одиноким ошибкам природы, а к идолам, которым подражают многие. В октябре 1990 года вышел специальный номер ориентированного на самые модные сюжеты и самый живой язык французского журнала «Актюэль» — «99 человек, которые придумали конец века». Среди них (ученых, музыкантов, дизайнеров, политиков, кинорежиссеров и т. д.) несколько персонажей, главным достоинством которых является изменение физиологических характеристик тела. Человек-дельфин Жак Майоль нарушает все принятые представления о доступной для человека глубине погружения и продолжительности пребывания под водой. На глубине пятидесяти метров должна наступать смерть под давлением толщи воды. Однако Майоль не только погрузился без специального снаряжения и с запасом воздуха на один вдох на сто метров, но и испытывают особую эйфорию от смертельного для нормального человека давления. В 1987 году Майолю посвятил игровой фильм «Голубая бездна» французский кинорежиссер, звезда «необарочного» кинематографа Люк Бессон.

Владик Мамышев — Мэрилин Монро.

Если Майоль — человек-дельфин, то Патрик Эдлинже — человек-ящерица. Он и его соратники не просто увлекаются подъемами по отвесным скалам без страховки и снаряжения, но и испытывают от подъема родственную наркотической эйфорию. Они разговаривают со скалами и способны, кажется, как человек-муха у Кроненберга, передвигаться вниз головой. Корреспондент «Актюэль» рассказывает о несчастном (или самом счастливом) коллеге Эдлинже, который после длительного одиночного подъема утопился в озере, не в силах существовать в нормальном человеческом окружении.

В статье об известном менеджере манекенщиц Джоне Касабланка походя рассказывается о некоем докторе Робертсе из Нью-Йорка, который колол манекенщиц гормонами, чтобы придать их внешнему виду модную андрогинность. И даже Мадонну, тоже отнесенную редакцией «Актюэль» к 99 избранным, можно назвать новым героем-«мутантом». Ведь о ней писал Жан Бодрийар в «Транспарансе зла»: «Девственный плод аэробики и ледяной эстетики, лишенный всякого шарма и всякой чувственности мускулистый андроид, из которого именно поэтому сумели сделать идола синтеза». И наконец, в число 99 входит автор двух полнометражных фильмов («Парень встречает девушку» и «Дурная кровь») Лео Каракс, воплотивший в своем любимом актере-двойнике Дени Лаване идеал «модного мутанта» восьмидесятых годов, имеющего много общего с героями «Подземки», «Голубой бездны» и «Никиты» Бессона, «Голубого бархата» Линча, и даже «Ассы» Сергея Соловьева и «Духова дня» Сергея Сельянова.

Начну с второстепенных характеристик этих героев, например, с проблемы родителей. Представление героя и завязка действия часто связаны с символическим уничтожением отца. Отец, впрочем, лишь некая условность, знак социально-сексуальных структур, связь с которыми надо поскорее порвать. Он появляется, чтобы исчезнуть, засвидетельствовать собственное отсутствие. В начале «Голубой бездны» бесшумно уходит на морское дно отец кинематографического Майоля. В первых кадрах «Дурной крови» замертво падает показанный нам только со спины отец Алекса-Лавана-Каракса («Я занялся кино, чтобы быть сиротой»,— говорит Каракс). Даже со спины не показан отец героя в фильме «Парень встречает девушку»: только голос из телефонной трубки, поднимающий мальчика с постели странной просьбой убить его, если болезнь обречет на беспомощность. А у благопристойного юноши из «Голубого бархата» путешествие в садомазохистское зазеркалье начинается с того, что «выходит из игры» отец, сраженный сердечным приступом на лужайке перед родным домом. Красиво падая на газон, он разыгрывает попутно как бы пантомиму на тему истории мирового кино от «Политого поливальщика» до смерти «Крестного отца».

Новый герой изъят не только из семейных связей, но чаще всего и из связей социальных. Среда обитания персонажей «новой новой волны» французского кино (Бенекс — Каракс — Бессон) — ночное метро, какие-то ангары, заброшенные дома-сквотты. Их предшественники — панки, старавшиеся в конце 1970-х годов утрированной внешней необычностью выразить ощущавшуюся ими внутреннюю мутацию. Мутация завершилась, внешняя экстравагантность ушла, осталось кое-что поважнее. Например, все караксовско-бессоновские мальчики и девочки — чуть волшебники, выражаясь современнее, чуть экстрасенсы. Зарабатывая на жизнь карточными фокусами или музицированием в подземных переходах, они способны на ненавязчивые фокусы (типа падающих с неба фруктов), не сводимые к метафоре любовного признания из арсенала поэтического реализма.

