

Мартин Лихтмесц

ТРИЖДЫ СТЭНЛИ КУБРИК



Кинокритика. Правый взгляд

I. «Космическая одиссея 2001 года»

Побужденный Бото Штраусом, я снова пересмотрел несколько фильмов Стэнли Кубрика, некоторые из них уже далеко не в первый раз. И как всегда я снова увидел в них некоторые контексты и связи, которые я до сих пор не замечал. Поэтому я представляю здесь свою мини-серию о трех фильмах Кубрика – только эскиз, который, как увидите, во многом связан с темами, которые я регулярно затрагиваю в этом блоге.

Классика научной фантастики («Космическая одиссея 2001 года» (A Space Odyssey 2001, 1968) – первый в ряду фильмов Кубрика, который формулирует идею, что человек – это в высшей степени проблематичное существо, а именно, по сути, «дрессируемый» и усовершенствованный хищник. Этот мотив присущ, конечно, уже его более ранним фильмам, в частности, сатире на атомную войну «Доктор Стрейнджлав, или Как я перестал бояться и полюбил бомбу» (Dr. Strangelove Or How I Stopped Worrying And Learned To Love The Bomb, 1964).

В «Космической одиссее 2001 года» эта идея получает, однако, отчетливое философское измерение. Во время споров вокруг его следующего фильма «A Clockwork Orange» («Заводной апельсин», 1971) Кубрик недвусмысленно выразился о своем в высшей степени скептическом представлении о человеке:

«Человек – это не благородный дикарь, он – неблагородный дикарь. Он нерационален, жесток, слаб, глуп, и неспособен к объективности, как только на карту поставлены его интересы. И любая попытка построить социальные учреждения на неверной точке зрения на природу человека, обречена на неудачу. (...) Представление, что социальные принуждения целиком и полностью злы, базируется на утопическом и нереальном понимании человека. (...) Романтичный ложный вывод Руссо, что общество коррумпирует человека, а не

человек общество, опускает обманчивый занавес между нами и действительностью. Хотя это представление и хорошо продается в кассе кинотеатров, но в конечном счете лестные идеи вроде этой приводят только к отчаянию».

Это интонация, которая напоминает об Арнольде Гелене и других классиках консерватизма. Во многих местах «Космическая одиссея» выглядит как кинематографический эквивалент работы Освальда Шпенглера «Человек и техника» (1933).

В этой работе Шпенглер писал так:

«Ибо человек является хищником. Об этом всегда знали тонкие мыслители, вроде Монтеня или Ницше. Жизненная мудрость древних сказаний и пословиц всех крестьянских и пастушеских народов, смеющийся взор великих знатоков людей — государственных деятелей, полководцев, купцов, судей — на высоте их богатой жизни это не замалчивается и не отрицается, вопреки отчаянию всех улучшателей мира и брани разгневанных священников. Только торжественная серьезность философов-идеалистов и прочих богословов лишена мужества для признания того, что тайком всем хорошо известно».

Шпенглер подчеркивал роль глаза в организации хищника:

«Высшие травоядные, помимо слуха, направляются чутьем, высшие хищники правят посредством глаза. Чутье есть истинное чувство защиты. Нос чует приближение или удаление опасности и дает тем самым целесообразное направление для бегства. Глаз хищника, напротив, задает цель. Уже потому, что пара глаз крупных хищников может, как и у человека, фиксироваться на одной точке в окружении, им удастся зачаровывать добычу. Во враждебном взгляде для жертвы уже запечатлена ее неизбежная судьба, прыжок следующего мгновения. Фиксированные вперед и параллельно направленные глаза означают появление мира в том смысле, как он дан человеку — как образ, как мир перед его взглядом — мир не только света и цвета, но прежде всего уходящей вдаль перспективы, пространства и происходящих в нем движений, а также покоящихся в определенных местах пространства предметов. Таким зрением обладают лишь благороднейшие хищники. Травоядные, например копытные, наделены расставленными глазами, дающими иное, неперспективное восприятие. Уже в этом заключается идея господства. Образ мира есть окружающий мир во власти взгляда».

Знал ли Кубрик эту книгу? Можно хорошо представить себе, что такие предложения оказывали сильное воздействие на «человека зрения» вроде Кубрика (уже физиогномически глаза необычно доминируют на его лице), на фотографа и кинорежиссера, который фиксирует мир, прежде всего, глазом — видеть, указывать и скрывать — и придает ему форму, т.е. владеет им. Кубрик известен тем, что он был одержимым, бескомпромиссным перфекциони-

стом, порой тираническим «control freak», который хотел иметь абсолютный контроль над самыми маленькими деталями его фильмов.

Кубрик, печально известный тем, что боялся и избегал общества, обладал также славой циника и мизантропа. Есть немало зрителей, которых отторгали «холод» и мнимая безжалостность его фильмов. Это взгляд равнодушного и отстраненного наблюдателя, который скорее регистрирует, чем оценивает развитие событий на экране, и всегда крепко держит это развитие событий твердой рукой его раскадровки изображений и точной хореографии инсценировки.

В фильмах Кубрика есть один визуальный лейтмотив, который его поклонники с симпатией окрестили «Пристальным взглядом Кубрика». Снова и снова он позволяет различным «хищникам» настойчиво и пристально смотреть в камеру или лишь чуть-чуть мимо нее, иногда также в пустоту, на край или уже по ту сторону барьера безумия, как Джек Николсон в «The Shining» («Сияние», 1980). Известнее всего, конечно, «животный» извращенный взгляд «Алекса», предводителя банды молодых преступников, с которого начинается фильм «Заводной апельсин» (1971).

«Космическая одиссея 2001 года» начинается в неопределенное доисторическое время, «на заре человечества», с подобных человекообразной обезьяне существ, прапрадедов «хомо сапиенса», которые, тесно сбившись у скалы, пристально смотрят в темноту пустынной ночи, и заканчивается взглядом «сверхчеловека» в эмбриональной фазе, который подобно Спасителю из вселенной появляется над голубой планетой, и космическое значение которого подчеркивается триумфальными звуками «Так говорил Заратустра» Рихарда Штрауса.

Мотив взгляда неоднократно варьируется: как сверкающие глаза леопарда над его добычей, как глаз камеры всемогущего бортового компьютера, как игра света на лице астронавта.



