

*Кризис буржуазной культуры и экран*

Р. Соболев

## Апокалипсис по Стэнли Кубрику

Пессимизм, ставший неизбывной чертой умонастроений в буржуазном обществе, превратил антиутопию в своего рода «избранный жанр» современного западного искусства. А популярность произведений так называемой «черной фантастики» у массового потребителя на Западе позволяет думать, что пессимизм не мода, но выражение «духа времени». Что считать антиутопией? Если утопия — это благословенное место на земле, которого нет, но о котором позволительно мечтать, как о чем-то желанном, то можно сказать, не слишком упрощая, что антиутопия — это отвратное место, которое или уже есть, или может появиться завтра.

Для значительного числа социологов антиутопия зримо воплощается в многочисленных реальных чертах буржуазного бытия или же угадывается в проекции отрицательных тенденций капиталистического индустриального общества на будущее. Причем парадоксальным может показаться на первый взгляд тот факт, что негативно оценивают сегодняшнее состояние и отказывают буржуазному обществу в будущем отнюдь не его критики, а его адепты. В частности, глубоким неверием в будущее пронизаны многие работы Германа Кана, Артура Шлезингера, Збигнева Бжезинского, Маршалла Маклюэна. Что же тогда говорить о «бунтарях». По мнению Эрика Фромма (его собственные труды по социальной психологии тоже не назовешь оптимистическими), пессимизм — подтекст всего, что написано Гербертом Маркузе\*, этим идеологом «левого бунта» 60-х годов.

Под знак вопроса ставится в подобной литературе само существование рода челове-

ческого. Так ли, иначе ли, но человечество все равно неуклонно приближается к гибели, и симптомы смерти очевидны, настойчиво повторяют современные кассандры, в том числе «оснащенные» научными знаниями. Если, мол, удастся избежать атомного самоубийства и восполнить каким-нибудь образом уничтоженные земные ресурсы, то все же физическая и особенно духовная деградация людей неизбежна, поскольку научно-техническая революция (НТР) сначала освободит их от нужды, лишив тем самым жизненных стимулов, а в конце концов превратит в жалкие ничтожества, как это, кстати, давным-давно предсказали Уэллс и Хаксли...

Напомним, что эсхатологические настроения — не новость в истории человечества: предсказания конца света сохранились в преданиях многих древних цивилизаций, их несет Библия, они бытовали у инков и имели достаточно широкое хождение в период средневековья. Легко понять, что в их основе — вполне объяснимый психологический сдвиг в сознании тех людей, для которых закат их цивилизации представлялся не только концом определенного этапа развития человечества, но и концом света. Понятно, что и мрачные пророчества современных буржуазных футурологов в своей основе носят такой же характер: наблюдая регресс своего общества, констатируя необратимость процесса распада его духовных ценностей и полную несостоятельность идеологических концепций, отрицая при этом закономерность наступления следующего, коммунистического этапа человеческой истории, они отождествляют гибель отжившей общественной формации с концом мира. Однако НТР внес в эту в общем-то тривиальную схему весьма существенные поправки: человечество в самом деле получило средства для того, чтобы сделать конец света реальностью. (Герман Кан в начале 60-х годов вычислил, что уже тогда ядерного оружия было достаточно, чтобы сделать Землю «местом, где была жизнь».) Еще раньше, в 50-х годах, учеными высоких рангов была выдвинута гипотеза о самоуничтожении разумной жизни — в условиях цивилизации,

\* E. F r o m m. The Revolution of Hope. Toward a Humanised Technology. N. Y., 1968, p. 61.

научившейся использовать ядерную энергию,— не только в результате войны. Но, что, пожалуй, еще более жутковато, одновременно появились высказывания об эфемерности разумной жизни вообще. Человек, так сказать, гость на земле, и гость не надолго.

Буржуазное кино, со своей склонностью вульгаризировать любые научные гипотезы и концепции, сделало пессимизм рыночным товаром и обрушило на зрителей в послевоенные годы, особенно в минувшее десятилетие, поток фильмов «черной фантастики». В этих лентах, помимо напастей, которые уготовили людям физики и биологи, на Землю обрушились нашествия инопланетян (самыми причлиными из них были гориллоподобные существа, равнодушные, как выяснялось, к блондинкам голливудского типа), со дна океана выходили огнедышащие драконы, целые континенты превращались в пустыни потоками воды и лавы, направляемыми «летающими тарелками», и т. д. Однако время от времени кино, даже и не в лучших своих произведениях, с удивительной прозорливостью угадывает то, о чем специалисты начинают говорить лишь спустя много лет.

Иноширо Хондо не ученый, а режиссер, постановщик «Годзиллы», фильма категории «Б», давшего в свое время критикам повод для зубоскальства. Рассказ о чудовище, разбуженном ядерными взрывами и вышедшем из океана на сушу, чтобы уничтожить людей, действительно не слишком, мягко говоря, серьезен. И все же «Годзилла» не только пугает зрителя «страходонтом», но и начинает непростой разговор о перспективе новой формы жизни на земле, которую возросший уровень радиоактивности сделал непригодной для нормального существования людей.

Над фильмом Уолона Грина «Хроника Хеллстрема» уже не смеялись, хотя, казалось бы — что может быть «смешнее» утверждения, будто близится время, когда человечество исчезнет с нашей планеты и единственными ее обитателями станут насекомые — разные букашечки-таракашечки? Это не смешно потому, что фильм Грина имеет форму научной лекции, а наше поколение уже привыкло

серьезно относиться ко всему, что связано с наукой. В фильме некий профессор Хеллстром рассказывает — и подтверждает свой рассказ натурными съемками — о том, как человек, загрязняя окружающую среду радиоактивными и химическими отходами и разрушая биосферу, ускоренными темпами приближает то время, когда сам уже не сможет в ней жить. Напротив, насекомые — муравьи, жуки, клещи и т. п. — запросто приспосабливаются к отравленной среде и, вкусив всяких химикалиев и излучений, размножаются много быстрее, чем раньше.

Никуда не денешься от опасения, что кошмарный мир Хеллстрема создается с той же неумолимостью, с какой движется время. Создается не только с помощью ДДТ и прочих «ядов плодородия», миллионы тонн рассыпаемых по полям и лесам, но и заводами, химическими комбинатами, шахтами, выворачивающими наизнанку земную мантию, тепловыми и атомными электростанциями и т. п. Наверное, от химикатов можно в конце концов отказаться. Но наша технология — материальная база нашей жизни, нашего благополучия; от заводов, комбинатов, электростанций не откажешься. Впрочем, в этом и нет нужды. «Люди никогда не отказываются от того, что они приобрели, — писал К. Маркс, — но это не значит, что они не откажутся от той общественной формы, в которой они приобрели определенные производительные силы»\*. И которые, добавим, сегодня обратились в странах капитала против людей.

Очевидно все же, что отнюдь не НТР порождает антиутопии и интерес к ним, хотя и служит подчас их обоснованием. Труднее, но и важнее видеть глубокую социальную обусловленность современных антиутопий реальностью общественных отношений, понять, как быстро и четко реагирует искусство на идеологические сумерки Запада созданием мрачных (но не столь уж невероятных!) пророчеств.

Собственно говоря, явления, которые мы здесь рассматриваем через «призму кино»

\* К. Маркс и Ф. Энгельс, Соч., т. 27, стр. 402.



«Доктор Стрейнджлав»

развитых капиталистических стран, напоминают, но отнюдь не повторяют некоторыми своими чертами то, что происходило в Германии 20-х годов, в сложный для нее период экономической депрессии и духовного кризиса, когда в обществе яростно сталкивались антагонистические силы. А если отвлечься от кино, то нечто сходное можно найти и в предреволюционной России, где господствующие классы, а за ними и их искусство, с начала XX века жили в предчувствии скорой гибели. Однако «опыт» веймарской Германии показательнее: в 60-х годах в кино американском, английском и даже японском, в целом неповторимо самобытном, появились произведения, в высшей степени похожие на некоторые произведения немецкого киноэкспрессионизма 10—20-х годов. На возможность такого повторения указывал Зигфрид Кракауэр: «Духовный кризис в Германии между 1914 и 1929 годом был не только специфически немецким. Нетрудно показать, как под влиянием сходных обстоятельств происходят — и происходили — подобные же коллективные кризисы в других странах»\*. И далее предупреждал, что внешние обстоятельства кризиса могут и не дублировать

друг друга. Если нужна иллюстрация к этому суждению, то укажем на несомненную связь между мистическим кошмаром многих экспрессионистских фильмов и, например, обывленным ужасом картины Романа Полянско-го «Ребенок Розмари», где настойчиво утверждается, что в мир вместо мессии должен прийти антихрист.