Новая природа нового героя точнее всего проверяется его отношениями с женщинами, вернее, их отсутствием. Можно говорить о постепенной десексуализации героя кинематографа 1980-х годов. Возможен вариант, когда отношения с женщиной отстраняются техническими средствами: вуайер подсматривает, подслушивает, записывает на видео (у Содерберга в «Секс, ложь и видео», у молодого португальца Лейтау в «Плейбое», даже у Кесьлевского в «Коротком фильме о любви»). Это тоже своеобразная мутация: видеокамера, фотообъектив, подзорная труба становится протезом, частью человеческого тела. Если в прежние времена человек осознавал свое отчуждение в отношениях с «машинами», то теперь проблема отчуждения снимается и техническая приставка образует с биологическим организмом неразрывную связь. Так же, как слон Линча и муха Кроненберга наследуют уродам Броунинга, вуайеры наследуют герою еще одного «проклятого» фильма ужасов — «Любопытного Тома» Майкла Пауэлла (1959), который при помощи превращенных в смертоносное оружие фотоаппаратов фиксировал агонию своих жертв, а затем и собственную смерть. (Тема Пауэлла отзовется в фильме Питера Гринуэя «ZOO», 1985, в котором бывшие сиамские близнецы, мечтающие о воссоединении, совершают самоубийство, оставив работающую на автоспуске фотокамеру, чтобы заснять собственное разложение.)

Новый герой полностью определяется, когда отпадает необходимость даже подглядывать, когда он превращается в андрогина и находит полное удовлетворение в самом себе. При случае он может выступить в традиционной роли, но это не норма. Его роман никогда не завершится успешно и даже если точку в романтической истории поставит пуля или нож опереточного злодея («Подземка», «Асса»), никто не пожалеет о неслучившемся. Действия злодея основаны на логической ошибке. Он считает героя-мутанта подобным себе и защищает права мужчины-собственника. Но представить нового героя в постели просто невозможно. Кинематографический Майоль у Бессона акцентировал сексуальный аспект погружения под воду: общение с водой полностью заменяет ему общение с женщиной. Первым заговорил о сексуальной парадоксальности нового героя московский художник Георгий Литичевский в связи с персонажем Африки-Бананана из «Ассы» («Сине-фантом», 1988, № 10): «Он явно не вирилен, даже по своей внешности, и эта внешняя половая неопределенность стоит ему административных преследований. Но не будем уподобляться антипатичному завсегдатаю КПЗ, обратившемуся к молодому человеку с вопросом, не «пидар» ли он. Конечно, нет! Бананан — андрогин. Андрогин, о котором Платон рассказал в своем «Пире». Но если проводить историко-культурные параллели, то Африка как реальный персонаж модного «андерграунда» — все-таки в большей степени чудовище Франкенштейна, чем человек-слон. Сколько бы ни плясал он на выступлениях «Поп-механики» Сергея Курехина в женском платье, сколько бы ни участвовал в конкурсах красоты под именем Ирэны Белой, он все равно остается результатом интеллектуальной хирургии, концептуального замысла талантливых ленинградских художников и музыкантов. Он был «сделан», а не «рожден». Поэтому Африка как киногерой, как художник, как персонаж «новой культуры» не вполне соответствует идеалу андрогина, мутанта, монстра. Ему на смену пришел в самом конце восьмидесятых годов монстр «найденный», персонаж, известный в Ленинграде под именем Мэрилин Монро (Владик Мамышев). Молодой автор перформансов, используя грим, парики, накладную грудь и прочие нехитрые приспособления, приобретает удивительное сходство с киноактрисой. Демонстрация себя в облике Монро на вернисажах, концертах, спектаклях — основная форма его самовыражения, хотя одновременно он пишет картины и выступает как певец. Именно для таких, как он, восьмидесятые годы нашли более элегантный термин, чем ярмарочный «монстр». Речь теперь идет о найденном «look».