Одна из самых внушительных сцен фильма – это встреча питекантропов с загадочным монолитом. Внезапно и без какого-либо объяснения он появляется посреди хрюкающей, визгливой, лохматой, бездумно прыгающей стаи: геометрически точный, продолговатый прямоугольник, артефакт законченного совершенства, черный, матовый, полированный, стоящий вертикально, вырезанный резко и точно. Эпифания чистой и неумышленной формы. Олицетворение абсолютной антиприроды. (Есть довольно убедительные предположения, что этот предмет послужил образцом для дизайна айфона). Обезьяны окружают его, обнюхивают, хватают, исследуют, сначала нерешительно и боязливо, затем все более целенаправленно, испытующе, но «понять» эту штуку они не могут.

Монолит снова появляется к концу «Космической одиссеи 2001 года», как «звездные врата», через которые астронавт Дейв Боумен («Лучник») входит во что-то вроде канала рождения, чтобы стать воскресшим как «звездное дитя», вероятно, как прототип нового вида, превосходящего прежнего человека. Загадка происхождения монолита не решена (с этой целью астронавты отправились в свою «одиссею»). Однако, кажется, является установленным, что контакт с ним вызывает у живых существ сильные кризисы сознания и эволюционные скачки.

Вскоре после того, как артефакт из вселенной предстал перед питекантропами подобно непостижимому богу, один из них начинает рождать новаторскую идею. Когда одна обезьяна берет в свои руки кость околешего тапира и начинает играть с ней, она обнаруживает, что с помощью этой кости она во много раз может увеличить свою силу, что она может использовать эту кость как оружие.

В неистовом восторге, с брызжущей из пасти слюной, она разбивает вдребезги скелет животного (Кубрик здесь использует скоростную кинокамеру, чтобы повысить торжественный пафос сцены). Медленно приближающийся, а затем внезапно взрывающийся прорыв нового сознания снова подчеркивается звуками «Заратустры». В то же время из гряды облаков на небе над обезьяной пробивается солнце, еще один лейтмотив фильма.

Шпенглер пишет об отношении руки к глазу и его значении для процесса происхождения человека:

«С какого времени существует этот тип изобретательного хищника? Это равнозначно вопросу: с каких пор существует человек? – Что такое человек? Благодаря чему он стал человеком?

Ответ звучит так: благодаря появлению руки, несравненного оружия в мире свободно передвигающейся жизни. Достаточно сравнить ее с лапой, клювом,

рогами, клыками и хвостами других существ. В ней настолько сконцентрирована тактильность, что ее можно поставить чуть ли не в один ряд с такими органами чувств, как зрение и слух. Она различает не только тепло и холод, твердое и мягкое, но прежде всего тяжесть, образ и место противостоящего ей предмета, короче говоря, вещь в пространстве. Но сверх этого в ней столь поздно сосредоточивается жизнедеятельность, что она одновременно формирует осанку и движение тела в целом. В мире нет ничего сопоставимого с этим ощупывающим и деятельным членом. К глазу хищника, «теоретически» господствующим над миром, добавляется эта практическая властительница».

У меня больше нет сомнений: Кубрик должен был знать этот текст Шпенглера.

Теперь проснувшаяся обезьяна начинает охотиться и становится плотоядным животным. Скоро также вооружена и ее стая. В дико борьбе за источник воды она новым обнаруженным инструментом убивает вожака враждебной стаи, которая после этого обращается в бегство. Группа первооткрывателя победила, и теперь она обладает эволюционным преимуществом в борьбе за существование. Итак, Кубрик позволяет цивилизации или развитию техники начинаться с целенаправленного акта умерщвления.

Торжествуя, доисторический Прометей бросает кость в воздух; камера следует за ней по траектории ее полета в голубое небо. В самом смелом, пожалуй, в истории кино жестком монтаже Кубрик внезапно переключается на белый, невесомо парящий в черной вселенной, космический корабль в форме кости. Идея, стоящая за этим, ясна: переделанная в оружие кость и космический корабль – это в конечном счете манифестации одного и того же принципа.



Затем следует «последовательность подписи», которую знает каждый, легендарный, ироничный и ставший иконой «балет» космических кораблей под вальс Штрауса «На прекрасном голубом Дунае» в исполнении оркестра Герберта фон Караяна. Одни лишь эти первые двадцать минут «Космической

одиссеи», на протяжении которых не произносится ни слова, поразительно гениальны. У меня мурашки по коже пробегают каждый раз, когда я вижу это, будь то на большом экране или на маленьком дисплее портативного компьютера.

II. «Заводной апельсин»

Фильм «Заводной апельсин» (A Clockwork Orange, 1971), как и «Космическая одиссея», тоже добился статуса «классики». При этом быстро забыли, какой сильный возмущающий эффект был у этого фильма в момент его появления. И он, тем не менее, еще также сохранил свою подрывную силу, спустя более сорока лет.

Фильм «Заводной апельсин» меня заинтересовал еще в раннем юношестве. Мне было 12 лет, когда я впервые услышал об этом фильме от одного «хулигана» и проблемного ребенка из моего класса, с которым я, как ни странно, прекрасно дружил. Речь якобы шла о строго запрещенном и дьявольски проклятом фильме, полном секса и насилия, «любимом фильме французских скинхедов» (откуда у него было это специфическое знание для меня до сегодняшнего дня остается загадкой) с совсем отвратительными сценами: в одной сцене женщину до смерти насильовали пластиковым пенисом, который был настолько велик, что он вышел у нее наружу «изо рта». Когда он рассказывал об этом, то делал непристойные жесты и при этом воодушевленно ухмылялся. После этого я ночи напролет не мог спать из-за гнетущего состояния.

О том, что такой сцены в такой форме не было в фильме, я узнал из «Рекламного киногида» и из одной книжки карманного формата о Стэнли Кубрике. Напечатанные там кадры одновременно испугали и очаровали меня. Я страшно страдал от того, что такой ужасный фильм мог и имел право существовать. Это действительно было чем-то, с чем я должен был справиться. Узнать, что такие фильмы вообще существуют, по сути, было подобно потере невинности, а я был весьма невинным ребенком. Скоро я был по-настоящему одержим его содержанием. Никогда не смотрев, я знал все его действие наизусть. Тогда, в конце восьмидесятых годов, это было не так просто. Я посмотрел его только много лет спустя, в 19 или 20 лет.

