

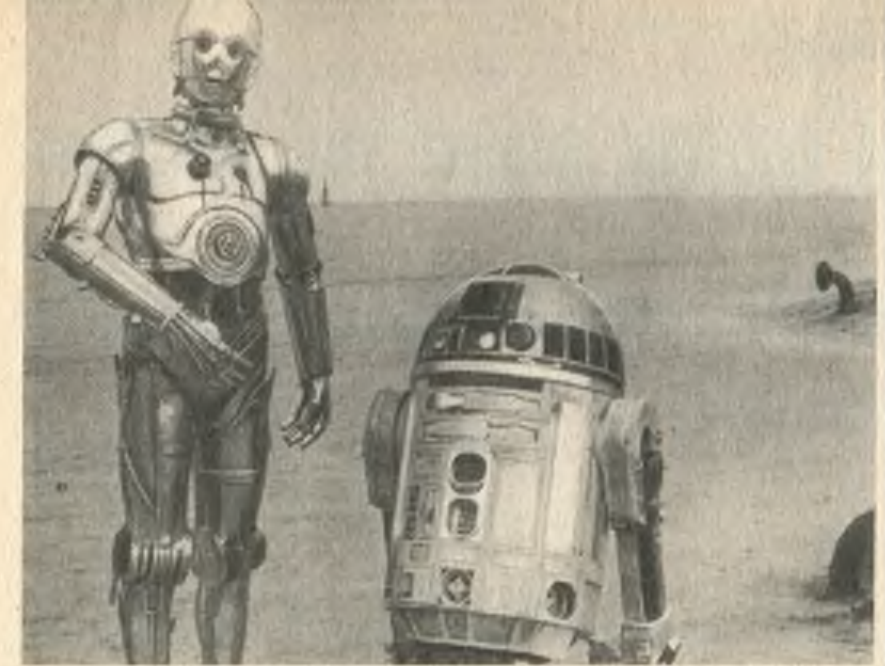
О БУДУЩЕМ, КОТОРОЕ УЖЕ НАСТУПИЛО

ды еще вернемся к нему. Сегодня наша задача — предложить читателям нечто вроде схематической карты мира кинофантастики, снабдив ее иллюстрациями в виде рассказа о нескольких популярных фильмах и двух прославленных мастерах.

Кинофантастика родилась почти одновременно с самим кино, когда вслед за Луи Люмьером, снимавшим в чисто реалистической манере обычные бытовые сценки, в кинематограф пришел Жорж Мельес, начавший осваивать различные постановочные эффекты и трюки, способные превратить экран в нечто более зрелищное, чем просто ожившая фотография. Уже в самом начале века появляются такие фильмы Мельеса, как «Путешествие на Луну» (1902), «20 000 лье под водой» (1907).

Первой в мире полнометражной фантастической кинолентой стал фильм датчан О. Ольсена и А. П. Нильсена «Путешествие на Марс» (1919). Космический корабль прилетает на Марс, где герой фильма обнаруживает инопланетян — красивых светловолосых людей, очень умных и добрых, убежденных вегетарианцев, облаченных в легкие ниспадающие одежды. Прелестная дочь владыки марсиан влюбляется в астронавта, и оба возвращаются на Землю для установления здесь нового порядка, основанного на принципах мира, научного знания, справедливости и любви.

За кинофантастикой прочно закрепляется эпитет «научная», отчасти действительно характеризующий некоторые особенности этой области кинотворчества, отчасти застывший, мешающий понять ее суть. Суть же



заключается в том, что кинофантастика в основе своей — это приключенческий фильм, в котором приключения «технизированы». Иными словами, речь идет о современной волшебной сказке, в которой взамен ковчег-самолета — космический корабль, взамен коня и меча-кладенца — «ги-перлоид», лазер, взамен Соловья-разбойника — Неведомое Нечто, а функции колдуна выполняет ученый, изобретатель.

