

Жан Бодрийар

Злой демон образов

...Дьявольское искушение образностью, открывающее дорогу поглощению реальности образами, имеет различные предпосылки. Прежде всего, это сознательный принцип референциальности, согласно которому каждый образ необходимо предполагает некий соотносящийся с ним реальный объект и сам по себе лишь воспроизводит нечто логически и хронологически ему предшествующее. На деле же это не так. В качестве симулякров образы вполне могут опережать реальность, переворачивая причинно-следственную связь между реальным фактом и его воспроизведением. В очерке «Произведение искусства в век технической воспроизводимости» В. Беньямин со всей ясностью указал на произошедшую в порядке воспроизводимости репродукцию, подчеркнув акт предвосхищения в репродукции как реальности, так и значений.

Как раз тогда, когда они кажутся наиболее правдивыми, наиболее истинными в отношении действительности, образы сильнее всего обнаруживают дьявольскую природу, причем наши технологические образы — возьмем ли мы фотографию, кино или телевидение — в подавляющем большинстве гораздо более «фигуративны» и «реалистичны», чем те, что рождались в предшествующие культурные эпохи. Именно разительное сходство с реальностью, обусловленное процессом технологического воспроизведения, делает образ наиболее безнравственным.

Уже появление зеркала вызвало в зоне восприятия опасный эффект *trompe-l'oeil*¹, известно, какие пагубные последствия приписывались возникновению зеркальных двой-

ников. Эти опасения справедливы и в отношении всех окружающих нас образов, ведь их ценность определяется с точки зрения их репрезентативности, способности передавать действительные факты и значения. Считается, что великое множество нынешних фотографических, кинематографических и телевизионных образов свидетельствует о мире с трогательной искренностью и доверчивой непосредственностью. Мы, не задумываясь, верим в их реалистичность. Но мы ошибаемся. Они только кажутся похожими на предметы, события, лица. Или, вернее сказать, они вправду похожи на реальность, но сама их похожесть дьявольская.

Этой дьявольской приспособляемости, поистине демонической способности мимикрировать можно найти социальные, исторические и политические аналоги в массовом поведении: массы с легкостью воспринимают навязываемые им модели поведения, усваивают предлагаемые им цели и таким образом поглощаются и аннигилируются ими. Конформность толпы — благодатная почва для искусительства в буквальном смысле слова — совращения, растления, подчинения, околдовывания. Такова неумолимая логика конформизма.

Пример тому можно найти в фильме Вуди Аллена «Зелиг». Пытаясь быть самим собой, культивировать в себе непохожесть и отличие от других, человек перестает походить на кого-либо и, следовательно, кого-либо искушать. Зелиг же, напротив, пускается в авантюру тотального оболыщения, начиная принимать облик всего, что входит в его окружение. Это своеобразное ненасильственное миметическое искусительство. Потому что походить на другого, принять его облик — значит соблазнить, заставить войти в область превращения наперекор желанию.

Эта сила оболыщения, эта фатальная стратегия — своего рода природный дар, прису-

¹ Эта лекция была прочитана известным французским культурологом Жаном Бодрийаром в университете Сиднея в 1984 году. Печатается с небольшими сокращениями.

¹ *Trompe-l'oeil* (фр.) — обман зрения.

щий не только хамелеону, обнаруживающему его в предельной форме. Нас привлекает отнюдь не способность животных адаптироваться к условиям, ведь животные вообще не конформисты, они обольстительны, ибо претерпевают серию превращений. Их сходство с чем-либо таит в себе загадку, потому что они не являются личностями. Приспосабливаясь к среде, животное исходит не из собственного существа, не из своей индивидуальности, а из своей на данный момент явленности. Таков и Зелиг: он полиморфичен (в чем нет извращенности), он не способен к функциональной адаптации к тому или иному жизненному контексту (что было бы настоящим конформизмом, нам присущим конформизмом), но искушает нас *игрой* в подобия. Аналогичным образом поступают дикари, поочередно надевая маски своих божков и «становясь» воспреемниками божественности, чтобы ввести этих божков во искушение. Именно против такой стратегии обольщения ожесточенно борются психиатры, именно она вызывает волну гипнотического обожания Зелига (по-немецки Zelig значит «блаженный»). [...]