Я был не единственным, кому пришлось переживать из-за этого. Фильм «Заводной апельсин» десятилетиями сопровождала слава ужасно «злой» и «извращенной» поделки, что еще более усилилось из-за решения Кубрика заблокировать фильм для проката и видеорынка в Англии. Причиной стали не-

сколько случаев молодежного насилия, которые якобы были вдохновлены сценами из фильма. Вследствие этого он оказался еще более вожделенным «запретным плодом».

Но вечные разногласия вокруг свободы и «ответственности» искусства начались еще значительно раньше. Один критик из газеты «New York Times» был прямо-таки объят ужасом и упрекал «Заводной апельсин» в «антилиберальной направленности», «нигилизме» и «явно фашистских акцентах». Упреки в «фашизме» в начале семидесятых годов ударили по целому ряду фильмов, которые воспринимались как «реакционные» контрпроекты по отношению к тенденциям и импульсам либерализации шестидесятых годов. «Фашистскими» считались полицейские фильмы как «French Connection» и «Dirty Harry» (оба вышли в 1971), триллеры о самосуде вроде «Death Wish» (1974) или отдельные шокирующие ленты вроде «Straw Dogs» Сэма Пекинпа (Sam Peckinpah, 1971).

Что, собственно, понималось под этим? Статья критика «New York Times» Фреда Хечингера нашла один общий момент: общим для всех этих фильмов было то, что они исходили из полностью пессимистичного понимания человека, и их сценарии демонстрировали, что бывают ситуации, когда не срабатывают никакие хорошие намерения и не подходят никакие «гуманные» предпосылки и варианты решений. Левoliberalный интеллигент, конечно, не любит слышать это горькое послание до сегодняшнего дня, и наказывает за это посланника, который преподносит ему эту идею.

Хечингер писал:

«Если такие представления распространяются теперь кинопромышленностью – не только в «Заводном апельсине», но и в растущем количестве фильмов как «Straw Dogs» и даже «French Connection» – то каковы будут выводы, следующие из такой пессимистичной, антилиберальной точки зрения на природу человека. Как могут выглядеть общественные институты, которые на ней основываются? Ведь это могут быть, естественно, только репрессивные, авторитарные, недоверчивые, насильственные учреждения фашизма. «Мы исходим из той самоочевидной истины, что ...» Смешно! «Народовластие ...» Абсурдно! Джефферсон, не говоря уже о Христе, были однозначно либералами, которые были бы не в состоянии вынести «кровавую правду». Тогда на их место должны прийти такие фигуры как Гитлер и Сталин, тогда требуется насилие инквизиции, погромов и чисток, чтобы удержать под контролем мир неблагородных дикарей».

Последнее намекает на цитату Кубрика: человек это не «благородный», а «неблагородный дикарь». Видно, что истерический, политкорректный алармизм триумфовал уже в семидесятые годы. Хладнокровный ответ Кубрика

на эту критику состоял в том, что он вовсе не является сторонником взгляда Руссо на человека:

«Эпоха отговорок, в которой мы находимся, началась с первой фразы в «Эмиле» Руссо: «Природа сотворила меня счастливым и добрым, и если я не являюсь таковым, то в этом виновато общество». Это базируется на двух ошибочных концепциях: то, что человек был счастлив и добр в его естественном первобытном состоянии, и что первобытный человек не знал общества. Роберт Ардри писал в «Социальном договоре»: «Ведущим принципом в жизни Руссо была вера в первоначальную доброту человека, включая его собственную. Это вело его к сильному лицемерию, которое неизбежно должно возникнуть из такой предпосылки. Еще важнее разочарования, пессимизм и паранойя, которые должна вызвать такая вера в человеческую природу».

Как раз это – классический исходный пункт, из которого разветвляются «правые» и «левые» теории государства и общества. В будущем левые представляются правым наивными, а правые левым – циничными: «the evil and the stupid party» («злая партия и глупая партия»), как говорит старая американская шутка о республиканцах и демократах (о том, что и то и другое может превосходно комбинироваться друг с другом, прекрасно свидетельствует американская политика).

И это также корень «политической корректности»: тот, кто не разделяет «левое» представление о человеке, кажется левому не только заблуждающимся, но и морально испорченным. Вместо того построенное на таком кривом фундаменте понимание человека всегда ведет к противоположности того, чего хотят достигнуть таким пониманием. «Зло», которое левые не хотят видеть «в человеке» проецируется на их политический образ врага; также и у левых есть свои «евреи» и «недочеловеки», которые злонамеренно мешают их прекрасному новому миру всеобъемлющего равенства.

При таком рассмотрении преувеличенные упреки Хечингера в адрес Кубрика были, по сути, справедливы. Американский культурный критик Камилла Паглиа сформулировала это так:

«Кубрик в «Заводном апельсине» показывает правду: когда рушится закон и порядок, правит сброд».

«Заводной апельсин», как наверняка знает большинство читателей, рассказывает об Алексе, вожаке молодежной банды, которая ради чистого удовольствия, даже с детской радостью, дерется, избивает и насилует. Мир, в котором вращаются эти люди, гедонистический, либеральный, полный вседозволенности. Картинки софт-порно повсюду распространены в этом обществе, даже в квартире слабых и глуповатых родителей Алекса. Алекса арестовывают после убийства женщины в состоянии аффекта и осуждают на длитель-

ный тюремный срок. Чтобы ускользнуть от такой судьбы, он как добровольный подопытный кролик соглашается пройти курс нового, «прогрессивного» метода воспитания. С помощью «бихевиористских» средств, вроде химически и психологически индуцированного стресса и отвращения его должны отучить от наслаждения «сексом и преступлением». Алекс подчиняется этой процедуре, в ходе которой из него как случайный побочный эффект также изгоняют его страстную любовь к Бетховену.

Сначала «терапия», кажется, оказывает действие, и теперь Алекс реагирует на побуждения агрессии и насилия с отвращением и рвотой. Его выпускают из тюрьмы, но теперь, так как он больше не может защищаться, он оказывается беспомощным перед местью своих прежних жертв, которые остались не менее жестокими, чем он сам был раньше. Когда Алекс пытается совершить самоубийство, начинается политическая кампания против министра внутренних дел, который отвечал за эту программу. Все «кондиционирование» теряет силу, и Алекс позволяет подкупить себя, чтобы публично стать на сторону министра, возвратив тому хорошее паблсити. В последней, сюрреалистической сцене фильма можно увидеть, как он со сладострастным вожделением крутится на полу с голой девушкой перед глазами общества в одежде викторианских времен: «Я полностью исцелился, все в порядке».