Жан Бодрийар пишет: «Каждый ищет свой look. Поскольку нельзя больше использовать собственное существование как аргумент, остается совершать акт видимости, не заботясь о том, чтобы существовать, и даже о том, чтобы на тебя смотрели. Не «я существую, я здесь», а «я видим, я — изображение — смотри, смотри! Каждый становится импресарио собственной видимости. Разнообразие сменила игра в разнообразие. «Быть собой» становится эфемерным перформансом без будущего». Причем для Бодрийара воцарение «look» связано не с изменениями в области средств массовой информации или рекламного бизнеса, а с изменениями биологическими. Новый герой, пришедший в восьмидесятые годы,— в определенной степени дитя шестидесятых,

объявивших о тотальном сексуальном освобождении и о том, что всякое человеческое проявление одновременно политизировано и сексуально. Поскольку все является политикой, политика перестает существовать как таковая. Когда все сексуально, сексуальным не является уже ничто, секс теряет свою определенность, половые признаки исчезают, и наступает эпоха транссексуала, мутанта, андрогина.

«Во времена сексуального освобождения лозунгом был максимум сексуальности при минимуме размножения. Сегодня мечта «общества-из-пробирки» прямо противоположна: максимум размножения при минимально возможном сексе (мечта, реализованная, к слову сказать, гремлинами из фильма-сказки Джо Данте.— *М. Т.*). Раньше тело было метафорой души, потом — метафорой секса, теперь тело не является метафорой чего-либо, оно — место-метастаз, механического последовательного развития всех процессов, бесконечного программирования без символической организации, без трансцендентной цели, в чистом промискуитете с самим собой…» «Мы все — транссексуалы. Подобно тому, что мы все потенциальные биологические мутанты, мы все потенциальные транссексуалы». Бодрийар зачисляет в мутанты уже всех без исключения звезд восьмидесятых: Мадонну, порнозвезду Чиччолину, ставшую депутатом итальянского парламента («идеальная женщина розовых телефонов... плотоядная эротическая идеология, ответственность за которую сегодня не могла бы взять на себя никакая женщина, за исключением как раз транссексуала, травести: только они, как известно, переживают преувеличенные, плотоядные знаки сексуальности»), Майкла Джексона, ночующего в барокамере («одинокий мутант, провозвестник совершенного смешения кровей, новой расы, наступающей вслед за расами», «искусственный андрогин из сказки, который лучше, чем Христос, может царствовать над миром и примирять его, поскольку он лучше Бога-ребенка: ребенок-протез, эмбрион всех мыслимых форм мутации, которые избавят нас от расы и пола»).

Подобно тому как «сделанное» чудовище Франкенштейна сменил «найденный» человек-слон, а «сделанного» Африку — «найденный» Монро, так и органичному андрогину предшествовал герой хирургических операций по перемене пола («Год тринадцати лун» Фасбиндера), «Одетый для убийства» Брайана де Пальма и т. д.).

Наряду с драматическим вариантом транссексуальности (одинокие герои Бессона или Соловьева) существует пародийно осмысленный асексуальный герой. В 1990 году на экраны мира одновременно вышли «Дик Трэйси» Уоррена Битти и «Дикое сердце» Дэвида Линча.

Идеальный полицейский из комиксов тридцатых годов (воплощенный вдобавок самим Битти, сексуальным идолом Голливуда) проявляет уморительное безразличие, когда его пытается соблазнить гангстерская подружка, певица из кабаре (Мадонна). На все ее утрированные заигрывания Дик Трэйси отвечает, как автомат: ему необходимы показания против боссов организованной преступности, а знаки сексуальности он, кажется, не воспринимает вообще. Выведенная из себя, певичка умоляет: «Я не хочу, чтобы ты переспал со мной, я хочу, чтобы ты только сказал, что хочешь этого». Безуспешно.

У Линча андрогинность, противостоящую позитивному, ностальгическому сексу главных героев, воплощает Бобби Перу (Уиллем Дефо), наверное, самый омерзительный персонаж современного кинематографа, дегенерат с гнилыми зубами и пузырящейся на губах слюной. Он насилует, но насилует на свой лад, на расстоянии, всего лишь повторяя на тысячу ладов «fuck me», красавицу Лулу. Когда же она, доведенная до истерики, сама готова отдаться ему и произносит заветное «fuck me», он отбегает в сторону, застенчиво объясняясь: «Знаешь, у меня сейчас нет времени, как-нибудь в другой раз».