Вообще говоря, образ интересен не только в роли отражения, зеркала, репрезентанта реальности, но и тогда, когда он начинает вмещиваться в реальность и моделировать ее, когда он приспособливается к реальности лишь затем, чтобы получить ее трансформировать или, точнее сказать, когда он использует реальность в собственных целях, предшествуя ей на столь коротком расстоянии, что ей уже не остается времени для самосуществования.

Не только обыденная жизнь стала достоянием кино и телевидения, но и война. Говорят, что война есть продолжение политики иными средствами. По аналогии можно сказать, что образы, в первую очередь образы средств массовых коммуникаций, — продолжение войны иными средствами. Возьмем «Апокалипсис сегодня». Коппола сделал свой фильм так же, как американцы делали войну, — и только в этом смысле он является лучшим свидетельством о ней, — с тем же излишеством, с тем же использованием непомерных затрат, с той же чудовищной прямолинейностью... и с тем же успехом. Война как путешествие, технологическая и психоделическая фантазия; война как цепь спецэффектов, война, становящаяся фильмом раньше, чем он снят; война, вытесненная испытанием технических средств. Для американцев важнее всего было последнее: испы-

тательный полигон, гигантская площадка для апробирования своего оружия, своих способов ведения войны, своей силы.

То же самое продельывает Коппола: он испытывает власть кинематографической интервенции, проверяет воздействие кино как машинного производства спецэффектов. В этом смысле его фильм является в большой степени продолжением войны другими средствами, завершением этой неоконченной войны, ее апофеозом. Война становится фильмом, фильм становится войной, то и другое соединяется в общем технологическом потоке.

Реальная война представлена у Коппола так, как это сделал бы генерал Уэстморленд. Оставим в стороне двусмысленный акт напалмовой атаки на Филиппинах, призванной воссоздать ад Северного Вьетнама. Но и далее все воспроизводится в кино так, как на самой войне: молах кинопроизводства, в пасть которого в священном экстазе отправлялись миллионы долларов, гигантская трата несусветных средств, масса трудностей и ослепившая сознание создателя паранойя, изначально воспринимавшего свой фильм как событие *мирового* исторического значения, для которого Вьетнам был не более чем предлогом и как бы даже вовсе не существовал — что, впрочем, мы не можем отрицать: вьетнамской войны «самой по себе» действительно не было, это был, возможно, лишь сон, барочный сон о напалме, о тропиках, психотропный сон, в котором речь шла не о политике или победе, а о священной жертве огромных ресурсов, запечатлевающей этот акт на пленку по мере его развертывания, ничего для себя не ожидая, кроме разве посвящения в ранг суперфильма, в совершенстве выполняющего функцию войны как массового зрелища.

Здесь отсутствуют какая-либо дистанция, какое-либо критическое отношение, какая-либо попытка «пробудить сознание» в связи с войной. Это поистине brutальное качество фильма исключает какое бы то ни было антивоенное настроение. Пусть Коппола наряжает своего капитана-вертолетчика в кавалерийскую шляпу и позволяет ему снести с лица земли вьетнамскую деревушку под звуки вагнеровской музыки — эти знаки не несут никакой критической оценки: они лишь встроены в машинерию, вписаны в спецэффект. Коппола делает свой фильм с но-стальгической мегаломанией и пустой одержимостью балаганщика. Возникает вопрос,

как же возможен этот кошмар (не войны, но фильма)? Ответа на это нет, как нет и суждения по этому поводу. Вьетнамская война и фильм выкроены из одной и той же материи, их ничто не разделяет: фильм есть часть войны. И если американцы проиграли в одном, они выиграли в другом. «Апокалипсис сегодня» — глобальная победа. Его кинематографическая мощь равна и даже превосходит мощь военно-промышленного комплекса, власть Пентагона и правительства. Ничего нельзя понять ни в кино, ни в войне (по крайней мере, в кино), если не понять этой неразличимости, которая не есть идеологическая или нравственная неразличимость добра и зла, но неразличимость взаимозамещения разрушения и созидания, их взаимообращения как органического метаболизма технологического процесса, в каком бы виде он ни выступал — «ковровой» бомбардировки или киносъемки...