В немецкой литературе 20-х годов получил распространение роман, называвшийся «утопическим», поскольку определение «фантастический» еще не имело широкого хождения, и рисовавший, как правило, на редкость безрадостные картины человеческого будущего. Так, в «Путешествии в будущее» Ганс Кристоф показывает «коммунизм», лишенный машин, письменности, духовной культуры, искусства. Автор зачеркивает все, что, на его взгляд, мешает человеческому равенству, и приходит... к нулю, поскольку очевидно, что мир, «освобожденный» от технологии и культуры, возвращается к временам варварства, голода, массовых эпидемий. Однако с наибольшей силой «всеобщее отчаяние» (Кракауэр) отразил киноэкспрессионизм, «искусство, испуганное жизнью»\*, и словно бы несущее предчувствие того ужаса, что надвигался на страну вместе с фашизмом.

\* S. K r a s a u e r. From Caligari to Hitler, Princeton University Press, 1966, p. 11.

\* Сб. «Модернизм», М., 1973, стр. 15.

Своеобразным приближением к антиутопии в немецком кино можно считать «Метрополис», созданный Фрицем Лангом в 1926 году и отрабивший короткий и ненадежный период стабилизации Веймарской республики. Панацею от ужасов будущего фильм наивно искал в единении труда и капитала, мускулов и интеллекта. Впрочем, наивность «Метрополиса» не нашла и не могла найти продолжения в жизни (в этом его утопичность). Несравненно больший интерес представляет «серия» о Големе, глиняном роботе, как мы сказали бы сейчас, — «Голем», «Как Голем пришел в мир», «Голем и танцовщица», — на все лады использующая странную средневековую легенду о пражском раввине Леви бен Бецалеле и созданном им чудовище.

Голем и чудовище Франкенштейна — не менее удивительное создание восемнадцатилетней Мэри Шелли, прозорливо указавшей в начале XIX века на возможный антагонистический характер взаимоотношений между человеком и созданной им техникой, — становятся с 1915 года постоянными персонажами так называемых фильмов ужасов. Эти фильмы зачастую были рассчитаны лишь на то, чтобы пощекотать нервы зрителей, удовлетворить известную страсть обывателей к «страшненькому». Родословную таких фильмов, очевидно, надо вести от рыночных гиньолой. И заявление Бориса Карлоффа, исполнителя ролей монстров, в том числе и во «Франкенштейне»: «Я знаю, что дети любят мои фильмы ужасов, ибо для них это просто приключения»\*, — звучит как дурной анекдот. Однако какая-то часть фильмов ужасов всегда делалась с оглядкой на социальные аспекты действительности и такую ее проблему, как возможность создания человеком машин или организмов, превосходящих людей по всем параметрам, которыми определяют разум и разумную деятельность, — эти фильмы отразили довольно точно.

Фильмы ужасов и фантастические фильмы, конечно, не одно и то же, хотя до последнего времени нелегко было провести между ними

линию разграничения. Нынче их «классификация» упростилась: в кино и телевидении определилась группа произведений, пугающая зрителей не приходом вместо мессии антигемисии, что сделал Полянский, и не годзиллами и големами (сегодня Голема способны сделать мальчишки из школьного кружка «умелые руки»), но возможными, даже кажущимися неизбежными результатами НТР.

В телевидении все началось, если не считать эпигонских опусов, с Маршалла Маклюэна, всю жизнь считавшегося скромным литературоведом и вдруг на склоне лет выбившегося во «властителя дум». Мы не преувеличиваем. Одаренный социолог, умеющий точно и остро подмечать некоторые стороны (в том числе и негативные) развития буржуазной культуры, Маклюэн сделал телевидение — не только, но прежде всего телевидение — своего рода отмычкой к сейфу, где лежала его слава. Маклюэновская абсолютизация средств массовых коммуникаций позволила некоторым буржуазным публицистам заявить, что если Маркс объяснил законы движения общества экономикой, а Фрейд счел, что весьма многое можно вывести из секса, то Маклюэн нашел ключ ко всем проблемам в коммуникациях. «Структура общества определяется средствами, используемыми для коммуникаций, а не содержанием самих сообщений»\*, — такова его основополагающая формула, неоднократно повторенная.

Мы не ставим своей задачей разбирать все написанное и сказанное Маклюэном, но, прежде чем рассказать о типическом случае реализации телевидением маклюэновских соображений о коммуникациях, отметим явную идеологическую несостоятельность этих соображений. Объявленный «новатором», Маклюэн фактически пропагандирует архиконсервативные взгляды. Гитлер, например, утверждает он, порожден «эпохой радио, ибо на телевидении он был бы смешон». Далее, массовые коммуникации «изменяют природу человека». Значит, наступает время, когда серия соответствующих передач, адресован-

\* «The Daily Californian», February, 4, 1969.

\* M. McLuhan. Understanding Media: the Extension of Man, N. Y., 1964, p. 176.

ная в данный район мира, может там либо вызвать общественный катаклизм, либо же ликвидировать его. Наконец, «если есть какой-либо смысл жаловаться на рост массовых форм искусства (жалобы идут на содержание, а не на формы, но поскольку «сообщением является средство», то Маклюэн, заявив это, передегеривает. — Р. С.) — кино, прессы и др., то лишь с точки зрения тех индивидуалистических технологий прошлого, которые размыты новыми формами»\*. О том, что искусство, помимо прочего — средство усвоения потребителями идеологических и моральных ценностей, накопленных человечеством, то есть культуры, Маклюэн не упоминает. Не говорит он и о том, что искусство для масс превращается в «маскулт» не из-за тиражирования — «Гамлет», изданный массовым тиражом, не перестает быть «Гамлетом», — но в первую очередь из-за стандартизации самого производства культурных ценностей, заведомо «средневысоких».

Во всем, что написано Маклюэном, нельзя не видеть старательную попытку вывести культуру из круга социальных явлений, что, впрочем, не мешает ему отдать массовым коммуникациям право управлять массами...

Как последнее должно выглядеть на деле, показывает драма Найджела Нила «Год олимпиады секса», поставленная Би-Би-Си в 1968 году. Ее действие разворачивается в 1986 году, и все, что происходит в этом недалеком будущем, есть лишь логическое завершение того, что можно было увидеть и в году 1968-м: мужчины носят косы и мини-юбки, а женщины одеты в облегающие бедра брюки; главным развлечением является телевидение и т. д. К тому времени, утверждает драма, человечество окажется под таким абсолютным контролем телевидения, что отпадет нужда в правительстве, полиции, мерах принуждения. Телевидение разрешит все сегодняшние проблемы. Так, проблема перенаселения Земли будет снята тем, что порнографические передачи будут идти 24 часа в сутки и погасят инстинкт продолжения рода.

«Год олимпиады секса» не нарушил традиции, созданной Уэллсом и продолженной Хаксли: человечество в 1986 году разделилось на две неравные части — 98 процентов людей не умеют ни читать, ни писать и принадлежат к низшей группе «лоу брау», — они такие сытые, обеспеченные и «счастливые свиньи будущего», как говорит несчастный Чиж у Арцыбашева, а 2 процента — группа «Хай брау», которая составляет телевизионную олигархию, свободную от какой-либо морали, презирающую массу и поставляющую ей духовную пищу, в основном, сексуальные зрелища...

Драма вызвала дискуссию, не менее странную. Самым серьезным «возражением» оказалось замечание социолога относительно того, что телевидение есть наркотик не успокаивающий, а возбуждающий, не гасящий эмоции, но провоцирующий их и зачастую подсаживающий формы проявления насилия. Режиссер, однако, не согласился с этим замечанием и сослался на древний Рим, «где недвольный плебс успокаивали спектаклями эротическо-циркового содержания, в которых по ходу действия люди умирали и любили друг друга на глазах публики».

На Рим оглядывается Герман Кан, крупнейший футуролог Запада; в Рим приходит и Феллини, крупнейший художник Запада, создав ленту о «сладкой жизни» античности — «Сатирикон», прямо ассоциирующуюся со «сладкой жизнью» деградирующего господствующего класса современного капиталистического общества. Заметим, однако, что для Маклюэна такого рода оглядки на седую древность неприемлемы. Там, где он отходит от позиции пророка, где серьезно анализирует сущность «новых форм», у него появляются достаточно интересные заключения. Например, он пишет, что «мир кино, подготовленный фотографией, стал синонимом иллюзии и выдумки и превратил объектом в то, что Джойс назвал «всеобщей документальной кинолентой», где лента подменяет реальность»\*. Право, это неплохая характе-

\* M. McLuhan. Understanding Media: the Extension of Man, N. Y., 1964, p. 170.

