

art&cult

арткульт

Российский государственный гуманитарный университет / Факультет истории искусства

№1 (1-2011)

Владимир Колодаев

ОБРАТНАЯ СТОРОНА ГУМАНИЗМА: НОВЫЕ ПЕРСПЕКТИВЫ ЧЕЛОВЕЧЕСТВА

На материале фантастического кино исследуется трансформация ключевых для современной культуры тем: воздействие медиа и возвращение субъективности. Персонализация медиа, превращение медиа в акторов, вызывает, через посредство психоаналитической рефлексии, новый тип субъективного созерцания, созерцания себя как другого.

Ключевые слова: фантастическое кино, медиатеория, субъективность

The article investigates some transformations of the central problems of contemporary culture (media impact, subjectivity) in the framework of science-fiction cinema. Personalization and hyperactivation of media-channels generates, due to the psychoanalytic reflexion, a new type of subjective contemplation, contemplation of self-as-Other.

Keywords: science-fiction cinema, theory of media, subjectivity

Судя по отзывам, основная претензия к фильму Данкана Джонса «Луна» (в российском прокате почему-то «Луна 2112») – его вторичность. История Сэма Белла (Сэм Рокуэлл), обслуживающего автономные модули, собирающие ценное топливо гелий-3 и отсылающего его на Землю, скроена по лекалам классики фантастического кино. Зритель даже не самого высокого уровня насмотренности сразу же узнает цитаты из «2001 год: космическая одиссея» Кубрика, «Чужого» Ридли Скотта, «Соляриса» Лидии Ишимбаевой и Бориса Ниренбурга с Василием Лановым в роли Криса Кельвина и «Соляриса» А.А. Тарковского. Некоторые любители кинофантастики вспомнили даже «Москву – Кассиопею» и «Отроков во Вселенной» Ричарда Викторова.

В самом деле, картинка «Лунь» рассчитана на узнавание, на то, чтобы зритель сразу же окунулся в знакомую атмосферу. Конструкция космической станции и модель робота Герти (голос Кевина Спейси) списаны у Кубрика, нелады героя с самим собой, появление видений – у Тарковского, тема энергоносителей, доставляемых на Землю – у Ридли Скотта и Джеймса Кэмерона. Ничего нового, кажется, нет и в истории про клонов. Создается впечатление, что режиссер, переводя изображаемое в план уже виденного, вредит самому себе. Ведь картинка перекрывает доступ к смыслу, обнуляет его в глазах зрителя, замыливая их едва ли не антикварным космическим реквизитом и заимствованной эстетикой: посмотрели, пережили встречу с узнаваемым,

порадовались за режиссера и за его родителей (особенно папу Дэвида Боуи), а про себя отметили, что фильм трогательный, но ни о чем. Так ли это? Очевидно, нет.

Джонс умудрился своими нехитрыми репликами-ответами вполне тактично подвести черту под целой эпохой размышлений о состоянии деперсонализированного человека, которого было принято либо критиковать, огульно сливая в массу (Бодрийяр), либо защищать от империалистов-эксплуататоров (Маркс, Альтюссер, Бадью). Джонс подвергает рефлексии мировоззренческие установки целых поколений и ненавязчиво показывает, что объяснительный потенциал многих «-измов» безнадежно устарел. В фильме, без намеков на Эдипа, вскрываются научно-популярные, когнитивные, и религиозно-гуманистические коды масскульта, к созданию которых приложили руку литературные и кинематографические кумиры Данкана Джонса.

Война в заливе была, только нас на ней не было!

Вопреки заявлениям постмодернистов реальность, в которой оказался космический шахтер Сэм Белл, все-таки есть. Она присутствует в виде горно-обогатительного комплекса, высасывающего изотоп гелия с обратной стороны Луны. От поставок энергоносителей зависит качество жизни на Земле. Работают буровые установки, харвестеры собирают газ. Именно эта реальность создает условия, при которых возможны ощущения всех прочих реальностей даже у тех, кто верит, что никакой реальности нет.

Постмодернисты весьма преуспели в деле распространения антропоцентрического мифа, отменяющего реальность. На ее место была помещена гиперреальность, подчеркивающая условный и конструируемый характер системы вещей-симулякров, окружающих человека. Это та же перспектива гуманистов эпохи Возрождения, только доведенная до предела отмены истины, подлинности. Теперь культура производит сплошные обманки, а совершенно дезориентированный человек потребляет их в немислимом объеме себе во вред. Найти в этом потоке реальность действительно трудно, и поэтому лучше от нее отказаться. Но все эти отмены никак не отразились на позиции того, кто запускает механизмы символического обмена пустыми знаками и кто время от времени возвещает то о смерти бога, то о смерти автора, а то и о смерти самого себя. При всем том, сколько бы гуманисты ни хоронили субъекта, он и его вечный спутник Другой возрождаются для очередного шокирующего заявления. Человек – это звучит гордо!

Решающим поворотом от постмодернизма, провозгласившего устами Бодрийяра весть об отмене реальности, стало малоприятное открытие, сделанное героем «Луны». Оказывается, не реальности нет для нас (мы слишком много о себе

думали), а нас нет для реальности. Она-то есть, если Корпорация создает условия автоматизированного бытия Сэма, а вот Сэмов Беллов для нее нет. Точнее, их слишком много, они воспроизводимы, их можно использовать как картриджи, заменяемые функциональные детали аппарата. Зачем же разговаривать с запчастью?