Естественно, что в дальнейшем своем развитии «технизированный» приключенческий фильм, взаимодействуя с другими жанрами, трансформируется и в фантастический детектив, фантастический вестерн, фантастический фильм ужасов и т. д.; фантастические приключения становятся то комическими, то любовными. В этих фильмах «кровожадные краснокожие» или вампиры сменялись «кровожадными марсианами» и «пришельцами, высасывающими из людей их кровь, а «биоэнергию», и зрители содрогались от ужаса... или расплывались в улыбке, надрывались от хохота, наблюдая, какие померла откалывала в фильме Т. Грэфа «Подростки из космоса» влюбленная пара — инопланетянин и хорошенькая девушка — или целеный марсианин, сыгранный Джерри Льюисом в фильме «Посещение одной маленькой планеты» (1959).

Одновременно с приключенческими, развлекательными в форме фантастики развивались и более серьезные жанры кино: социальный, психологический и философский фильмы, то есть фильмы, конструирующие те или иные модели грядущего (утопия и «предостерегающая утопия», антиутопия) или создающие драматические обстоятельства, в которых человек познает самое сокровенное и неведомое — самого себя, заглядывает в бездны своей души (прекрасный пример — фантастические фильмы ужасов Д. Кроненберга; но, пожалуй, высшее достижение в этой сфере киноискусства — «Солярис» и «Сталкер» А. Тарковского).

Однако «научность» кинофантастики проявляется не только в техническом антураже или в мотивировках невероятных сюжетов, но и на содержательном уровне. В ранних фантастических фильмах научный прогресс или цивилизация более высокого уровня трактуется как светлая сила, дающая людям надежду на лучшее будущее. (Подобные фильмы-грезы продолжают сниматься и в наши дни: «И. Ти — Внеземной» С. Спилберга, «Человек со звезды» Дж. Карпентера и т. д. Лучший из этого ряда светлых гуманистических фильмов — «Ближние контакты третьего вида» С. Спилберга.) Вместе с тем вторая мировая война, завершившаяся ядерной вспышкой над Хиросимой, заставила осознать, что научно-технический прогресс увеличивает возможности не только добра, но и зла. В кино все громче начинает звучать тема опасности, которой чреват прогресс, не контролируемый нравственными законами.

Разумеется, эта тема тоже стара, как мир, и кинематограф, осваивая ее, обращался к опыту литературы, к традициям романтизма — течения, возникшего в искусстве почти два века тому назад. Романтизм поставил под сомнение наивную веру людей XVIII столетия во всемогущество человеческого разума. Он не отрицал его возможностей, но настаивал на ограниченности, напоминая о том, что с ростом знаний открываются и новые горизонты неведомого, с которыми опасно играть. В этом контексте и был в 1817 году Мэри Шелли написан роман «Франкенштейн», повествовавший о талантливом ученом, открывшем тайну воскрешения умерших, но не способном вернуть им ни прежнего нормального вида, ни счастья и возможности вписаться в нормальное человеческое общество. Оживший выходец из могилы мстит своему создателю, убивая всех близких и дорогих Франкенштейну людей, а в конце концов губит и самого ученого. В мировом кино существует девяносто шесть экранизаций этого прославленного романа. «Тема Франкенштейна» оказалась, повторим, столь актуальной для XX века потому, что в ее основе заложена идея восстания, бунта творения против творца.

Кино вновь и вновь предупреждает, напоминает, что разум не всемогущ, что высочайшие достижения человечества способны выйти из-под контроля и принести неисчислимые бедствия. Тревожные размышления научно-фантастического кино о будущем отражают присущее нашей цивилизации ощущение, что наш злейший враг — мы сами, что именно мы способны сами себя уничтожить ядерной катастрофой, загрязнением окружающей среды или созданием социальных систем, превращающих личность в послушную марионетку.

В первых лентах на «франкенштейновскую» тему человеку угрожал конкретный монстр, вылезший с помощью науки из могилы. В фильмах о всемирной ядерной катастрофе и ее последствиях — «День, когда оставилась земля» (1951, Р. Уайз), «На последнем берегу» (1959, С. Крамер), «На следующий день» (1983, Н. Мейер) и т. д. — чудовище становится безличным: это ядерная энергия, вышедшая из-под контроля человеческого разума. А увлекательный, ни на секунду не отпускающий зрителя своим напряженным действием фильм Дж. Камерона «Терминатор» (1984) рисует в высшей степени зловещее будущее, в котором люди поработены роботами и вынуждены вести с ними постоянную войну на выживание.

