«Сном показался тогда мне мир и поэтическим творением Бога: разноцветным дымом пред очами божественного недовольника».
Фридрих Ницше, «Так говорил Заратустра»

ПРОТУБЕРАНЦЫ КОСМИЧЕСКОГО СТИЛЯ

Тридцатилетие создания Стенли Кубриком фильма «2001: космическая одиссея» ознаменовалось появлением картины на лицензионных кассетах в России. Тем, кто еще не знаком с этим признанным шедевром мирового киноискусства, можно только позавидовать. Им предстоит пугающая, гипнотическая встреча с большим Космосом. Давно канонизированная «Одиссея» Кубрика — образец кристаллизованного стиля, завораживающего любого зрителя своим визуальным великолепием, торжественно и плавно развернутым на экране талантливейшим режиссером. Лента не утратила и своей тематической актуальности. Неуклонное же приближение точно заявленной в названии даты начала нового века требует также нового прочтения картины и делает ее своего рода первым фильмом неведомого третьего тысячелетия.

МИФ ТВОРЕНИЯ

Казалось бы, сциентистские теории происхождения Земли и человека самодостаточны и убедительны. Эволюционная теория Дарвина торжествует в своей идеологической тотальности. Родная галактика загадочна, но результаты ее исследования прогнозируемы, а все «сенсационные» сообщения как вода просачиваются в глубины зыбучего песка гипотез, не оставляя видимого следа на колышущейся поверхности фактов. Наука сильна открытиями, но кропотливость ее трудов сдается перед длительностью Времени. На помощь неукротимому желанию познания приходят фантазия и память воображения. Мифологические картины более объемны и впечатляющи. Их образы устойчивы в искусстве, а ритуальная сгущенность событий во времени заставляет сознание проживать их еще и еще раз.

Доверившись фантастическим идеям Артура Кларка (вопреки распространенному мнению, в основе фильма — его раннее произведение «Часовой», а роман «2001: космическая одиссея» написан уже после выхода ленты на экраны), Кубрик создал удивительный по выразительности и совершенству художественный мир безграничного космоса. Этот мир вобрал в себя историю человечества в ее поворотных точках, отмеченных контактом с черными монолитами. Величественная синусоида эволюции ощущается лишь кратковременным «проскоком электрона» через параболическое пространство космогонического мифа. Тайна Создателя (демиурга и куратора) покоится в холодной загадочности призматической конструкции.

РАЗУМ БЕЗ ЧУВСТВ

Черный монолит, стремящийся к созданию Сверхчеловека; прежде всего — посланец неземного разума. Его появление внезапно и пугающе для наших земных предков. Идиллические картины мирно пасущихся человекообразных обезьян и нисколько их не боящихся добродушно-свино подобных тапиров превращаются в сцены распрей и взаимных убийств уже после появления молчаливого «тригонометрического Нечто». Эволюции задано неожиданное ускорение. Безжалостность монолита, уверенного в логичности своей цели и праве на ее неукоснительное достижение, подчеркивается черным цветом параллелепипеда — символом сублимированной пустоты. Ничто, принимая форму, берет на себя функции Сверхразума.

Впрочем, подлинный цветок эволюции — Человек. Детище разумного создателя и объект его неусыпного, контролирующего внимания и сам является носителем начал целесообразности единого замысла. А логика познания сталкивает не только с технически решаемыми проблемам передвижения в космическом пространстве, но и с необходимостью узнать и понять исток и окончательную цель собственного появления, символическим проявлением которого и является каждая очередная встреча и неудачный контакт с монолитом.

Возможно, именно это желание и выходит за рамки заложенной в homo sapiens программы. И подобно тому, как бунт «заврвавшегося робота Хэла» приводит к выключению последнего, так и «сорвавшийся» с орбиты Юпитера астронавт Дэвид Боуман изолируется в финале циничными монолитами в интерьерах эпохи Просвещения, несущих «усредненный образ духовной родины современного Запада, колыбели победившего рационализма — Франции XVIII века». Поэтому — «...своей воли хочет теперь дух, свой мир находит потерявший мир». И мир этот — сон, видение на грани иллюзии и ясновидения.