Итак, в мире всеобщей равнозначности тело утрачивает свою метафорическую функцию, монструозность перестает быть метафорой индивидуальности, а экстрасенсорность перестает быть метафорой духовных возможностей и оказывается чисто физиологическим феноменом. Десятилетие открывалось не только «Человеком-слоном» Линча, но и «Сканнерами» Кроненберга, фильмом ужасов, в котором экстрасенсорность даровалась людям заурядным, убогим, жестоким. Она проявляла себя не озарением и не приобщением к «космической энергии», а страшными болями и способностью взрывать головы противников. Ни о каком гуманистическом использовании феномена не может идти и речи, а некая структура (государство ли, мафия ли) проявляет наиболее адекватный подход к нему: как к физическому явлению, которое можно и нужно использовать в корыстных целях. Тема чудовищного рождения, дорогая и Линчу, и Кроненбергу, прозвучала в «Сканнерах» в жутком эпизоде, где героя-экстрасенса сканирует ребенок, уже в чреве матери обладающий сверхъестественными способностями.

Причудливый гибрид традиционного, метафорического подхода к теме и нового, физиологического, можно найти в ленфильмовской ленте Сергея Сельянова «Духов день». Способность взрывать предметы голосом, дарованная Ивану Христофорову (Юрий Шевчук), последовательно предстает как метафора духовной энергетики (похоже, что в начале фильма герой отождествляется с самим Шевчуком, рок-певцом, действительно «взрывающим» реальность своим голосом), потом — как орнаментальная деталь воссозданного в духе магического реализма мира детства, и наконец оформляется как физическая данность, представляющая интерес для государства. Христофоров похищен, заперт в секретный институт для таких, как он, феноменов, потом становится жертвой хладнокровно организованной охоты (эти эпизоды сделали бы честь режиссерам «новой новой волны») и внезапно оказывается в парижской подземке среди бездомных музыкантов. Похоже, что прагматичный подход государства в данном случае наиболее адекватен: экстрасенсорные особенности в современном кинематографе равны самим себе. Взрывает взглядом? Голосом? Видит будущее? Это лишь физический недостаток, как хромота, глухота.

Что же происходит? Почему героем произведений, создаваемых людьми, становится начало, все более и более отличное от человеческого. Потому ли, что, как утверждает Бодрийар, «мы переживаем оргию открытия, исследования, «изобретения» Другого. Оргию дифферанса». Другой создается «на пустом месте», для того, чтобы быть не уничтоженным, соблазненным или отвергнутым, а понятным, обласканным, освобожденным, признанным? Действительно ли постмодернистский плюрализм провозглашает права человека-слона, человека-мухи, человека-дельфина? Или человек мутирует под влиянием радиоактивных катастроф, озонной дыры, отравления химикалиями, СПИДа, сексуальной индифферентности, наркотиков?

Впрочем, оба объяснения одновременно излишне эмоциональны и конформистски уютны. Первое из них лишь придает метафорическому подходу (все понарошку, все надо понимать не буквально) порнографическую конкретность. Второе предлагает бороться за чистоту озер и воздуха, за прекращение ядерных испытаний, чтобы обезопасить человечество от мутаций. А если борьба будет успешной, то человек утвердится в блаженной физиологической определенности, и «уроды», «мухи», «слоны» вернутся в банки со спиртом на полках кунсткамер. Но первое объяснение игнорирует то, что Майоль, Майкл Джексон, ленинградский Монро существуют реально. Их тела находятся в одном пространстве с нами и вовсе не требуют от нас защиты, а напротив — успешно покоряют массовое сознание конца XX века.

Второе объяснение восходит к возникшей впервые еще в XIX веке идее о конце истории: эволюция — социальная и физиологическая — была признана завершенной. Гражданское общество — вершина исторического развития, человек — венец творения. И оба объяснения вытесняют пугающую мысль, не чуждую, кажется, ни Линчу, ни Кроненбергу. Вдруг человек — не венец эволюции, а ступень к Другому? Вдруг «мухи» и «слоны» — провозвестники предстоящей глобальной мутации? Ведь менялись же на протяжении веков какие-то отдельные характеристики человеческого тела: средний рост, например. Почему бы не измениться более существенным параметрам? Очевидно, эта мысль придает фильмам о мутантах ту отрешенную интонацию, ту спокойную созерцательность, которые выводят проблему из моральной системы координат. Мораль физиологически определенного человека не распространяется на мутантов. А кинорежиссеры, философы, журналисты только констатируют факт: что-то происходит. Что-то уже произошло.