Что же касается предшествования образов реальным событиям, в результате чего путается логика причины и следствия и становится невозможным отличить причину от следствия, то лучшим примером здесь послужит авария на атомной станции в Харрисбурге, случившаяся вскоре после выхода на экраны «Китайского синдрома». Этот фильм — великолепный образец верховенства телевизионного образа над реальным событием, остающимся неправдоподобным и в каком-то смысле воображаемым.

Более того, этот фильм невольно демонстрирует следующее: внедрение телекамеры в атомный реактор как спусковой крючок ядерной аварии. Эта аналогия возникает в силу ощущаемого всеми ожидания этого события и его регулярного моделирования, телевизионного «расщепления» реальности, ибо телевидение и информация вообще суть своего рода катастрофа в формальном, топологическом смысле слова, как его употребляет Рене Том: радикальное, качественное изменение целой системы. Или, скорее, телевидение и сила, освобождающаяся в результате расщепления атомного ядра, явления одного порядка: «горячая» оболочка скрывает под собой сдерживающую силу «холодных» систем. Телевидение — тоже нуклеарный, цепно-реактивный процесс, но купирующий взрыв: оно охлаждает и нейтрализует значение и энергетику событий. И таким образом, за ощутительным риском взрыва, то есть «горячей» катастрофы, скрывается длительная «холодная» катастрофа — универсализация системы разубеждающего упорствования.

Параллелизм между энергией расщепленного атомного ядра и телевидением вычитывается непосредственно из образов. Ничто так не напоминает центр управления реактором, как телестудия, а консоли реактора удивительно схожи с телетрансляционными башнями. И точно так же внутренние процессы, происходящие там и здесь, остаются скрытыми от наших глаз, недешифруемыми и как бы не имеющими значения. Драма разыгрывается на экранах — и нигде более. [...]

Сопряженность «Китайского синдрома» и события в Харрисбурге неотступно преследует наше сознание. Случайна ли она? Даже без специального вдумывания в магическую связь симулякра и реальности ясно, что «Китайский синдром» не стоит независимо от «реальной» аварии. Речь, разумеется, идет не о жесткой причинной связи, но о специфическом «заражении», невыразимой соотносительности реального факта, модели и симулякра: «индуцирование» атомной аварии в Харрисбурге фильмом с явной очевидностью корреспондирует с индуцированием инцидента телевидением в самом фильме. Мы стали свидетелями удивительного предвосхищения фильмом действительного события, которое пункт за пунктом воспроизвело симулякр вплоть до передачи саспенсного, незавершенного характера аварии, что особо существенно: реальность самоорганизовалась таким образом, что произвела впечатление *симуляции* катастрофы.

Отсюда только один небольшой шаг, чтобы, перевернув логический порядок, счесть за реальный факт «Китайский синдром», а харрисбургскую аварию — симулякром. Ведь именно в силу этой превращенной логики реальная авария в фильме следует за телевизионным вмешательством, а харрисбургская авария «в реальности» происходит как следствие фильма «Китайский синдром».

Однако упомянутый фильм на самом деле вовсе не является истинным прототипом реальной аварии; дело обстоит не так, что в одном случае мы встречаемся с симулякром, а в другом — с реальным фактом. Симулякрами являются и то, и другое: авария на острове — своеобразная симуляция во второй степени. Мы имеем дело с цепной реакцией; *но это не ядерная цепная реакция, а реакция симулякром* и симуляции, в которой эффективно задействуется вся энергия реальности, и не в зрелище взрыва, но в скрыто протекающем непрекращающемся процессе,

оказывающем, возможно, гораздо более сокрушительное воздействие, чем все те взрывы, которые нас сегодня оглушают.