Кубрик, который сам написал сценарий фильма, сделал из романа английского писателя Энтони Бёрджесса (1962) многослойный «фильм тезисов» и черную сатиру в духе Свифта, анализ которого мог бы наполнить объемистые докторские диссертации. Я хочу здесь ограничиться лишь несколькими замечаниями.

Чем бы ни был «Заводной апельсин», он, прежде всего эстетический полный успех, точно попавший в цель, не имеющий аналогов. Для дистопически отчужденной Англии своего фильма Кубрик применил множество стилизаций: странные футуристические наборы как знаменитый «молочный бар Когова», эксцентрические, вплоть до кричащих костюмы, ярко светящиеся цвета. Банда Алекса полностью одета в белое, головные уборы ее членов – черные котелки и цилиндры, они носят накладные ресницы и используют губную помаду, а также повязки на поясе, которые подчеркивают половой орган.

Они говорят на странном искусственном языке, смеси из витиеватых и барочных выражений, жаргона кокни и неологизмов, которые происходят из русского языка (отличный немецкий синхронный перевод создан, кстати, никем иным как самим Вольфгангом Штаудте). Сексуальные сцены и сцены насилия сопровождаются знаменитыми классическими музыкальными произведениями и растягиваются замедленными киносъёмками и или ускоряются скоростными киносъёмками.

При появлении фильма его воспринимали как невероятную провокацию. Говорили, что Кубрик прославляет насилие, возвысив его до уровня эстетического наслаждения. Пользующаяся дурной славой первая треть фильма действительно концентрируется на безудержных и бессовестных удовольствиях, которые получают «Droogs» на своих «шоу ужаса». При этом Кубрика мало заботит горе жертв, зато гораздо больше его интересует радость преступников. Это вызывает в зрителе весьма противоречивые чувства: он отвергает содержание, но его привлекает форма.

Алекс – это совершенная искусственная фигура, которая не имеет почти никакого отношения к реальным социологическим явлениям, конгениально воплощенная тогда 28-летним Малкольмом Макдауэллом. Уже первое появление показывает его в виде своего рода садистского, взволнованно дышащего, лопающегося от переполняемой его энергии инстинктивного животного, которое в то же время демонстрирует все черты утонченной культуры – не только своим франтовским декадентским внешним видом и избранным им языком, но и своей – странной для его окружения и занятий – страсти к Бетховену. При этом ему особенно нравится «Ода к радости» из обильно использованной в фильме Девятой симфонии: она является самым любимым музыкальным сопровождением для его ночных «сверхжестоких» экстазов.

Снова процитируем Камиллу Паглиа:

«Музыка насильственно навязывает публике следующую идею: вы думаете, что вы все очень цивилизованы, не так ли? Вы думаете, ваше искусство настолько высокоразвито, что вы больше не можете свалиться обратно в ваш анальный мир? Ну, а вот теперь лучше еще раз задумайтесь над этим».

Это напоминает афоризм противника Просвещения Антуана де Ривароля:

«Самые цивилизованные нации так же близки к варварству, как отполированное железо – к ржавчине. Народы смахивают на металлы: весь блеск их снаружи».

Во время терапии «перевоспитания» Алекса пристегивают к кино-стулу и часами заставляют смотреть фильмы с насильственным и порнографическим содержанием, и одновременно ему дают наркотик, вызывающий у него чувства боли и тошноты. Укрепленные на веках зажимы не дают ему отвести взгляд.

Иногда можно также видеть сцены из Второй мировой войны и нацистских пропагандистских фильмов – танки, самолеты и монументальную эстетику Нюрнберга Шпеера и Рифеншталь. Это, естественно, одна из вариаций главного вопроса фильма: как национал-социалисты могли быть одновременно и

эстетам и военными преступниками? Как гармонируют культура и война? Стоит ли искусство вне морали, имеет ли оно вообще какое-то отношение к морали? Должны ли обязательно совпадать красота и добро? Может ли красота служить тоталитарным целям? Снова музыка – электронная – отчужденная – из Девятой симфонии:

Когда Алекс узнает музыку, из него вырывается животный крик боли:

Алекс: Прекратите, прекратите, пожалуйста! Это грех, грех, грех ...!

Доктор Бродский: Грех? И что же вы понимаете под грехом?

Алекс: Использовать старого Людвиг Вана таким образом, он же никогда и никому не сделал ничего плохого!

Это предложение двусмысленно: под этим можно понимать как нацистов, так и перевоспитателей.

Доктор Браном: Может быть, вас возбуждает музыка к фильму, которую вы слушаете?

Алекс: Да!

Доктор Браном: Вы уже когда-то слушали Бетховена?

Алекс: Да!

Доктор Бродский: Любите ли вы музыку?

Алекс: Да!

Доктор Бродский (к доктору Браном): Тут ничего не поделаешь, тогда, наверное, нужно видеть в этом наказание. Директор будет доволен.

Врачи – это, очевидно, либералы, которые считают наказание варварским, и заинтересованы в первую очередь в том, чтобы сделать из преступников «лучших людей».

Теперь, так как для него на карту поставлено что-то очень важное, Алекс оказывается, наконец, готовым подчинить себя требованиям морали. Но его заверения звучат неискренне, продиктованные страхом:

Алекс: Это нечестно! Нечестно, что мне становится плохо, потому что я слышу любимого, любимого, любимого Людвиг Вана!

Доктор Бродский: Ты должен видеть свой шанс. Решение было за тобой!

Алекс: Вы давно убедили меня, сэр! Я уже понял, что сверхжестокость и убийство это неправильно! Я понял это, уже давно! Я ведь вижу все зло, прекратите!

Жалобы ничем не помогают, «терапию» доводят до конца. Во время представленного министром внутренних дел общественного показа один нанятый хулиган наносит Алексу пощечину и унижает его; и в тот момент, когда Алекс хочет нанести ответный удар, его охватывает «кондиционированная» невыносимая тошнота. Единственный, кто протестует, – тюремный священник, который пытается воспитывать своих подопечных испытанными методами вроде угроз ада. Показанное – это жалкий спектакль, так как Алекс поступил так только из-за страха боли, а не по причине своего свободного морального решения.