\* M. McLuhan. Understanding Media: the Extension of Man, N. Y., p. 173.

ристика буржуазного кино, в большей своей части остающегося поставщиком иллюзий. Остается лишь добавить, что сегодняшняя «всеобщая кинолента» учитывает необратимость НТР и выдумывает будущую реальность, используя не аналогии с прошлым, но, чаще всего, экстраполируя на это будущее современность и тем самым как бы увековечивая ее.

Понятно, что, воздействуя одновременно и на разум, что достигается самым широким использованием научных идей и гипотез, и на эмоции зрителей, поражая их воображение сильнейшими звукозрительными образами грядущего, кино остается важнейшим средством манипулирования сознанием масс.

В прошлом десятилетии в западном кино выдвинулся Стэнли Кубрик, режиссер в высшей степени своеобразный, современный и, бесспорно, одаренный; три его последних фильма позволяют проследить как методологию, так и идеологию современного западного кино, причем кино, почти равно принадлежащего и коммерческой его ветви и «элитарной». Главная особенность трех фильмов Кубрика, о которых пойдет речь, заключается именно в синхронности воздействия и на эмоции и на ум зрителя. Кубрик рационален и расчетлив, как математик, что, в общем-то, не редкость в кино, но у него обычное в таких случаях чувство «выстроенности» начисто снимается свойственной ему увлеченностью материалом и непоколебимой уверенностью в своей правоте.

Напомним, что Кубрик начинал свой путь в кино довольно трафаретно — с непримечательных детективов. Известность ему принесли «Пути славы», справедливо расцененные критикой как антивоенное произведение, хотя критическая направленность фильма была ею преувеличена. Последовавший затем «Спартак» вызвал также благожелательный прием, как удачный опыт «содержательного» исторического боевика. Все названные картины были сделаны на хорошем профессиональном уровне, они несли на себе, особенно «Пути славы», отпечаток влияния Элиа Казана.

Кубрик стал Кубриком после выхода на экраны фильма «Доктор Стрейнджлав, или Как я перестал бояться и возлюбил атомную бомбу». Это было в 1963 году, в период «холодной войны», и фильм немедленно встал в ряд произведений, обращавших внимание людей на угрозу термоядерной войны. Среди них были ленты и посильнее. Например, «На берегу» Стэнли Креймера, о котором лауреат двух Нобелевских премий химик Лайнус Полинг сказал: «Может быть, когда-нибудь мы оглянемся назад и скажем о картине «На берегу», как о произведении, которое спасло мир»\*. Были и менее удачные — вроде шедшей у нас картины Михаэля Кацяня «День, когда всплыла рыба» или шедшего на экранах одновременно с «Доктором Стрейнджлавом» фильма Сиднея Люмета «Конец мира» («Тревага»).

Эти фильмы, а их было немало, предупреждали людей о серьезной угрозе. Но не пророчествовали. Ведь мы знаем: литература и искусство порой выступают в горькой роли Кассандры. История литературы, например, помнит о том, что первый роман о деле Дрейфуса был написан за полтора года до того, как это дело возникло. Некто Луи Летан опубликовал в «Petit-Journal» в июне 1893 года (Дрейфус был арестован в ноябре 1894 года) роман «Оба брата», сюжет которого был протокольно похож на события, связанные с делом Дрейфуса. Известно и то, что за два года до гибели «Титаника» в Англии вышел роман, в котором причины и обстоятельства гибели гигантского нового парохода от столкновения с айсбергом описывались так, словно автор стоял на капитанском мостике «Титаника» в момент катастрофы.

Понятно, такие пророчества появились не в силу какого-то мистического озарения авторов. Достаточно трезвые наблюдатели, суммируя имеющуюся в их распоряжении информацию, без труда определяли направление движения общества и развитие техники, угадывали возможные кризисы. Сегодня это довольно обычный принцип работы амери-

\* E. Goodman. The Fifty-Year Decline and Fall of Hollywood, N. Y., 1961, p. 189.

канской «Рэнд-корпорейшн», занимающейся разного рода прогнозированием.

Легко увидеть, что именно этот принцип последовательно использует Кубрик, начиная с «Доктора Стрейнджлава». Однако, и это важно помнить, использует не как ученый, но как художник, крайне пристрастно, предельно субъективно. Это понятно. «Искусство, — отмечал еще Л. Толстой, — есть микроскоп, который наводит художник на тайны своей души и показывает эти общие всем тайны людям»\*.

За основу фильма взят роман бывшего офицера НАТО Питера Джорджа «Красная тревога» — один из многих «черных романов», рисующих ужасы атомной войны. Выбор Кубрика можно считать либо случайным — книга никакими особыми достоинствами не отличается, либо «дипломатическим ходом», своего рода прикрытием, — так как в фильме больше «цитат» из книг Кана, официальных документов и журнальных статей той поры, нежели из «Красной тревоги».

С самого начала фильм был задуман как «черная комедия». Для работы над сценарием был приглашен юморист Гэрри Созерн. Жанр был выбран безошибочно: абсурдный материал требовал гротескной формы. Мир неразумен, утверждал в свое время Камю, но человеку свойственно во всем добиваться ясности. Столкновение безумия с разумом в поисках логики и рождает трагическое ощущение абсурдности бытия в «Докторе Стрейнджлаве», обусловив и его форму.

Креймер рассказывал, что решение снять «На берегу» у него появилось тогда, когда он получил из школы, где учились его дети, запрос по поводу того, как он думает поступить в случае войны: забрать детей или предоставить школе их эвакуировать? Естественно, возникал ряд вопросов: какая война? Куда от нее можно спрятаться? И т. д. Кубрик не прибегал к такого рода примерам из собственного жизненного опыта. Но он так часто цитировал книгу «О термоядерной войне» Кана, даже не всегда называя ее, что

можно думать — она и была «источником его вдохновения».

Эта книга, рассматривавшая все варианты термоядерной войны, введшая понятие «мегасмерти», то есть одновременной гибели миллиона людей, вызвала отвращение у многих читателей. Кубрик же прибегнул к осмеянию «бухгалтерии смерти» Кана. Так, по крайней мере, кажется, пока смотришь фильм.

В беседе с Питером Лионом Кубрик выявил абсурдность логики Кана. «Нападение на другую сторону — это совсем не нападение, а ответный удар. Мы никогда не нападаем первые, но если найдем, что они хотя бы напасть первыми, то тогда придется нанести превентивный удар, который вовсе не является нападением, потому что предупреждающий удар — это только вид обороны. Понимаете?»\* — пересказал Кубрик Кана.

На столе у Кубрика в период работы видели среди книг и «Эффекты ядерного оружия» Комиссии по атомной энергии и сборник «Прорыв к миру» — коллективный труд двенадцати видных ученых и общественных деятелей. В этом сборнике, в частности, можно найти такие слова Джерома Д. Франка, весьма недвусмысленно характеризующие современных буржуазных политиков и их тактику: «Как психиатр я был поражен аналогией поведения нынешних политических деятелей с поведением душевнобольных. Так, они встречаются с какой-то проблемой или опасностью, а затем прибегают к таким способам самозащиты, которые лишь обостряют положение»\*\*. Подобная ситуация и будет «скранизирована» Кубриком.

...Генерал Риппер, почувствовав себя импотентом и обвинив в своей мужской немощи коммунистов, отдает приказ подчиненной ему эскадрилье стратегических бомбардировщиков лететь и бомбить СССР. Его начальник, генерал Тергидсон, оторванный от забав у секретаршей, советует президенту: раз уже эти бомбардировщики летят к границам СССР, то надо бросить в атаку и всю остальную авиацию и ракеты...

\* Л. Толстой. Собр. соч. в 20 томах, т. 20, М., 1965, стр. 49.

\* «Holliday», February, 1964.

\*\* «Breakthrough to Peace», N. Y., 1962, p. 192.

В 60-х годах Соединенные Штаты охватил психоз строительства персональных убежищ. Норман Казинс, редактор «Сатердей ревью», писал в упомянутом сборнике о том, что рекламируемые спекулянтами-строителями убежища не могут спасти от ядерного удара, а если бы и смогли, то «мы должны перебираться в убежища немедленно, ибо, когда бомбы начнут падать, времени не останется»\*. Подобную психологию тоже можно найти в фильме.