КРУГОВОРОТ СМЕРТИ И РОЖДЕНИЯ

«Дитя есть невинность и забвение, новое начинание, игра, самокатящееся колесо, начальное движение, святое слово утверждения», — так говорил Заратустра. Боуману, безнадежно потерявшемуся в безграничности Вселенной, дано понять это на собственном опыте.

После торжественного парения монолитов вокруг космической станции в одиночество астронавта врывается Откровение. Психоделический сон, через который просказывает сознание исследователя — знак перехода в иное, эзотерическое состояние. Отныне он — пленник монолитов и пленник Вселенной. Иссохший, неспособный к активному действию, умирающий герой в самом последнем кадре преображается во вновь начинающий движение в сторону Земли сияющий человеческий эмбрион. Поступательное развитие цивилизации рифмуется с мифологической одиссеей в глубинах космоса. Результат — инволюция героя-визионера от человека к зародышу, что символизирует детство человечества перед лицом Высшего Разума, недосягаемого Абсолюта.

«Земля стала маленькой, и по ней прыгает последний человек, делающий все маленьким. Его род неистребим, как земляная блоха; последний человек живет дольше всех».

РЕЖИССЕР ПЕРВООТКРЫВАТЕЛЬ

В этом фильме Кубрику удалось необыкновенно многое. Сам сюжет «Космической одиссеи» задевает проблемы, решение которых пока даже не предвидится. Тут и воссозданная версия происхождения человека, и контакт с внеземными цивилизациями, и бунт компьютерного мозга против создателя... Лента задала целое направление в кинематографе. Масштаб рожденных Стенли Кубриком и мастером спецэффектов Дагласом Трамбаллом (премия «Оскар») визуальных образов, неожиданность и парадоксальность дизайнерских решений во многом определила стилистику последующего «космического кино". Многократно в мировом кинематографе повторялся восьмиугольник туннеля космической станции. Непревзойденным по красоте остается выполненный «вручную» девятиминутный авангардный фрагмент психоделического путешествия во времени и пространстве. Его воздействие можно обозначить как эффект «чистого кино» — завораживающее, ритмически двигающееся беспредметное изображение.

Стилистическую выверенность всех элементов длинной картины, ее гипнотизирующую мощь, характер контакта со зрителем известная писательница, философ, искусствовед и режиссер Сьюзен Зонтаг определила в свойственной ей интеллектуально-экстремистской манере как «фашистскую эстетику». В 1980 году в книге «Под знаком Сатурна» американка писала: «2001: космическая одиссея» Стенли Кубрика своей композицией и тематикой тоже являет поразительный пример фашистского искусства... В более широком плане она (фашистская эстетика) исходит (и находит этому объяснение) из комплекса ситуаций, связанных с контролированием поведения, подчинением, сверхусилием...». Насколько адекватно это соответствует восприятию фильма, каждому придется решать для себя по-разному. Нельзя не углядеть в ленте Стенли Кубрика необходимые стилистические элементы механистичности действий персонажей, их заторможенности, холодности, подчиненности. Все это значительно усиливается «девятым валом» классической музыки (Арам Хачатурян, Иоганн Штраус, Дьердь Лигети), начало которому дает пророчески громовой удар гонга из «Так говорил Заратустра» Рихарда Георга Штрауса.

Тем интересней сравнить «Космическую одиссею» с другим ярким образцом жанра — «Соляристом» Андрея Тарковского, решенным в радикально ином стилистическом единстве. Условно говоря, Кубрик во главу своего повествования ставит монолиты, и фильм приобретает ту гипнотическую холодность, которой в меньшей степени доверяет Тарковский, закручивающий спираль собственного философствования вокруг сознания персонажей и, прежде всего, — воспоминаний и переживаний Криса Кельвина. Вообще, обе ленты, снятые с разницей в три года на в чем-то сходном материале больших научно-фантастических романов Артура Кларка и Станислава Лема, взаимодополняют друг друга, создают единую мифологическую картину, с необходимыми элементами футурологии и психоделии, как бы с обеих сторон холста. Ни разу подобного рода талантливые фантастические фильмы-откровения, формально лишенные интенсивности сюжетного действия, но наполненные динамикой видимого и мыслью дизайнеров (Трамбалл и Кубрик — Ромадин и Тарковский), не появлялись на мировом экране за эти 30 лет.

Антон МАЗУРОВ