Министр внутренних дел: Ваше преподобие, это уже каверзости. Для нас речь идет только о борьбе с преступностью и уменьшении нагрузки на переполненные тюрьмы. Решающий фактор это успех! Здесь вы видите настоящего христианина, который готов скорее позволить распять себя самого, чем распять кого-то другого (в оригинале: «ready to turn the other cheek»).

Но как раз это делает Алекса во враждебной ему окружающей среде неспособным к существованию. Постепенно его жертвы мстят ему: нищий, которого он беспричинно избил, писатель, жену которого он изнасиловал, и даже его собственные «Droogs», которые за прошедшее время стали полицейскими, и теперь удовлетворяют свою тягу к садизму с санкции государства. Как уже показано на примере фигуры рычащего, зажатого, автоматически двигающегося тюремного надзирателя, который выглядит странно «дрессированным», Кубрик и тут демонстрирует, что государство никак не может отказать от направленных в нужные каналы и укрощенных энергий инстинктов, чтобы осуществлять свою собственную монополию на насилие.

Здесь проявляется глубокое внутреннее противоречие «Заводного апельсина», направленного на то, чтобы причинить болезненные неудобства обеим сторонам политического спектра. Я сам часто видел, как этот фильм готовит прямо-таки нечистую совесть, «проблему» прежде всего, тем зрителям, которые считают себя особенно либеральными и просвещенными. Но в фильме также едва ли можно увидеть «консервативную» хвалебную речь в адрес государственных институтов. Кубрик предпочитает потрясать зрителя, смущать его и заставлять его задавать себе вопросы вместо того, чтобы отделываться от него успокоительными ответами. Таким образом, дилемма не решается: природа человека на длительное время остается проблематичной, но «окончательное решение» путем промывания мозгов, кондиционирования и «перепрограммирования», однако, отнюдь не меньшее зло, а, вероятно, даже еще более предосудительное.

Если мы сегодня думаем о «перевоспитании» «природы человека», нам, естественно, прежде всего, приходят на ум требования «политической кор-

ректности» и левой идеологии, например, когда речь идет о нейтрализации половых различий и о криптопуританской борьбе с «расизмом».

У Кубрика было предчувствие, что тоталитаризм меняет свою оболочку, и он вовсе не обязательно будет и дальше выступать с повязками со свастикой и высокими сапогами. В своем ответе объятый паникой критику газеты «New York Times» он написал в некоторой степени непонятные фразы:

«Тезис фильма состоит скорее в предупреждении перед новым психоделическим фашизмом, оглушающим чувства, мультимедийным, со стереозвучанием, индуцированным наркотиками, кондиционированием людей со стороны других людей, которое, вероятно, приведет к устранению человеческого бытия вообще, и к началу бытия зомби».

Но Кубрик не хотел, чтобы его считали слишком пессимистичным, и потому он вместе с Робертом Ардри констатировал:

«Возникает вопрос, не является ли точка зрения Руссо на человека как на падшего ангела в действительности самой пессимистической и самой безнадежной из всех философий. Она делает человека монстром, который постепенно отдалился от своего врожденного благородства. Я считаю представления Ардри гораздо более оптимистичными: «Мы приходим от поднявшихся обезьян, не от падших ангелов, и эти обезьяны были, заметьте, вооруженными убийцами. Чем мы можем гордиться? Определенно не нашими убийствами и бойнями, и не ракетами и не нашими непримиримыми правительствами. А нашими мирными договорами, даже если их не соблюдают; нашими симфониями, даже если их редко исполняют; нашими мирными пашнями, даже если они снова и снова превращаются в поля сражений; нашими мечтами, даже если они редко осуществляются. Чудо человека состоит не в том, как глубоко он опустился, а в том, как высоко он поднялся. Звезды признают нас из-за наших стихотворений, а не из-за наших гор трупов».

В завершение еще две ссылки: также авторы американского интернет-журнала «Альтернативные Правые» (Alternative Right) являются большими почитателями этого фильма. В [этом достойном прослушивании подкасте](#) Ричард Спенсер, Энди Новики, Колин Лидделл и шеф «Арктос» Джон Морган обсуждают различные аспекты своего любимого фильма.

И [здесь](#) (и [здесь](#) и [здесь](#)) можно выйти на страницы маниакального любителя кино, кинорежиссера андеграунда и экзегета Кубрика Роб Эджера из Ливерпуля, который благодаря своим анализам фильмов в интернете добился некоторой славы. Своим исследованиям Кубрика он посвящает себя с буквально религиозным усердием, и так как мастер действительно едва ли использовал случайно хоть одну деталь в своих фильмах, есть достаточно материала для дальнейших интерпретаций.

Они колеблются между острым, умным наблюдением и порой невероятными умозрительными заключениями. Но даже последние ценны в развлекательном и дискуссионном плане. В своей серии [«Clockwork Orange and the Survival of Nazi Ideology»](#) Эджер, близкий к Партии Независимости Соединенного королевства Найджела Фараджа, атакует «тоталитаризм» Евросоюза и Лейбористской партии, и [клеямит](#), среди прочего, «антибелую» политику навязанного мультикультурализма. Эта видеосерия также прекрасна: [«How To Make Sense of Conspiracy Theories»](#).



«Он будет вашим истинным христианином, готовым подставить другую щеку...»

III. «Цельнометаллическая оболочка»

«Цельнометаллическая оболочка» («Full Metal Jacket», США/Великобритания, 1987) был одним из многочисленных американских фильмов, темой которых с конца семидесятых годов была травма Вьетнамской войны: «Apocalypse Now», «The Deer Hunter» или «Platoon». Тем не менее, он не похож ни на один из них. Но почему это так, установить нелегко.

Каждый зритель помнит, прежде всего, первую половину «Цельнометаллической оболочки»: ни до, ни после этого фильма обучение солдата и «убийцы» не показывали в кино настолько осязаемо и убедительно.

«Культовым» героем фильма, который как бортовой компьютер HAL или Алекс ДеЛардж стал всеобщим достоянием популярной культуры, является, естественно, «инструктор по строевой подготовке сержант Хартман», жестокий инструктор Корпуса морской пехоты, который обрушивает на своих ре-

крутов продолжительный град беспорядочных ругательств. При этом он демонстрирует поразительную фантазию в изобретении причудливо перекрученных непристойностей, которые в немецком синхронном переводе (Кубрик как всегда сам следил за переводом) звучат еще более безумно, чем в оригинале.