Чтобы не оставалось сомнений в том, что ждет человечество, Кан в декабре 1959 года заявил в лекции в университете имени Джона Гопкинса о возможности создания «оружия судного дня», как он окрестил бомбу, «способную разнести земной шар на мелкие кусочки. Это будет стоить от 50 до 100 миллиардов долларов. Такая бомба — оружие предельного устрашения — может быть связана с автоматическим устройством, которое срабатывало бы в том случае, если напал враг. Издержки производства такого оружия будут постепенно снижаться, и в конце концов даже малые страны окажутся заинтересованными в его изготовлении, что позволило бы им шантажировать крупные державы». И это есть в фильме.

...Узнав, что русские имеют что-то вроде «оружия судного дня», доктор Стрейнджлав, советник президента, по некоторым признакам бывший нацист, предлагает все же не отменять атаку, но спустить в подземные убежища тысячу отборных мужчин с десятью породистыми женщинами на каждого, что обеспечит после войны появление расы сверхлюдей.

Генерал Тергидсон, при всей своей дремучести, понимает, каким будет ответный удар, и находит возможность вернуть самолеты на базу — все, кроме самолета идиота-техасца Конга, у которого вышла из строя рация. Его самолет долетает до какого-то уральского района, и сам майор Конг, оседлав, как коня, бомбу и размахивая ковбойской шляпой, летит вниз. На панораме атомных взрывов фильм кончается...

\* «Breakthrough to Peace», N. Y., 1962, p. 41.



«Доктор Стрейнджлав»

От этой «комедии» захватывает дух. Хотя многое из того, что показал Кубрик, действительно случалось в 60-х годах — срывались с самолетов бомбы, сходили с ума офицеры во время исполнения служебных обязанностей, ученые рассчитывали параметры уничтожения мирного населения и т. д., все же определялось это трудное время другим — упорной и последовательной борьбой за мир, борьбой, которая завершилась подписанием «Соглашения о предотвращении ядерной войны между СССР и США». Поэтому «Доктор Стрейнджлав» вызывал не только уважение своим антивоенным протестом, но и возмущение из-за ноток беспросветного пессимизма, проскальзывающих то там, то здесь, но особенно отчетливо — в апокалиптическом финале.

Еще сложнее для восприятия и труднее для толкования оказался фильм «2001-й год:

космическая одиссея». Это лукавый фильм, словно его автор заведомо подбросил зрителям неразрешимую загадку, утаив, знает ли он сам-то ее решение. В нем ощущается энтузиазм прозелита, уверовавшего в истинность вновь познанного и спешащего поделиться своей верой с каждым, кто соглашается слушать. Познал же Кубрик ту истину, что эра Человека кончается, наступает эра Машины. «Существует чувство к прекрасной машине,— заявил он.— Мы сейчас уже почти находимся в обществе биологических машин. Мы совершаем переход к последующим изменениям. Человек всегда поклонялся красоте. Я думаю, что в мир приходит новая красота»\*.

Итак, Кубрик учит зрителей «поклоняться новой красоте», то есть машине. То, что пугало многих фантастов, начиная с творца легенды о Големе, Кубрик приветствует как нечто прекрасное и, следовательно, необходимое людям. Позиция несколько необычная, но — на первый взгляд и без уточнений — абсолютно здравая: ведь нет сомнений, что машина — новая реальность человечества, и нет ничего более бессмысленного, чем ее отрицание. Но не будем спешить, обратимся к фильму, чтобы понять истинный смысл позиции Кубрика.

...В прологе мы видим стадо приматов. Глухо гремит тамтам, предвещая зарю, приход дня, солнца. Поскольку скачок в развитии от обезьяны к питекантропу представляется еще во многом загадочным, то Кубрик здесь предлагает свою гипотезу о вмешательстве неземного разума. Он показывает, как среди обезьян внезапно появляется черная плита, которая, как следует из дальнейшего, и является носителем высшего неземного разума. Что она такое — механизм, организм, существо или прибор,— так и останется неизвестным. Эта черная плита пробуждает сознание в обезьянах, что проявляется в том, что ошеломленный примат превращает обгрызанную кость в оружие и приканчивает ею соперника, на которого раньше мог лишь рычать. Человеческая история началась...

\* «New York Times», April 14, 1968.

Все это для человечества не очень лестно — и то, что первый толчок его развитию дает некий «черный ящик», и тем более то, что первый же проблеск разума человек трансформирует в акт насилия. Но — допустим. В конце концов, гипотеза о внезапном происхождении земной жизни допускается некоторыми учеными. Однако одновременно с этой гипотезой могут возникнуть вопросы и ненаучного свойства. Благонамеренная бостонская газета с весьма красноречивым в данном контексте названием «Наставник христианского учения» («Крисчен сайенс мониторинг») не преминула задать один из таких вопросов: «Если требуются разумные существа, пришедшие из другого мира и другого пространства, чтобы родить человека, то кому они сами-то обязаны своим перевоплощением? Куда ведут поиски первичного источника разума, будь то в данном фильме или вне его, во времени и пространстве или за их пределами?»

Кубрик осторожен: он ничего не утверждает. Приматы, показанные им, уже не обезьяны, что видно из того, как они аппетитно жуют сырое мясо. Однако и не люди, ибо лишены разума. Поскольку талант требует благожелательного истолкования, допустим, что Кубрик показывает «переходное существо», останки которого антропологи супруги Линке раскопали в Танзании и определили их возраст в 4 миллиона лет.

Отметим кстати, что знакомство некоторых кинематографистов с основами дарвинизма отнюдь не делает их фантастические фильмы научными. Так, в один год с «Космической одиссеей» демонстрировалась картина Ф. Шеффнера «Планета обезьян» по известному читателям роману П. Буля. Сценаристы М. Уилсон и Р. Стерлинг не внесли каких-либо серьезных изменений в сюжет, если не считать множестве мелочей, должных послужить развлекательности и коммерческой «аранжировке» — мордобои и погони, кордебалеты полуголых девушек и т. п. Правда, сценаристы придумали новый финал, эмоционально более сильный, чем в книге. Роман Буля кончается на «черной» иронии.

записки человека, побывавшего в плену у обезьян, читают, возмущаясь «фантазией» автора, обезьяны-космонавты. Очевидно, такой финал лишен глубокого трагизма. Ведь из него следует, что эти обезьяны-читатели уже достигли того уровня технологии и эмоциональной жизни, о котором сегодня люди лишь мечтают. А коли так, то надо констатировать смену одной формы биологической жизни другой, родственной. Таков ироничный вариант Буля: человек возвращается к тому, из чего вышел.

В фильме же космонавт, много веков пробывший в анабиозе на корабле, мчавшемся с громадной скоростью, попадает на сумасшедшую, как ему кажется, планету, где все наоборот: разумные существа — обезьяны, а дикие, темные, беззащитные животные — люди. Точнее — бывшие люди. Ускользнув из лап обезьян, он натывается на берегу океана на груды металлического лома. Всмотревшись, он узнает в хаосе обгоревшего и проржавевшего металла очертания нью-йоркской статуи Свободы: значит, кричит он в истерике, ядерная война все же произошла, значит, люди сами опустились до уровня животных, сами поменялись с обезьянами местами!

В фильме Шеффнера есть впечатляющая сцена: обезьяны, одетые в кожаные куртки,

охотятся на человеческое стадо. Обезьяны убивают людей и позируют, поставив ноги на трофеи, перед фотоаппаратом, а понавшихся живых людей сажают в клетки зоопарков или отдают ученым для экспериментов. У обезьян есть заповедь: «Человека надо уничтожать, потому что он — предвестник смерти. Человек сотрет с лица земли и свой дом и ваши, и превратит все в пустыню...»

Но по-настоящему мрачным представляется даже не это заключение, а изображение того общества, которое создали овладевшие землей обезьяны: они лишь «собезьяничали», повторив все, что было у презираемых ими людей. Их общество разделено на касты: могучие гориллы владеют поместьями, проводят время на охотах, а если служат, то только в полиции; смысленные шимпанзе составляют интеллигенцию, в которой все нуждаются и которой никто не доверяет; а осмотрительные орангутанги создали правящую бюрократическую элиту. Из этого делается вывод, что обезьянью цивилизацию ожидает тот же самый удел, что достался человеческой: мучительные века развития, а затем гибель от действия сил, которые порождаются ростом

«2001-й год: космическая одиссея»



культуры и НТР и которые будто бы невозможно обуздать. Есть, конечно, надежда, что через какое-то время колесо истории снова повернется и, если до этого обестояны не перестреляют из спортивного интереса людей, тогда люди опять займут на новый срок господствующее положение...