Дело в том, что взрыв всегда есть оправдание наших ожиданий, посмотрите в фильме, как и в реальности, все ждут, когда же он произойдет, когда же разрушение обретет свое имя и избавит нас от страха, который некуда излить, от атомного психоза, который не на что обратить. Так пусть же сердцевина реактора поскорее явит нам свою грозную разрушительную мощь, рассеет напряженное ожидание страшных последствий высвобождения неведомых сил и вознаградит нас зрелищем невиданного спектакля. Но беда в том, что ядерного спектакля не может произойти, тут не пахнет зрелищем (Хиросима давно в прошлом) — и потому отвергается сама возможность катастрофы. Она воспринималась бы, если бы предстала перед нами в традиционном виде, так, как происходили былые энергетические аварии. Второе пришествие катастрофы в непривычном обличье — вызов нашему мессианскому либидо.

Итак, взрыва не произойдет. Будет только вяло текущий процесс. Нам уже не увидеть вырвавшуюся на свободу энергию в ее грозном бесновании — вся романтика взрыва с ее колдовским очарованием, родовым революционному, ушла, и осталась лишь холодная энергия симулякров, в гомеопатических дозах разливающаяся по холодным системам информации.

О чем еще могут мечтать средства массовой информации, если не о том, чтобы спровоцировать свершение событий своим присутствием? Все сокрушаются по этому поводу и все втайне околдованы этой возможностью. Такова логика симулякра: место божественного предопределения занимает столь же неотступное предшествующее моделирование. По этой причине события уже не имеют какого-либо значения: не потому, что бессмысленны сами по себе, а потому, что им предшествуют модели, с которыми их собственное протекание может в лучшем случае совпадать.

В течение последнего времени в диалектической связке реальности и образов (то есть в отношении, которое нам хочется считать диалектическим) верх взял образ; он навязывает реальности свою имманентную эфемерную логику, эту аморальную логику по ту сторону добра и зла, истины и лжи; логику уничтожения собственного рефе-

рента; логику поглощения значения, где замысел исчезает с горизонта творения. Перед лицом этого явления все мы сохраняем немислимую наивность, надеясь на «правильное» использование образов, в целях, так сказать, нравственных, осмысленных, воспитательных или информационных, не замечая, что образ восстает против такого его употребления, что он выступает проводником не знания и не благих намерений, а наоборот, размывания, уничтожения значения (событий, истории, памяти и так далее). Мне вспоминается в связи с этим телевизионный сериал «Холокауст» о концентрационных лагерях...

Забуть об истреблении людей — значит приобщиться к акту истребления. Чтобы предотвратить забвение, подключают искусственное напоминание, повсеместно стирающее остатки настоящей памяти. Искусственное напоминание воссоздает факты истребления с помощью «холодного» посредника, который сам излучает забвение, который производит уничтожение даже более систематичным — если это возможно — образом, чем это делалось в концлагерях. Телевидение — наиболее надежное средство «окончательного решения» любого вопроса. Теперь евреев «пропускают» не через печи крематория или газовые камеры, а через звуковую дорожку, катодную трубку и микросхемы. Таким образом, забвение, уничтожение достигает своего эстетического измерения — ностальгия наносит последний убийственный удар.

Полагают, что доведение до сведения каждого известных событий — гарантия того, что они больше не повторятся. На деле же акт экзорцизма, осуществляемый столь дешевой ценой — ценой нескольких слезинок, пролитых перед телеэкраном, — никак не воздействует на ход событий. «Это» не повторяется в традиционном виде потому, что происходит повседневно с помощью того самого посредника, который вроде бы и осуществляет изгнание дьяволов — телевидения. Происходит тот же процесс забывания, ликвидации, истребления, то же уничтожение памяти и истории, то же скрытое радиационное заражение, то же бесследное исчезновение в черной дыре, как это было в Освенциме. Нас пытаются убедить, будто телевидение воскрешает жертвы Освенцима, пробуждая сознание общества, а на самом деле оно в новом обличье, не как «место», а как «средство» уничтожения продолжает ту же самую деятельность.