Когда я проходил свою военную службу в вооруженных силах Австрии (больше похожей на кабаре), не было ни одного инструктора, который не знал бы эти изречения наизусть, в изобилии использовал и охотно хотел бы стать такой же колоссально жестокой свиньей как американский образец из этого фильма. Один из них даже заставлял нас, пока мы шагали в ногу, скандировать походные песни из фильма: «Хошимин – сучий сын...» Сержант Хартман был, очевидно, не только устрашающим и садистским, но и странным образом привлекательным персонажем. Кубрик взял на эту роль настоящего бывшего инструктора морской пехоты, который затем делал свою карьеру со специфическими ролями жестокого военного или мерзкого полицейского.

Методы подготовки Хартмана действуют подобно псевдодарвинистскому цепу, цель их – отделить всех неумех, «которые недостаточно сильны». Личности рекрутов сначала унижают и ломают, чтобы они затем возродились как стальные боевые машины Корпуса морской пехоты – «born again hard» – заново рожденные жесткими.

Процесс воспитания и «кондиционирования» в «Цельнометаллической оболочке» во всем противоположен «Терапии Людовико» из «Заводного апельсина»: там она должна была победить и изгнать «гангстерские инстинкты», здесь же их стимулируют и разжигают, направляя при этом, однако, в нужное русло, и делают их пригодными для использования. Эта цель обучения выражается абсолютно ясно.

«Корпус морской пехоты не хочет роботов. Корпус морской пехоты хочет убийц. Корпус морской пехоты хочет создать мужчин, которые прочны. Мужчин, которые не знают страха».

Это в конечном результате остается главным заданием любой военной подготовки, даже если ее, как принято сегодня, упаковывают в либеральные разглагольствования. Мир не стал лучше из-за «политической корректности»; только масштаб лицемерия вырос.

В «Цельнометаллической оболочке» вопрос о морали не задают себе всерьез ни инструкторы, ни новобранцы. Все, что имеет значение, это превосходное владение ремеслом убийства. Так в одной сцене Хартман даже хвалит стрелковые умения массового убийцы Чарльза Уитмена и убийцы Кеннеди Ли Хар-

ви Освальда, которые стали хорошими стрелками благодаря их подготовке в морской пехоте, где их научили попадать в движущиеся цели на больших дистанциях. Хартман предлагает их своим новобранцам в качестве блестящих образцов, которыми может гордиться Корпус морской пехоты. Эта сцена получает в последней трети фильма ироничный ответ, когда невидимый вьетнамский снайпер расстреливает взвод американских морпехов одного за другим.

Длительный обстрел оскорблениями воздействует как опускающее «жало» (как Элиас Канетти называл нарциссическую обиду «приказа»), которое разжигает агрессию и требует целенаправленной передачи этой агрессии другим.

«Когда вы, леди, покинете мой остров, когда вы переживете мое обучение, тогда вы – оружие, вы – жрецы войны и молитесь о войне. Но до этого дня вы дерьмо, вы – самая низшая форма жизни на Земле, вы даже приблизительно не похожи на что-то вроде людей, вы – ничто иное как неорганизованная куча земноводного древнего дерьма!»

«О, мы были нашими пра-пра-предками, комочком слизи в теплом болоте....», сочинял Готфрид Бенн. Из этого сгустка слизи должно теперь получиться что-то, что является столь же жестким и бесчеловечным, как монолит из «Космической одиссеи 2001 года». Это означает как интенсивную физическую закалку, так и физический аскетизм: «Впредь винтовка – это ваша единственная дырка», как грубо выражается Хартман. Метафоры, которые связывают сексуальность и войну, неоднократно проявляются в «Цельнометаллической оболочке».

Из новобранцев нужно изгнать все, что является мягким и бесформенным, женоподобным, инфантильным или регрессивным. Инструктор непрерывно ругает их «личинками», «слизняками», «слюняжками» и «бездельниками», обращается к ним, унижая их статус «настоящих мужчин», со словами «леди», «сладенькие» и «очаровательные», в кричащем контрасте к его грубой интонации. Клаус Тевелайт, пожалуй, тогда выходил из кинотеатра, пошатываясь и в холодном поту.

Эти мотивы заостряются в образе рекрута «рядового Кучи», образцово воплощающего в себе все эти качества, которые теперь нужно уничтожить. Он толстяк, у него мягкое, обрюзгшее, бесформенное тело, тогда как Хартман выглядит так, как будто состоит из одних лишь жестких, сформированных, твердых мышц. У «Кучи» (в оригинале его зовут «Gomer Pyle» по имени комичного героя одного телесериала) высокий голос и неприятно инфантильный габитус. Он выглядит в духовном плане неустойчивым и несколько отсталым.

Унижения, которым подвергает его Хартман, направлены на то, чтобы заклеить презрительность всей этой детской регрессии, всех молокососов и маменькиных сынков: «Куча» должен сосать большой палец и стоять с опущенными брюками, тогда как его сослуживцы из-за его ошибок должны страдать от штрафных упражнений. Его товарищам приходится терпеливо объяснять ему, как застилать постель или даже как правильно застегивать рубашку.

Когда Хартман обнаруживает, что «Куча» спрятал у себя в тумбочке булочку, он приказывает ему сожрать ее и смотреть на то, как другие солдаты его взвода из-за этого нарушения дисциплины вынуждены отжиматься от пола. Тут чаша терпения переполнена: ночью товарищи мстят ему, избивая кусками мыла, завернутыми в полотенца.

Эти мероприятия, кажется, срабатывают, так как теперь окончательно сломленный рядовой «Куча» начинает проявлять одержимое честолюбие. Постепенно Кубрик показывает, как наскоро собранный взвод принимает на учебном плацу монолитную форму, как он превращается в хорошо смазанную, точно функционирующую машину. «Куча» теперь не только больше не совершает ошибок, но становится одним из тех, кто перевыполняет свою норму. Прежде всего, он превращается в настоящего мастера снайперской стрельбы. Тем сильнее теперь действует на него одобрение, которое постепенно начинает выражать в его адрес Хартман.