Эта карусель, кстати, вполне соответствует утверждениям профессора фон Хорнера, что каждая цивилизация психозоя эфемерна, и мы потому не встречаемся с братьями по разуму и не находим в Галактике следов разумной деятельности, что психозой обладает способностью самоуничтожаться на определенной ступени своего развития либо вырождаться физически и интеллектуально.

Рецензентка из «Филм куотерли» точно подметила главную слабость антиутопии Шеффнера: будущее — это прошлое, и наоборот. «Под всем глупым и развлекательным в «Планете обезьян» скрыто иное содержание — отрицательная утопия, — пишет Д. Шатнофф, — которая вытащена из дарвинизма»\*.

Кубрик пошел другим путем, можно сказать — технологическим, но результаты получил не менее мрачные.

Итак, черная плита открыла человеческую историю, которую Кубрик не считал нужным показывать. Из времени «зари человечества» он переносит нас в 2001 год и на Луну, где люди находят ту же самую или точно такую же плиту, посылающую, едва ее коснулись люди, непонятный сигнал в сторону Юпитера. Туда летит планетолет «Дискавери», на котором два космонавта, дежурящие у приборов, и группа ученых, покоящихся в анабнозе.

Однако подлинный хозяин и капитан «Дискавери» — мудрейший и всезнающий компьютер по имени ЭАЛ-9000, вершина достижений электронной техники, который вполне может, как шутит Маклюэн, «сказать специалисту: «Будьте добры, зайдите ко мне». Закон роботов, придуманный оптимистом Айзеком Азимовым, гласит, что робот ни при каких обстоятельствах не может причинить вред человеку.

Но ЭАЛ или не читал Азимова, или уже не является роботом: он проявляет почти человеческие чувства и непоследовательность в поступках, и главное — чисто человеческую жестокость. ЭАЛ утверждает, что любит людей, но вышвыривает одного из космонавтов в бездну и умерщвляет ученых, отключив систему жизнеобеспечения. Пилоту Дэйву Боумену с большим трудом, проявив человеческое коварство, которому ЭАЛ еще не научился, удается уничтожить взбесившийся компьютер.

Эпизод этот — борьба человека с машиной — удивительно драматичен: Кубрику в самом деле удалось одухотворить машину. Смерть людей показана с явным равнодушием, походя, зато ЭАЛ умирает, страдая и жалуясь, и его гибель в самом деле похожа на смерть живого существа — так что, похоже, люди и машины уже менялись местами...

«Проблему Голема» Станислав Лем назвал «мифом науки», полагая, что «искусственных людей не будет, потому что это не нужно»\*. Это, вероятно, так, но появление машин, в определенных отношениях превосходящих возможности человека, — дело, пожалуй, лишь времени. И в книге Лема, откуда мы взяли утешительную цитату, и в книгах и статьях кибернетиков, от великого Роберта Винера до безвестных кандидатов наук, нетрудно увидеть определенное противоречие, своего рода антиномию, которая схематично выглядит следующим образом: люди не могут не поручить машинам делать все, что машины делают лучше и быстрее, чем люди, а так как нет предела совершенствованию машин, то по формальной логике следует, что по истечении какого-то времени машины освободят людей от всей физической и умственной деятельности...

Может быть, у человека останется «душа» — нечто такое, что не программируется, и благодаря ей человек сохранит превосходство над машиной? Чтобы ответить на этот вопрос, определим причины бунта ЭАЛа против экипажа. Похоже, бунт произошел в силу про-

\* «Film Quarterly», Fall, 1968, p. 58.

\* С. Лем. Сумма технологии, М., 1968, стр. 131.



«2001-й год: космическая одиссея»

творения самих принципов, по которым он создавался: чтобы ЭАЛ мог заменить в экспедиции человека, он должен был обладать человеческими свойствами, но, приобретя их, становился непредсказуем в своих поступках, как человек. Поскольку «ничто человеческое ему не чуждо», ЭАЛ пугается встречи с неизвестным в районе Юпитера и делает все возможное — хитрит, идет на преступление, — чтобы избежать опасности.

Поведение ЭАЛа логично, поскольку его интеллект стал психозойдным (приобрел «душу»). Зато противоречива позиция автора фильма, декларирующего любовь к машине: с задачей, поставленной перед ЭАЛом, очевидно, может справиться лишь машина, наделенная чисто человеческим интеллектом, но такой интеллект, уже усложненный «душой», не может не взбунтоваться против своего тирана — человека. Получается порочный круг: змея, вцепившаяся в свой хвост. Если бунт машин закономерен, то его результатом может быть только гибель человечества, поскольку победа Дэйва над ЭАЛом — случайность. Ведь Дэйв победил не потому, что в чем-либо выше или совершеннее ЭАЛа, — напротив, победив, Дэйв оказывается неспособным ни продолжать полет, ни вернуться

назад. Просто Дэйв оказался хитрее умной машины, как бывают хитрее и потому — сильнее умников самые подчас ограниченные люди; кроме того, ему немножко повезло.

Показав бунт ЭАЛа, Кубрик не ставит точку. В контексте его рассказа о «предсказуемом» будущем ЭАЛ предстает таким же «этапом» в развитии разума, каким был в истории человека примат с берцовой костью в лапах. Но об этом — дальше.

...Вблизи Юпитера Дэйв встречает все ту же черную плиту, которая обрывает его полет взрывом света, фейерверком цветов, зримым изображением безумных скоростей. Кадры, подсказанные Кубрику психоделической живописью, сочли критики. Возможно. Во всяком случае, эта цветовая абстракция помогает передать ощущение перехода материи из одного состояния в другое. Кончается цветовая фантазмагория неожиданно «бытовой» сценой: Дэйв обитает в комнате, обставленной мебелью в стиле прошлого, кажется — à la Людовик XVI. Остраненный и словно бы одичавший, Дэйв одинок. Стоит предполо-

жить, что фантазмагория означала «конец нашего света», а остранинное одиночество Дэйва — свидетельство гибели человечества; возможно, это спорное предположение, но оно хотя бы логично увязывается с финалом.

А финал таков: на наших глазах Дэйв стремительно стареет, умирает и... возрождается в виде человеческого эмбриона с глазами невеселого мудреца. Этот эмбрион, недоверчиво рассматривающий Вселенную, словно не ожидая от нее ничего путного, и есть то новое существо, создание которого и является, очевидно, смыслом развития органической жизни и НТР, проще говоря — смыслом жизни вообще. Так, во всяком случае, поняли финал некоторые критики. «Появляется сверхчеловек, — пишет уже цитированный выше критик «Филм куотерли», — тот самый сверхчеловек, кем, по теории Ницше, закончится развитие человеческой расы»\*.

Думается, однако, что память Ницше вряд ли стоит тревожить в данном случае. Ницше, напомним, считал, что сверхчеловек появится в результате естественного развития некоторых человеческих свойств в условиях определенной социальной среды. Кубрик же, хотя и кокетничает с тенью Ницше, исходит в общем из того будущего, которое создает НТР.

Известно, что финал фильма доставил много хлопот Кубрику. Он, в сущности, отверг то, что предлагал Артур Кларк, его соавтор по сценарию. Если быть логичным в «любви к машине», то естественным концом прогресса машин и развития человечества должно быть существо, объединяющее лучшие качества тех и других, то есть то, что называют киборгом. Так последовательны, например, американские ученые М. Клайнс и Н. Клайни, считающие, что не в столь отдаленном будущем все человечество будет киборгизировано, ибо, мол, люди смогут выжить лишь в том случае, если вступят в симбиоз с машинами. Так же последователен И. Шкловский: «Я лично считаю, что при условии преодоления острых кризисов, раздирающих ту или иную технически развитую цивилизацию,

разумная жизнь примет качественно новые формы, хотя бы или не хотят этого современные «лирики». Нет пределов для совершенствования разумных машин. В ближайшие десятилетия будут изготовлены устройства, которые как по числу элементов, так и по сложности коммуникаций превзойдут человеческий мозг. А что будет дальше? Ведь десятилетия — это миг на «космических» часах.