Современный фантастический фильм роднит с наукой и еще одно свойство: метод, принцип сюжетосложения, похожий на научный эксперимент. Нередко в основе сюжета фильма лежит своего рода исследовательская программа или гипотеза: «Что будет, если...» Что будет, если произойдет утечка вируса из некоей секретной лаборатории, откажет компьютер меж-



планетного корабля или обнаружится возможность свободно перемещаться во времени, вернуться в прошлое и повлиять на причины событий, отдаленные следствия которых мы наблюдаем («Назад в будущее» Р. Земекиса).

Мир кинофантастики постоянно обогащается как за счет «гибридизации» жанров, так и за счет освоения новых тем (парапсихология, гениальная инженерия, феномен НЛО и т. д.). Но подлинная революция в мире фантастического кино была осуществлена благодаря не тематическим и не жанровым, а философско-эстетическим новшествам Стэнли Кубрика («2001: Космическая одиссея», 1968), а затем Спилберга («И. Ти — Внеземной», «Ближние контакты третьего вида»), Лукаса («Звездные войны») и других режиссеров. Суть дела в том, что кинематографисты в какой-то миг осознали: то будущее, которое было предметом домыслов или смелых предвидений фантастов прошлых времен, уже наступило. Больше того: реальность обогнала фантазию.

Кинокритик Марк Манчини писал в журнале «Филм коммент» в 1985 году: «Мы живем в таком будущем, о котором кинематографисты былых времен не могли и мечтать... Например, в фильме «Величайшая сила» (1917) показывается «эксонит» — мощная взрывчатка, которая тем не менее не идет ни в какое сравнение с современной атомной бомбой. В «Космических маршрутах» (1952) развивается дикая идея похорон в космосе, а сегодня флоридская компания «Селетис» за 3900 долларов может вывести капсулу с прахом на 1900-мильную орбиту... Что уж там вспоминать Жюль Верна, чье предсказание о запуске на Луну с полуострова Флорида исполняется в реальности раз за разом...»

Отсюда — вывод, который был сделан кинематографистами: мы живем в мире осуществленной фантазии, мы догнали будущее, оно обступило нас со всех сторон и слилось с настоящим. А это значит, что современный фантастический фильм должен выглядеть вполне реалистическим фильмом, показывать «фантастическую реальность». Фантастический фильм из условного превратился в гиперреалистический, воздействующий на зрите-



ля с удесятенной силой именно потому, что фантастические сюжеты монтируются из реальных деталей. Символически в этом плане рассказ Джеймса Камерона, режиссера «Чужих», как он «сконструировал» фантастическое оружие для фильма: «...я взял М-16, гранатомет, пистолет-пулемет Томпсона и соединил все это в достойных пропорциях. Получилось совсем как в XXI веке».

Потустороннее в «Полтергейсте» Тоба Хупера именно потому так страшно, что естественно сливается с окружающей средой, снятой в гиперреалистической манере. В «Гремлинах» Джо Данте сказочные существа непринужденно хамят на улицах типичного американского городка. В его же «Внутреннем космосе» испытатель без особых колебаний и удивления садится за штурвал субмарины, которая после многократного уменьшения вводится шприцем в кровеносную систему человека. В первом «Чужом» Ридли Скотта космический сухогруз «Ностромо» везет на Землю миллионы тонн некоей руды. Фильм был снят в 1978 году; почти все семидесятые Суэцкий канал был перекрыт, вокруг мыса Доброй Надежды шли с нефтью гигантские супертанкеры водоизмещением до полумиллиона тонн. Впечатление не слабее, чем от «Ностромо».

Словом, современный фантастический фильм — это фильм о фантастичности современности, попытка осмысления, эмоционального освоения будущего, которое уже наступило.

Но интересно: чем свободней, естественней становится фантазия кинематографистов, тем более она кажется не рационально-научной, а какой-то неорелигиозной, неомифологической; в повествованиях о контактах с инопланетным разумом, о пришельцах из космоса зрители увлечены до библейских, то евангельских мотивов. Символом этой новой фантастики может служить знаменитый кадр из фильма «И. Ти — Внеземной»: над Америкой — легко узнаваемой Америкой начала восьмидесятых — высоко в небе летит ребенок-велосипедист на фоне сияющей огромной Луны.

А. БЕССМЕРТНЫЙ, В. ЭШПАЙ