В то же время, тем не менее, в «Куче» начинает проявляться патологическое поведение. Он начинает разговаривать со своей винтовкой, уходит внутрь себя, в то время как взгляд его становится все более сумрачным и пустым. В последнюю ночь на учебном «Острове» (Пэррис-Айленд, Южная Каролина, тренировочный лагерь КМП США) его товарищ «Джокер» («Шутник»), который в ту ночь нес караульную службу, находит его сидящим в туалете, заряжающим свое оружие боевыми патронами одним за другим.

«Джокер»: Если Хартман войдет и застанет нас здесь, мы оба окажемся в полном дерьме.

«Куча»: Я живу ... в мире ... полном дерьма!

Он вскакивает с унитаза, и начинает с громким рычанием призрачную, таинственную, машинальную демонстрацию ружейных приемов, команд и слов, которые он заучил:

На левое плечо, хо! На правое плечо, хо! Поставить на предохранитель и зарядить! Смирно, хо! «Это моя винтовка! Есть много винтовок, но это моя! Винтовка – это мой лучший друг. Винтовка – это моя жизнь ...»

Когда появляется Хартман, «Куча» застреливает его. При этом он вскрикивает от радости с прямо-таки оргазмическим удовлетворением, ухмыляется всем лицом. Затем он сам стреляет себе в голову.

<http://www.youtube.com/watch?v=6hkNuykz2RE>

Эти шокирующие сцены на первый взгляд продолжают классический мотив «антивоенного кино», известный еще где-то со времен фильма «На Западном фронте без перемен» (1930): зрителям демонстрируется бесчеловечность военной подготовки и ее презрение к людям, чтобы разоблачить бесчеловечность войны и милитаризма вообще. На первый взгляд высказывание «рядового Кучи» в этом эпизоде тоже кажется чем-то таким.

Но, как и следовало бы ожидать в фильме Кубрика, в «Цельнометаллической оболочке» дела обстоят несколько сложнее. Соавтор сценария Майкл Херр в действительности высказывался в таком духе, что Кубрик определенно планировал не снимать «антивоенный фильм», а показать войну возможно более реалистично, такой, какая она есть.

Корпус морской пехоты США – это что-то вроде «Ваффен-СС» в вооруженных силах США, элитные войска, громкая слава которых тесно связана с их особенно жесткой подготовкой и строгой дисциплиной. Рекруты, как правило, являются добровольцами, так что и физически и умственно неподходящий для этой службы рядовой «Куча» тоже пошел в морпехи добровольно. В действительности он единственный среди показанных новобранцев, которого ломает жесткая закалка обучения – и это, очевидно, потому, что он и раньше уже был неустойчивым человеком. В противоположность ему Кубрик показывает, что другие герои фильма отнюдь не превращаются в развалины со сломленной психикой, в роботов с мертвыми мозгами или в бесчувственные машины для убийства с уничтоженной личностью.

Совсем наоборот: особенно центральная фигура – рядовой «Джокер», которого прозвали так из-за его саркастических изречений, до конца сохраняет в себе четко выраженное и раздражающее упрямство. Когда он в одной сцене настойчиво рискует спорить с Хартманом, который пытается унижить его глупой шуткой («вы проклятый богом, коммунистический язычник, скажите мне прямо сейчас, что вы любите деву Марию!»), то он зарабатывает себе его уважение и немедленно назначается командиром отделения в учебном взводе.

«Джокер» – это, похоже, самый симпатичный герой в фильме, в котором есть только серые зоны и где вряд ли есть смысл искать по-настоящему симпатичных людей. «Джокер» молод, умен и большей частью в хорошем настроении.

нии, но он, кажется, относится к войне не совсем «критически». Он даже открыто признает, что завербовался в морскую пехоту, чтобы «убивать». Хотя он терпеливо заботится о «Куче», но, получив команду наказать его, после короткого промедления наказывает его вместе со всеми, даже избивает особенно жестоко.

Вторая половина фильма, кажется, сначала не особенно связана с первой. Следующие теперь сцены слабо связаны друг с другом, в полной противоположности строго сконцентрированной на одном месте и на одном временном промежутке первой части. «Ковбой», «Джокер» (которого направили на войну во Вьетнаме как военного корреспондента) и другие, до сих пор не появившиеся еще люди, здесь показаны во время их боевой службы во Вьетнаме. Хотя участие в боях, очевидно, нанесло вред психике нескольких солдат, тем не менее, в большинстве своем они представлены как «совершенно обычные» люди, не особо хорошие, не особо плохие, не выступающие особенно активно ни за, ни против войны.

Здесь Кубрик оставляет зрителя, привыкшего получать из фильмов о войне конкретные «послания» («мессиджи»), на произвол судьбы. Это становится особенно явным, если сравнить «Цельнометаллическую оболочку» с «Casualties of War» («Военные потери», 1989) Брайана де Пальмы. В последнем фильме «хороший» американский солдат противопоставлен «злому» американскому солдату. Шон Пенн играет циничного и бессовестного типа, вроде тех, кто был виновен в бойне в деревне МиЛай (Сонгми), тогда как Майкл Дж. Фокс воплощает совестливого солдата, даже на войне не потерявшего свои моральные ориентиры. Он к облегчению зрителя высказывает протест против бесчестных поступков своих товарищей и, в конечном счете, даже пострадает за них своей нечистой совестью.

Но в «Цельнометаллической оболочке» нет даже следа подобных спасительных приемов. Зритель должен в одиночку вынести то, что он видит. Никто не забирает у него права на моральную оценку. Война – это «ад», тем не менее, Кубрик показывает, что солдаты могут также оказываться в состоянии определенного опьянения и радости от того, что они убивают и остаются живыми, что они идентифицировали себя со своей ролью воинов, а во всем остальном даже не нуждаются в глубоком понимании происходящих событий. Когда тележурналисты берут у них интервью, солдаты мало что могут сказать о том, что выходит за рамки непосредственно пережитого ими:

Как мы вошли в Хюэ, было ли это как война, вы понимаете? Так же как, как я думал, что война выглядит так, как я думал. Вы понимаете, как это должно было выглядеть? Там враг – застрели его.

Итак, об этом вообще не стоит спорить, я думаю, мы – лучшие.

Думаю ли я, что Америке надо быть во Вьетнаме? Ах, я не знаю ... мне надо быть во Вьетнаме, вот это я могу вам сказать.