Почему-то упускается из виду, что «Холокост» — это прежде всего *телевизионное* событие или даже объект (если вспомнить Маклюэна). Иными словами, это попытка «подогреть» «холодное» историческое событие — трагичное, но «холодное», первое из цепи великих событий, порожденных «холодными» системами, чья истребительная мощь поочередно принимала различные формы (в том числе «холодной войны»), попытка, предпринимаемая в отношении «холодных» масс (евреи уже не столь озабочены массовой гибелью своего народа — они понемногу сами справились с собственными переживаниями, более того, они успели разувериться не только в гибели других, но и в собственной грядущей смерти). Это попытка «подогреть» «холодное» событие с помощью «холодного» посредника, телевидения, предпринимается ради людей, которые тоже «холодны» и которые воспримут ее всего лишь как случай пощекотать нервы, испытать загробную дрожь, после чего предать все забвению как некий эстетический факт.

Холодный свет телеэкрана не несет нам никакой угрозы (даже воображению детей), ибо не содержит какого бы то ни было вымысла — *в нем нет образности*.

В этом смысле телевидение противостоит кинематографу, в котором еще остается много места для фантазии. Хотя кино все больше и больше смещивается с телевидением, оно все еще образ и, значит, представляет собой не просто некую визуальную форму, но миф, нечто, принадлежащее сфере неопределенности, вымысла, зеркала, сна и так далее... Ничего этого не найти в телевизионном образе, который, ничего подобного не предлагая зрителю, обволакивает его своим обаянием. Телевизионный образ не уходит глубже поверхности экрана. И скажем больше: экран — это *вы* сами, это телевидение смотрит на вас и протаскивает сквозь вас магнитную ленту — ленту, но не образ.

Таким образом телевизионный фильм «Холокост» создает определенное событие-холокост (массовое уничтожение). Точно также и «На следующий день» — не последствия атомного взрыва, изображенные на пленке, а катастрофическое событие само по себе. Этот фильм призван внушить катарсический ужас, развеять страх с помощью зрелища события, которое этот страх внушает. И тем не менее результаты его вряд ли таковы. Меня гораздо глубже трогают слайды в нью-йоркском Музее естественной исто-

рии, глядя на которые ощущаешь холод ледникового периода и дыхание доисторических времен, а тут я не чувствую ни дрожи ужаса, ни обаяния ядерной мощи, ни даже элементарного саспенса, и меня не трогает последняя слепящая вспышка.

Плохой ли это фильм? Наверняка. И, может быть, дело в том, что он лишен образности? Собственное воображение рисует нам атомную войну как всеограшающее событие, не имеющее никакого «завтра», никакого «следующего дня», а тут мы становимся свидетелями заурядного превращения человеческой породы в расу дикарей. Но нам слишком хорошо известно это состояние, вряд ли мы вообще из него успели выйти. Наши устремления простираются за шкалу человеческого, к некоей за пределами тайне: что будет на Земле, когда нас на ней не будет? Словом, мы мечтаем о собственном уничтожении и о том, чтобы увидеть мир в его внечеловеческой чистоте (и, чтобы быть точным, внеприродно).

Однако могут ли эти предельные, экстремальные состояния вообще преобразоваться в метафорическую образность? Мифологизация глобальной катастрофы не более действительна, чем мифологизация нашей биомолекулярной природы или генетического кода. То, что подобная попытка не оказывает на нас более никакого воздействия, прямо свидетельствует о том, что мы уже поражены радиацией. Мы воспринимаем катастрофу всего лишь как анекдот. Ее фильмическое воплощение — только разновидность проникшего повсеместно радиационного заражения нашей жизни. Настоящая ядерная катастрофа уже произошла, она происходит ежедневно и, фильм всего-навсего частица этого процесса. *Это-то и есть истинная катастрофа*. Речь идет не о репрезентации, не о метафоре, а о том, что ныне реально имеет место и потому не укладывается в нашем воображении. [...]