Искусственный разум может развиваться и будет развиваться за пределами биосферы той планеты, на которой обитали породившие его «естественные» разумные существа. Последние совершенно неприспособлены к колонизации космического пространства... Пока даже трудно указать на какие-то принципиальные ограничения для развития «искусственных» цивилизаций\*. «Литературная газета», печатая это заявление, добавляет, что так же думает и американский ученый М. Минский. Добавим, что так же думает и польский ученый К. Фиалковский\*\*.

Артур Кларк в статье «Ум машины», на которой мы еще остановимся, поставил, как говорится, точку над «i» в такого рода утверждениях: «Роль, которую мы (люди. — *Р. С.*) должны сыграть на этой планете, быть может, заключается вовсе не в том, чтобы почитать бога, а в том, чтобы создать его (то есть создать совершенный компьютер. — *Р. С.*). И тогда наша работа будет выполнена. Настанет время, когда мы будем играть».

Шесть ученых — как же спорить с ними «лирику», скромному искусствоведу! Это даже смешно, особенно если учесть, что сегодня «не принято» не верить ученым. И все же... не зачеркивается ли в этих утверждениях то обстоятельство, что человеческое общество тоже обладает способностью развиваться и совершенствоваться? Хотя мы не знаем конкретных форм функционирования коммунистического общества в планетарном масштабе, можно предполагать, что неразрешимые сегодня проблемы будут тогда решаться как-то принципиально по-иному. Как? Можно

\* «Литературная газета», 1 мая 1972 года.

\*\* В сб. «Кибернетика ожидаемая и кибернетика неожиданная». М., 1968, стр. 303.

\* «Film Quarterly», Fall, 1968, p. 59.

допустить, что и так, как это кажется ученым. Но, может быть, это все же будет поиск в интересах Человека, а не Механического Бога?..

Наверное, это закономерно для определенного этапа человеческой истории — видеть смысл существования в познании мира, — отсюда и вытекает не всегда оправданная авторитетность ученых, то есть людей, познающих материальный мир. Но если считать смыслом человеческого существования познание окружающей нас действительности, то тогда, пожалуй, киборг, а еще лучше — компьютер, состоящий целиком из искусственных элементов, действительно представляется конечным решением всех проблем. Однако как проще всего познать Землю?.. Наверное, содрав с нее леса и поля, осушив реки и моря, превратив ее в пустыню, поставляющую материалы для создания и ремонта носителей «искусственного разума». Может быть, нужно даже разорвать Землю на куски...

Все может быть. Но... вряд ли даже ученые смогут убедить людей, что их предназначение — достичь высокой степени познания и технического умения для того только, чтобы создать мыслящие машины, а самим уйти в небытие. Здесь кстати вопрос: а каков же смысл существования машин? Судя по ЭАЛу, — в абсурде. Если бы Дэйв не схитрил, то был бы подобно своему коллеге вышвырнут с корабля, а ЭАЛ продолжал бы жить, как замкнутый в себе мир, и целью этой жизни было бы поддержание равновесия для жизни вечной. Будучи однажды создан, ЭАЛ более ни в ком и ни в чем не нуждается.

Возможность самоуничтожения психозоя — это, наверное, проблема времени действительной исчерпанности человеческого рода. Сегодня же она наложена на исчерпанность определенной общественной формации и, в сущности, аналогична возможности самоубийства путем атомной войны. Нравится или не нравится «физикам» такое положение, но сегодня любая попытка спроецировать серьезную научно-техническую проблему на картину состояния общества необходимо приобретает социальный смысл.

Кстати, человек потому и человек, что он

очень странное создание, и эту его странность не учитывают, когда говорят о машинах, более совершенных, нежели человек. Любопытно, сможет ли компьютер понять, почему человек, знающий «Гамлета» наизусть, ходит на каждую новую его постановку? Или почему люди считают красивыми девичьи косы! Если это компьютеру и не нужно понимать, то тогда элементарная логика говорит, что компьютер — это некое враждебное человеку создание. К такой логике незаметно пришел и подчинился ей Кларк.

Эту логику рассмотрел в фильме «Альфавиль» Жан Люк Годар. Художник, качнувшийся к анархизму в момент «левого взрыва» конца 60-х годов, Годар в раннем своем «Альфавиле» проанализировал рационализм технологического мира и с большей, чем обычно, четкостью сделал вывод о реакционном смысле пророчеств о машинной цивилизации. В фильме показан бредовый и жестокий мир, созданный и руководимый машиной, которая исходит из принципа целесообразности. Людей, поступающих нецелесообразно, машина уничтожает. Например, нецелесообразно горевать по умершей жене — машина приказывает расстрелять вдовца (превратив казнь в красивое зрелище, показывая заодно хорошеньких девушек в «бикини» и балет на воде, что целесообразно для воспитания зрителей). Этот мир сам Годар справедливо назвал «электронным фашизмом», и он решил, что разрушить его легко таким простым человеческим чувством, как любовь.

Годар здесь, конечно, — типичный «лирик». К сожалению, «лирик» отчетливо мелкобуржуазный. С. Юткевич справедливо пишет по поводу годаровского решения спасать мир любовью: «Любовь спасает человечество — это хорошо знакомая философия хиппи, и в ответ на нее французские критики по праву скептически спрашивают: «А будут ли спасены» коменданты Аушвица или Бухенвальда, носящие в своих бумажниках на сердце фото своих жен и детишек, на которые они с умилением взирают в часы «отдыха»? Они, конечно, не читают Элюара, так как это француз, коммунист, партизан, но ведь и у них



Стэнли Кубрик и актер Малькольм Макдоуэлл во время съемок фильма «Заводной апельсин»

выступают слезы на глазах, когда они слушают Моцарта»\*.

Запомним это — Моцарта, вызывающего слезы у палачей. А пока согласимся с тем, что Кубрик тоже «лирик», хотя, очевидно, и другого толка, нежели Годар. Поэтому не удивительно, что в финале у Кубрика «дрогнула рука». Конец фильма кажется скомканным, а мысль — невнятной. Кроме того, в финале возникают вопросы: а почему, собственно говоря, исчезает человечество? И почему космический разум, если он всезнающ, допустил гибель? Не потому ли, что счел свое создание неудачным и теперь исправляет ошибку с приматами превращением Дэйва в сверхчеловека?..

Слишком много вопросов! В поисках хотя бы некоторой ясности обратимся за помощью к Кларку. Когда Кубрик искал сюжет, Кларк предложил ему свой рассказ «Страж», в котором космонавты, встретившись на Луне с сигнальным устройством иноземной цивилизации, возвращаются с известием о контакте на умирающую от атомной войны Землю. Сюжет «Стража» составил «лунную новеллу» фильма и отчасти был использован в финале.

Пока еще неизвестно, как шла работа Кубрика и Кларка и насколько режиссер отошел от того, что было сделано за письменным столом. Но отход, конечно, был, о чем свидетельствует роман «2001-й год: космическая одиссея», написанный Кларком после выхода фильма и серьезно от него отличающийся.

Кларк представитель той части писателей-фантастов, которая оперирует строго научными данными. В наши дни эта «жюльерновская традиция» утратила былую популярность. Описание научных откровений, обрамленных незамысловатой приключенческой интригой, — вчерашний день фантастики. Для знакомства с обоснованными пророчествами служит научно-популярная литература. А сферой фантастики, начиная с Уэллса, стали социальные и философские вопросы жизни. И Кларк, интересный популяризатор и футуролог, как писатель, на наш взгляд, строгой критики не выдерживает. Большинство его научно-фантастических книг невозможно скучны из-за многословных описаний технологии. Скучен и роман «2001-й год: космическая одиссея», особенно если читать полный вариант. То, что в фильме показывается часто просто как фон действия, в романе долго и утомительно описывается, приобретая самодовлеющее значе-

\* «Искусство кино», 1973, № 5, стр. 141.

ние популяризации техники 2001 года. Поговорка «лучше раз увидеть, чем сто раз услышать» получила на экране неожиданное подтверждение.

Впрочем, роман нас интересует лишь постольку, поскольку он помогает ответить на вопросы, возникающие на просмотре фильма. К сожалению, различия между книгой и фильмом подчас столь велики, что их можно считать совершенно разными произведениями, и поэтому какая-нибудь ясность в книге иногда ничего не проясняет в фильме. (Есть понятие: экранизация «по мотивам» книги; перед нами книга, написанная «по мотивам» фильма). Так, например, столь драматичный бунт ЭАЛа в книге представлен как болезнь, возникающая в результате конфликта между первоначальной запрограммированностью на обслуживание людей и задачей опасного полета, которую он, ЭАЛ, должен хранить в тайне от людей. Бедный ЭАЛ заблудился «в трех соснах» и в буквальном смысле слова обалдел. Вроде бы в книге и снят туман мистики, окутывающий кинематографического ЭАЛа, поскольку в его болезни повинна человеческая недалекость. Но, пожалуй, возможность психического заболевания компьютера в результате встречи с неразрешимой проблемой звучит несколько не утешительнее мысли о возможности бунта машины против ее творца.