Лично я думаю, они здесь не хотят иметь ничего общего, собственно, с войной. Я думаю ... они взяли у нас свободу, и дали ее косоглазым. Но они ее не хотят. Они предпочитают быть живыми, чем свободными, я думаю. Бедные ублюдки!

Итак, против этих здесь, против которых я тут на самом деле, это довольно плохие парни. Я не могу перенести то, что ... многие из этих парней должны были бы быть, собственно, на нашей стороне. И я попадаю в них, и они сражаются против меня.

Мы позволяем убивать себя ради этих людей, а они даже не умеют ценить это.

Итак, если вы спросите меня, мы стреляем не в тех косоглазых ... Что я думаю о том, что Америка так активно ввязалась в эту войну? Я считаю, мы должны были выиграть.



«Джокер» хоть и не относится безразлично к ужасам войны, но принимает их пассивно, наконец, даже сам участвует в них. Он предстает перед телевизионной группой с разрушительным юмором и широкой ухмылкой:

Я хотел увидеть экзотический Вьетнам, жемчужину Юго-Восточной Азии. Я думал, что встречу интересных, увлекательных людей из древней культуры, и – убью их. Я непременно хотел быть первым в моей группе, кто сможет предъявить официальное доказательство убийства.

Полон черного комизма также диалог «Джокера» с полковником, которого раздражает внешний вид солдата:

Полковник: Что это такое на Вашем жилете?

«Джокер»: Символ мира, сэр!

Полковник: Откуда он у вас?

«Джокер»: Я уже не помню, сэр.

Полковник: И что вы написали там наверху на вашей каске?

«Джокер»: «Рожденный убивать», сэр!

Полковник: Вы пишете на каске «Рожденный убивать» и носите знак мира? Считаете ли вы это остроумным?

«Джокер»: Нет, сэр!

Полковник: Что же тогда это должно значить?

«Джокер»: Я не знаю, сэр.

Полковник: Вытащите как можно скорее голову из задницы, иначе я насру большую кучу у вас перед чемоданом. Или отвечайте на мой вопрос, или вас ждет военный суд.

«Джокер»: Я думаю, я хотел бы этим сказать что-то о двойственности человека, сэр.

Полковник: Что??

«Джокер»: Двойственность человека, то, о чем писал Юнг, сэр.

Полковник (после короткого, непонимающего ступора): На какой стороне вы стоите, сынок?

«Джокер»: На нашей стороне, сэр.

Полковник: Любите ли вы вашу родину?

«Джокер»: Так точно, сэр!

Полковник: Тогда придерживайтесь также программы. Почему вы не присоединяетесь и не боретесь со всеми до нашей окончательной победы?

Здесь снова она, тема из «Космической одиссеи 2001 года» и «Заводного апельсина»: непонятная «двойственность» человека.

Еще одна примечательная фраза вызывает интерес в процитированном выше диалоге. Как почти все фильмы о Вьетнамской войне, «Цельнометаллическая оболочка» также исключительно критически настроена к американской внешней политике. Полковник объясняет «Джокеру» его «миссию» на этой войне следующим образом:

«Мы находимся здесь, чтобы помочь этим вьетнамцам, так как в каждом из этих узких глаз кроется американец, который хочет выйти из него наружу».

Через 25 лет после появления фильма и почти через 50 лет после начала Вьетнамской войны, американцы снова раз за разом терпят крах от такого поведения. Тем временем все еще существуют весьма многочисленные «перевоспитанные» немцы, для которых такое поведение стало частью их внутреннего мира, и как образцовые ученики своих вчерашних освободителей и спасителей с самым большим удовольствием распространили бы его на весь исламский мир.

В последней трети «Цельнометаллической оболочке» Кубрик подвергает своих морпехов зловещему унижению. Они обнаруживают, что спрятавшийся вьетнамский снайпер, который поверг их в ужас, – это молодая женщина (Клаус Тевелайт, пожалуй, вновь распахнулся бы в своем кресле в кинотеатре). Момент, когда она обнаруживает подкрадывающегося к ней за спиной «Джокера» и открывает огонь, относится к самым страшным сценам фильма: на ее лице отражаются страх перед смертью, дикая ненависть и напряженная воля убивать и выживать. Она уже знает, что проиграла. Она выглядит хрупкой и уязвимой и в то же время подобна мстящей фурии из ада.

Ее застрелили, но она не умирает сразу. Теперь следует буквально невыносимая сцена. Мучительно долго морские пехотинцы стоят вокруг жалобно стонущей, околевающей женщины и рассматривают ее холодным, безжалостным взглядом. Она с хрипом просит о смерти. «Джокер», наконец, стреляет, чтобы прекратить ее страдания. В момент, когда он разряжает в нее свою винтовку, его тело слегка поворачивается в сторону, так что «пацифик», символ мира, на его куртке уже нельзя увидеть. Теперь он окончательно перешел границу с «сердцем мрака».

«Цельнометаллическая оболочка» заканчивается последним раздражением. Взвод солдат движется сквозь руины горящего города. С жестоким горьким юмором они поют хором титульную песню популярного в шестидесятые годы детского шоу «Клуб Микки-Мауса».

Who's the leader of the Club that's made for you and me? M-I-C-K-E-Y, M-O-U-S-E!)

Посреди этого сумасбродства также и «Джокер», который с ухмылкой подпевает. За кадром слышен его голос:

«Я грежу мечтой о великом трахе, вернувшись домой. Я так счастлив, что я жив. Остался целым и скоро покончу со всем этим здесь. Я в мире, полном дерьма. Это правда. Но я живой. И я не боюсь».

Затемнение кадра, финальные титры: «Directed and produced by Stanley Kubrick». При этом «The Rolling Stones» поют: «Paint it Black».



*«Я думал, что встречу интересных, увлекательных людей
из древней культуры, и – убью их...»*

Источник:

<http://www.sezession.de/40596/dreimal-stanley-kubrick-1-odyssee-im-weltraum.html>

<http://www.sezession.de/40675/dreimal-stanley-kubrick-2-uhrwerk-orange.html>

<http://www.sezession.de/40709/dreimal-stanley-kubrick-3-full-metal-jacket.html>

Русский Интеллектуально-Познавательный Ресурс
«ВЕЛЕСОВА СЛОБОДА»



Если вы хотите автоматически получать информацию о всех обновлениях на сайте, подпишитесь на рассылку --> [Новости сайта Велесова Слобода](#).