Слияние образов с действительностью, экранного изображения с обыденной жизнью дано в повседневном опыте. Особенно в Америке, очарование которой не в последнюю очередь заключается в том, что эта страна даже за порогом кинотеатров насквозь кинематографична. Вы пересекаете пустыню как герой вестерна; въезжаете в большие города, представляющие собой бесконечный экран, заполненный знаками и символами. Вся жизнь здесь — съемка с панорамы, кинематический, кинематический, кинематографиче-

ский трюк. В этом столько же прелести, сколько ее в каком-нибудь голландском или итальянском городке, где, выходя из музея, обнаруживаешь ландшафт, который только что видел на живописном полотне. Это настоящее американское чудо, придающее окружающему эстетическое измерение, преображающее жизнь в подобие сна. Кино выступает не в исключительной форме произведения искусства, а наполняет жизнь мифической силой. И это по-настоящему будоражит. Вот почему идолопоклонство перед «звездами», культ голливудских кумиров — не патология, рожденная средствами массовой информации, а замечательная форма существования кино, его мифическое преображение, возможно, последний великий миф нашей эпохи. Достигший тех пределов, где идол перестает что-либо репрезентовать и лишь раскрывает себя как чистый, бесстрастный, властительный образ, стирающий границу между реальным существом и его мифом.

Высказанные здесь соображения, должно быть, кажутся странными, даже диковатыми, но потому лишь, что они принадлежат такому безумному киноману, каким я бы и хотел оставаться — совершенно необразованному и околдованному экраном. Его образы рожают первобытную радость, какое-то животное наслаждение не поддающееся обузданию эстетических, моральных или социально-политических суждений. Именно поэтому я называю их безнравственными и утверждаю, что в безнравственности заключается их главная сила.

Животное очарование образами, неподвластное контролю моральных или социальных принципов, совсем иной природы, чем традиционно понимаемое фантазирование или греза. Иноприродные образы других искусств — живописи, рисунка, театра или архитектуры — заставляют нас грезить и фантазировать; словесность справляется с этой задачей удачнее всех. Но в современных технологических образах мы наблюдаем новую особенность: если они столь сильно захватывают нас, то не благодаря своей репрезентационной способности и передаче идей — в этом не было бы никакой новизны, — а напротив, потому что они представляют собой то место, где *исчезают* значение и репрезентация, место, где нас отсекают от каких бы то ни было суждений о реальности, место, где осуществляется стратегический план отрицания реальности и принципа реальности.

Итак, мы подошли к парадоксу. Образы, наводняющие нашу повседневную жизнь (и, надо заметить, способные размножиться до бесконечности, в то время как расширение значения всегда ограничено, небеспредельно), неудержимо заполняющие все поры реальности, распolzаясь подобно эпидемии, так вот — эти образцы делают и весь наш мир таким же бесконечным или, по крайней мере, стремящимся к бесконечности. Он загнан в ловушку сумасшедшей гонки за образами, фатально околдован, о чем можно судить по тому, какое место занимают теперь видео и прочие электронные системы. Парадокс же заключается в том, что эти образы демонстрируют равную невозможность реального и вымышленного. [...]

Мне вспоминаются такие абсолютно совершенно сработанные вещи, как «Китайский квартал», «День кондора», «Барри Линдон», «1900», «Вся президентская рать», само совершенство которых навеивает беспокойство. Создается впечатление, что мы имеем дело с прекрасными римейками, монтажными фильмами, которые обязаны своим происхождением процессу комбинаторики (или мозаичной техники в терминах Маклюэна), с некими гигантскими фото-, кино- или историко-синтезаторами, а не с настоящими фильмами. Хочу быть правильно понятым: их качество несомненно. Беда, однако, в том, что они оставляют нас абсолютно равнодушными.