Финал в книге не менее замутнен, чем в фильме: Дэйв, дематериализовавшись и познав все тайны мира, спешит в виде сгустка энергии на Землю, чтобы предотвратить самоубийство человечества, стоящего на пороге термоядерной войны. Но он должен не спасти человечество, а лишь сделать его подобным себе. В книге есть осторожное рассуждение о том, что ученые допускают три возможности формы воплощения разума: 1) гуманоид, 2) существо какого угодно вида, созданное в ходе эволюции природой, и 3) машина, которая лишь на первом этапе развития использует человеческий мозг. У Кларка высшая форма разума — мыслящая энергия. Хотя Кларк лишь повторил сказанное до него Фредом Хойлом в романе «Черное облако», в его «Космической одиссее» такой финал

вызывает недоумение. Да и соображение о «вечности» разделения человеческого мира на враждующие лагеря и перманентности «холодной войны» не слишком лестно характеризует автора.

«Лирик» Кубрик, взявшись научить нас «любить машину», одновременно учит равнодушию к человеку. В самом деле, машины создал человек. Но его самого создал какой-то «черный ящик». А если так, то чем гордиться и чего можно требовать от человечества, коль скоро оно просто неудачное изделие веземного разума, некоей почти божественной силы? И все же Кубрик в конце отвергает «машинную логику», которой руководствуется Кларк (и ряд других ученых), и делает носителем высшего разума — гуманоида!

Понятно, что Кубрик и Кларк социальные условия развития общества заведомо не учитывают, пользуясь при рассмотрении будущего недостаточными в данной ситуации инструментами формальной логики. Это стало особенно очевидно, когда Кларк в начале 1969 года выступил в журнале «Плейбой» с упомянутой статьей «Ум машины», которая много разъясняет в фильме, хотя и не ссылается на него. Заявляя, что мы стоим на пороге нового мира, в котором сверхразумные машины будут управлять людьми, снабжать их всем необходимым и развлекать, Кларк предсказывает будущее, в котором нет места человеку.

Что будут делать люди в таком мире? «Одним из возможных решений этой проблемы, — пишет Кларк, — является описанное в романе Хаксли «Прекрасный новый мир» общество, которое не признает никаких запретов и считает наслаждение высшей целью жизни...» Кстати, утопия Хаксли охотно повторяется сегодня на Западе, часто без указания источника. Например, Маркузе в 1970 году также выступил с пророчеством мира, в котором вечная праздность — «карнавал», по его определению, — станет формой жизни и смыслом существования человечества.

Однако предположение, что человек будто бы может существовать как *Homo sapiens*, не занимаясь созидательной деятельностью,

вызывает сомнение и у многих западных социологов. Так, Кларк полагает, что «какая надежда на то, что человечество встретит 2200-й год», появится только в том случае, если каждому жителю Земли удастся подняться в своем развитии хотя бы до уровня человека с университетским образованием. Впрочем, разрыв между человеком и машиной будет нарастать, и вскоре «механические отпрыски нашей цивилизации поднимутся на такую ступень развития, которая сделает их цели совершенно непостижимыми для нас». Поскольку от машин будет зависеть существование человечества, то его численность будет ими регулироваться и излишек — уничтожаться. Возможно, признает Кларк, машины вообще сочтут человечество излишним. И сообщает, что на вопрос об оптимальном количестве людей в автоматизированном мире «в одном из расчетов мы получили ответ, равный нулю; математики называют такое решение тривиальным».

Нет нужды накладывать концепции этой статьи на фильм, чтобы понять, что Кубрик экранизировал не скромного «Стража», а соображения Кларка как футуролога, в данном случае занявшего позицию пророка, провозглашающего о конце света. Правда, позиция Кубрика очевидно непоследовательна, а «железная» логика Кларка для него подчас неприемлема. Например, Кларк, полагая, что и в 2001 году сохранится конфронтация СССР и США, логично кончает роман ядерной войной. Кубрик же, сделавший ранее «Доктора Стрейнджлава», эту логику отвергает и вопрос о войне обходит, резонно полагая, что в мире сумасшедших компьютеров и межпланетных полетов даже абсурд будет непохожим на абсурд сегодняшний.

Откликаясь на споры, шедшие вокруг этой картины Кубрика, А. Караганов писал: «При рассмотрении «Космической одиссеи» очень важно иметь в виду не только авторские замыслы и намерения, но и то, что объективно отразилось в самой работе над фильмом, в его драматургии и режиссерской трактовке. «Космическая одиссея» — предметное выражение драмы буржуазного сознания,

вернее, тех художников, которые не довольствуются панглосовыми самоутешениями — «все к лучшему в этом лучшем из миров», а всерьез задумываются над бедами современного человека»\*.

«Драма буржуазного сознания» органично привела Кубрика к созданию одной из самых мрачных картин десятилетия, которая как бы завершила его личные поиски антиутопии.

Если вспомнить, что Бредбери определил современную западную фантастику как действительность, которая доведена до абсурда, то фильм Кубрика «Заводной апельсин» (1972), о котором сейчас пойдет речь, очевидно фантастический. Впрочем, это многослойный фильм — одновременно и простой и сложный для толкования. В нем бесспорно просты широко использованные «массовые» концепции буржуазной социологии, объясняющей упадок своего общества расколом поколений, бунтом молодежи против технологии и нравственности родителей, неизбежным будто бы одичанием человека в современном мире и т. д., словом, чем угодно, но только не изжитостью его социально-экономических основ. А сложность проистекает из того обстоятельства, что перед нами не иллюстрации к положениям Маркузе, Бжезинского, Маклюэна, а выдающееся произведение искусства, трансформирующее лежащие в его основе расхожие на Западе идеи в эмоционально острые и впечатляющие типические образы.

Многие из тех, кто писал о «Заводном апельсине», обратили внимание на тот факт, что в фильме нет ни одной ситуации, ни одного эпизода, который бы не обосновывался судебной хроникой или фактами повседневной действительности развитых капиталистических стран. Тот мир, который Кубрик датирует концом нашего века, в первоначальных основополагающих чертах существует уже сегодня. Существует не только в частности, — например, в том, что уже давно ночные улицы больших городов превратились в своего рода джунгли, или что обычной формой «коллектива» подростков стала банда, но и в существенном, в искаженных общественных построениях

\* «Искусство кино», 1970, № 5, стр. 168.

и их идеологических оправданиях. По сути дела, в этом фантастическом фильме, полном абсурда, нет обычного фантастического допущения, «что будет, если...». Фильм рассказывает о том, «что будет, когда...».

Когда сегодняшние деструктивные тенденции окончательно выкристаллизуются, человеческое общество превратится в стадо скотов, утверждает Кубрик. В скотов сытых и окруженных сервисом технологической эры. Такие, как Алекс, будут «нормой». Это сегодня он еще кажется бандитом, насильником, грабителем. В «прекрасном новом мире», черты которого так легко угадываются в современной действительности, иначе, чем Алекс, и жить будет нельзя. Алекс заведен или, как нынче принято говорить, запрограммирован именно на такое поведение — насильника и убийцы, — которое соответствует законам выживания окружающей его среды. Можно вспомнить, что у Алекса были предшественники в кино — хотя бы, например, Мишель Пуакар из давнего голливудского фильма «На последнем дыхании».

Начало «Заводного апельсина» ошеломляет серией эпизодов, полных насилия и шокирующих деталей. Кубрик не щадит нервы зрителей, показывая, как развлекается банда очень молодых парней, возглавляемых изысканно жестоким и отчаянным Алексом, еще не успевшим расстаться со школой. Он первым бросается в драку, на женщин, на своих же приятелей, когда они возмущаются из-за его самодурства.

Банды, похожие на банду Алекса, бродят всюду по улицам. Заглянув в пустое кабаре, Алекс и его сотоварищи видят, как их ровесники сдирают с пошавшейся им девчонки одежду. Алекс свистит, и две банды схлестываются в жестокой драке. Не из-за девчонки — просто такие банды ведут нескончаемые драки за первенство на улице, за «самоутверждение», — кстати, и это было показано в кино не раз. Потом следует бешеная гонка в автомобиле, против хода движения, когда встречные машины, стремящиеся избежать столкновения, будут переворачиваться, вспыхивать, врезаться в деревья. Потом —

разгром виллы писателя. Потом — отдых в кафе, где Алекс и его компания нацедят из сосков гипсовой «кормилицы» по стакану молока с наркотиками...