Возьмите «Последний киносеанс». Только будучи рассеянным, как я, можно счесть этот фильм за продукцию пятидесятых годов, картину о нравах провинциального американского городка. Правда, у меня быстро zakралось сомнение: фильм был слишком хорош, слишком ладно скроен и отличался в лучшую сторону от фильмов тех лет отсутствием сентиментальности, психологизма и морализаторства. Представьте мое удивление, когда я узнал, что это картина семидесятых годов, ностальгическая, но совершенно «с иголочки», в гиперреалистическом ключе воссоздающая жизнь тех лет. Сейчас появляется целая обойма фильмов, относящихся к тем, на которых мы воспитывались, так, как андроид относится к человеку: замечательных, безупречных артефактов, паразитальных симулякров, которым недостает лишь фантазии и той особой гипнотической власти, без которой кино уже не кино. Большинство (причем лучшее) фильмов, которые мы сегодня смотрим, принадлежат этой категории. Наиболее удач-

ный пример — «Барри Линдон»: ничего более совершенного не было и не будет сделано, но что же все-таки сделано? Тронуло ли это нас? Нет, ибо это *симуляция*. Вся отравляющая радиация отфильтрована, все необходимые ингредиенты присутствуют в нужных дозах, не допущено ни единой ошибки.

Прохладное, холодное удовольствие, которое даже нельзя назвать в буквальном смысле эстетическим: это функциональное удовольствие, бесстрастное, механическое наслаждение. Достаточно вспомнить Висконти («Леопард», «Чувство», в какие-то моменты «Барри Линдон» отсылает нас к этим фильмам), чтобы осознать все различие, не в стиле только, но в самом кинематографическом деянии. У Висконти — смысл, история, чувственная риторика, ошибки, страстная игра — не только в сюжете, но и в режиссуре. Ничего этого не найти у Кубрика, который смотрит на свой фильм как на шахматную доску и строит повествование на основе операционально точного расчета. Это не знакомая нам издавна оппозиция интуиции и алгебры: в прежние времена значение так или иначе было задействовано, ставилось на кон. Теперь же мы вступаем в эпоху кино, уже не обладающего значением в прямом смысле слова, похожего на огромные геометризованные конструкции, отдающие синтетикой, [...]

Своими современными деяниями кино все ближе и со все возрастающим совершенством подбирается к абсолютной реалистичности с ее пошлостью, достоверностью, жесткостью, скукой и фальшью, попыткой предстать подлинной, непосредственной, непредсказуемой, — что есть безумнейшая из затей (точ-

но так же, как претензия чертежа на воспроизведение всех качеств изображаемого им объекта есть безумие). Еще ни одна культура не вырабатывала столь наивного и одновременно параноидального, столь пуританского и вместе с тем агрессивного взгляда на функцию знака. Стремясь к абсолютному совпадению с реальностью, кино приближается к совпадению с самим собой. Здесь нет противоречия: в этом заключается определение гиперреального. Главенствуют живописность и спекулятивность. Кино паразитирует на самом себе и копирует самое себя, делает римейки собственной классики, оживляет старые мифы, переснимает немые фильмы в более совершенном, чем оригиналы, виде и так далее. Все это логично. *Кино зачаровано собой как утраченным объектом точно так же, как оно (и мы сами) зачарованы реальностью, исчезающей как объект-референт*. Прежде существовало живое, диалектическое, всестороннее и драматически напряженное взаимоотношение кино и вымысла (то есть романтической, мифической нереальностью вплоть до заимствования бредовой логики последней). Сегодня мы наблюдаем извращение этих отношений как результат потери той и другой стороной собственной идентичности. Сегодня связь кино и реальности — холодный коллаж, бездушный промискуитет, бесплодное совокупление двух холодных систем массовой коммуникации, неудержимо стремящихся к полному слиянию: кино пытается растворить себя в абсолютной реальности, тогда как реальность уже давно поглощена кинематографической (или телевизионной) гиперреальностью.

Перевод с английского Н. Цыркун