Алекс не выродок и не сверхчеловек, — это надо подчеркнуть, ибо потому-то фильм и ударяет по нервам, что зло в нем представлено как обыденность. Алекс — заурядный отпрыск рядовой четы обывателей, живущей в удобной квартире в одном из стандартных железобетонных домов, ими застроены окраины всех современных городов. У Алекса вполне приличные папа и мама — где-то работающие (мама на фабрике), довольные достигнутым благополучием, проводящие вечера у телевизора, глядящие, как это делают и нынешние «предки», на буйного сына со смиренным недоумением.

Вернувшись домой, Алекс бросает в ящик стола награбленное — деньги и часы, он похоже в них не нуждается, так как скопилось у него всего немало, однако он отбирает все что можно не только у жертв, но и у приятелей. Затем достает из другого ящика здорового питона — своего экзотического и единственного друга — и ставит в стереомагнитофон кассету с записью Бетховена. Питон в качестве кошки или собаки — не придумка Кубрика; сейчас такие «комнатные животные», как разные пресмыкающиеся, крокодилы, отвратительные ящерицы, вошли в моду на Западе. А тот факт, что Алекс любит Бетховена — ровно ничего не значит.

Известно, что среди эзэсовцев и гестаповцев было немало любителей и знатоков серьезной музыки. Гитлер, например, ценил Вагнера. А в Освенциме, там, где было умерщвлено 4 миллиона человек, существовал замечательный симфонический оркестр, созданный отнюдь не для издевательств над заключенными, как кто-то счел и написал, но для удовлетворения запросов палачей-меломанов. Бетховен в сочетании с Алексом — один из острых «аттракционов» Кубрика, демонстрирующий ту мысль, что знание истории культуры и умение наслаждаться искусством нисколько сегодня не мешают людям быть циничными и жестокими.



«Заводной апельсин»

Для самого Алекса Бетховен обернется кошмарной пыткой. Это случится позже, когда он, преданный друзьями, попадется на убийстве женщины и очутится в тюрьме. Там ему предложат свободу с тем условием, что он пройдет «перевоспитание» по методу некоего доктора Бродского, заключающееся в создании идиосинкразии к насилию, сексу, любым актам агрессии. Делается это аналогично тому, как лечат алкоголиков: вводят в организм специальный препарат и потом заставляют смотреть фильмы со сценами насилия, вырабатывая отрицательный условный рефлекс. Одной из лент будет гитлеровская хроника из Освенцима, озвученная лагерным оркестром, и именно на ее просмотре у Алекса выработается непереносимое отвращение к Бетховену.

«Завод» общества будет смыт лекарством Бродского, и «перевоспитанный» Алекс начнет жить по другой программе — добряка, не способного дать сдачи, боящегося прикоснуться к женщине. В присутствии министра и крупных чиновников министерства внутренних дел Алекс проходит экзамен: к нему подходит обнаженная девица — он отшатывается, его бьет парень — он принимается в ответ лизать ему ботинок... «Человеку необходимо иметь выбор, — объяснил Кубрик свой замысел, — быть хорошим или плохим, даже если он выбирает последнее. Лишить человека

возможности выбирать — значит, обезличить его, сделать из него «заводной апельсин»\*. Был ли у Алекса выбор — это еще вопрос, но теперь он превратился из агрессора в жертву, явно неспособную существовать в мире зла и всеобщего насилия.

Алекс пойдет домой, но около его стариков пристроился молодой человек другого склада, этакий ласковый паразит, заявляющий Алексу, что тот потерял право находиться под родительским кровом, и выгоняющий его. Нищие старики, которых он когда-то терзал, набрасываются на него и, может быть, убили бы, если бы не подоспели полицейские. Ими оказываются бывшие члены его банды, имеющие на него «зуб» и знающие о его теперешней неспособности дать сдачи. Увезя Алекса за город, они методично и жестоко избивают его. При этом один из полицейских говорит: «То, что раньше мы вытворяли, рискуя головой, теперь можем делать на законном основании».

Все завершит пытка, которой его подвергнет писатель, тоже бывшая жертва «прежнего» Алекса. Алекс забыл, что когда-то со своей бандой напал на эту виллу, избил хозяина так, что тот стал инвалидом, а его жену затерзал до смерти. И вот пришел час расплаты. У писателя, конечно, есть право на месть. Но беда в том, что в мести этот интелlectual

\* «Sight and Sound», Spring, 1972, p. 12.

ничем не отличается от бездомных, выживших из ума от горя и нищеты стариков, — иначе говоря, он уравнивается с животными. Больше того, он не только жестоко мстит, — хотя должен был бы понимать, что мстить «перевоспитанному» Алексу — это все равно что судить и наказывать умалишенного, — он еще помогает своим коллегам с телевидения делать грязную политическую игру, в частности, против министра, санкционировавшего «перевоспитание» Алекса.

Писатель и его столь же интеллигентные коллеги хотят доказать, что министр и доктор Бродский не имеют права «лишать людей свободы выбора». И доказывают: заперев Алекса в мезонине, они на полную мощь проигрывателя включают Девятую симфонию Бетховена. Обезумевший от пытки Алекс выбрасывается из окна...

Здесь возникает вопрос: когда Кубрик говорит то, что думает — давая интервью для «Сайт энд саунд» или показывая циничных интеллектуалов, рассуждающих о «свободе воли» в момент убийства? Впрочем, может быть, здесь и нет противоречия: «свобода воли» необходима человеку, в этом Кубрик не сомневается и потому об этом говорит, однако он знает и то, что сегодня преступления прикрываются самыми высокими словами, и это показывает в фильме.

Вернемся к Алексу, который случайно остается жив. В госпитале он сам, папа и мама с радостью узнают, что рефлекс Бродского устранен врачами по требованию министра внутренних дел, напуганного кампанией против него, и он стал прежним, «нормальным» Алексом, рисующим в своем воображении новые яркие картины «сверхнасилия».

Очевидно, фильм утверждает, что человечность исчезла в мире, мораль разрушена, людей ничто не интересует, кроме секса и насилия. И нет никакого выхода, никакой возможности исправить содеянное! «Заводной» человек Кубрика, каким бы ни был завод — уже не человек.

Алекс может повторить то, что сказала Л. Меррику, автору документального фильма «Мэнсон», одна из участниц этой кошмарной

банды: «Вы сделали нас такими, какие мы есть. Нас воспитывало ваше телевидение и кино. Мы воспитывались на передачах типа «Дым из дула», «Путешествие с пистолетами», «ФБР», «В бой...». Алекс тоже «сделан» определенным обществом. «Напомним, что все общества, включая самые богатые, — заметил социолог Р. Арон, — воспитывают тех людей, которые им нужны»\*. Показывая запрограммированность Алекса, Кубрик, тем не менее, не выходит на позиции истинного критика общества, уродующего человека.

Сегодня критика буржуазного общества, ведущаяся как бы «изнутри» его, существует по крайней мере в двух видах. Одна критика, опирающаяся на демократические симпатии художника, имеет целью спасти массы от растлевающего влияния буржуазной идеологии, найти и защитить реальные человеческие ценности. Но есть и другая, мы бы сказали — негативная критика того же общества, представители которой чаще всего исходят из априорного признания буржуазного строя вершиной цивилизации и в его разложении, которое вскрывают подчас с полной беспощадностью, видят закат общей человеческой культуры, гибель всего человечества. Такие критики, не видящие закономерности движения человечества к коммунизму, выступают только в качестве разрушителей, что делает их творчество зачастую объективно не менее антигуманным, чем у прямых защитников и апологетов империализма.

Нам представляется несомненной принадлежность Кубрика, выходящего в ряд самых выдающихся художников современного кино, к критике негативной, к критике, порождающей у зрителей не протест, но смиренную мысль о... самоубийстве. В самом деле, три его последних фильма — это три части или три варианта нового апокалипсиса. Зло и весело, со всей силой своего немалого таланта, зачастую явно, как говорили в старину, гаерничая, Кубрик явно усугубляет и делает более очевидной общую атмосферу духовного неблагополучия современного Запада.

\* R. Aron. The Dialectics of Modern Society, N. Y., 1968, p. 106.