Собственно, и Сэма до поры до времени все устраивало. Единственный сосед по лунной базе робот Герти рассказал, а он и поверил, что спутник связи поломался и теперь можно получать информацию с Земли только в файлах с двухнедельной задержкой. Прямой связи с семьей, таким образом, нет. Зато есть трогательные видеописьма, бог знает когда и кем отправленные. Чуть позднее выяснится, что по периметру станции «Саранг» установлены антенные вышки, блокирующие прямой доступ сигнала передающего спутника связи. На самом деле Ева Белл умерла пятнадцать лет назад, а Сэму предлагают даже не монтаж, а клиповую нарезку, где человек, которого давно уже нет, что-то пытается сказать мужу. Средства связи, или, чуть шире, медиа, вообще контролируются Другим (Корпорацией, культурой – неважно) а доверчивый потребитель всерьез принимает подобранную для него картинку за реальность и добровольно соглашается жить в ней. Вспоминается Кубрик с его невинной системой телекоммуникации, позволяющей после проверки платежеспособности клиента герою Уильяма Сильвестра разговаривать по видеотелефону с семьей.

Один американский поклонник Бахтина писал, что идея Другого в XX веке овладела умами всех от Владивостока до Нью-Йорка. Другой знает, что нужно человечеству. У него наготове идеальная модель счастья, для наглядности подаваемая в виде рекламного ролика, представляющего, сколько света и радости приносит компания «Лунар индастрис» – поставщик чистой энергии – в каждый дом. По контрасту свет для всех обеспечивает в полутьме один. Впрочем, о нем тоже позаботились. Чтобы не травмировать Сэма неприятными новостями, ему не сочли нужным сказать о смерти жены. На самом деле Ева Белл умерла пятнадцать лет назад, а Сэму предлагают даже не монтаж, а клиповую нарезку, где человек, которого давно уже нет, что-то отчаянно пытается сказать мужу.

У Джонса именно спутник связи, символ «глобальной деревни» Маклюэна, превращается в инструмент информационной манипуляции. Однако то, что связь контролируется Другим, ни для кого не секрет. Джонс идет дальше, он показывает, что системы телемедиа не просто скормливают потребителю ложную информацию, выдают кодированный поток за действительность. Медиа-посланцы, говорящие головы на плазменных панелях станции, так высоко ценят Сэма, что укладывают в инсинератор и превращают в пыль. «Спите спокойно и думайте, как много вы сделали для компании», – лицемерно вещает представитель «Лунар индастрис». Проблема Сэма в его вере Другому. Он наивно полагает, что его защищает контракт с Корпорацией, что через две недели его вахта заканчивается и он летит домой. Ведь так говорят

представители «Лунар Индастрис», называющие утилизатор мусора криоанабиозной капсулой, доставляющей астронавта на Землю в целостности и сохранности. Нужно только заснуть с мыслями о том, какой ты ценный для компании кадр. Это реплика-ответ Ридли Скотту, приспособившему под империалистические нужды миф о спящей красавице. Удобная сказка о погружении в сон, чуть ли не в пренатальное, теплое и уютное состояние. Рипли (Сигурни Уивер) ложится в анабиозную камеру с полной уверенностью, что ее найдут и спасут «свои». Другой не подведет. Между тем уже в «Чужом» было ясно, что экипажем готовы пожертвовать, если потребуется, во имя доставки на Землю новых видов жизни. Только режиссер сделал свой правильный в кассовом плане выбор. Спите спокойно, дети Галактики, и ни о чем не думайте, за вас все уже решено. А чтобы не было скучно, посмотрите сон про биодобавку в виде космической рептилии. Хотя наш герой и не проснулся. Ведь мог бы догадаться, куда он летит через две недели. Или эмпирическим путем взять лопату и попытаться счастье в радиотехнике, раскурочить плазменную панель, чтобы убедиться, что там какая-нибудь пленка, поставленная на перемотку видеосистема, или флеш-файл. Тогда бы вопрос о реальности отпал – не ее нет для человека, а человека нет для нее.

Космическое дитя в межгалактической утробе

И Тарковский, и Кубрик, и многие другие, с кем сравнивают Джонса, закрепили на экранной плоскости коллективного воображаемого впечатляющую картину мироздания, которую лишь условно и по чисто техническим признакам можно назвать новой. Кино с энтузиазмом откликнулось на невиданные формы внешнего расширения человека, вынесения вовне его физических и нервных, по Маклюэну, систем. Вместо того чтобы задуматься над произошедшими в конце 50-х – начале 60-х годов прошлого века технотронными изменениями и понять, что на смену внешнему расширению идет импловивная реакция, взрыв внутрь, массовая культура поощряла художников на адаптацию под новые технические открытия старых моделей, которые уже тогда ничего не объясняли.

Пишущие и снимающие кино фантасты спели человечеству еще одну колыбельную, успокоили коллективный дух, предложив удобную конструкцию мироздания, в которой кроме технических палок-копалок, долетающих до иных миров, все осталось по-прежнему, как встарь – лешие, черти, упыри на звездолетах. На сколько бы световых лет ни удалялся человек от Земли, он никогда не сможет открыть тайну мироздания. За пределами познания открывается, как и тысячи лет назад, непознаваемая Вселенная с ее необходимыми атрибутами в виде обелиска, океана, мирового разума, абсолюта, межгалактического сознания, внеземной цивилизации, которая чуть поразвитее нашей будет, а то и просто бога, другого во всех возможных модификациях. Словом, проекций внутренних состояний встревоженной научными открытиями коллективной души.

В «Солярисе» Тарковского нужно было послать человека за тридевять галактик, чтобы снять тревогу и вернуться в немного заретушированные образами обойного Возрождения ветхозаветные времена. Совесть, раскаяние, греховность, нехорошее поведение с женщинами, тщеславие, корысть, пьянки на работе, чувство вины, покаяние и, в конце концов, прощение... особенно тех, кому обещал вернуть после полочки, весь этот стародавний реквизит мятущейся славянской души вновь был предъявлен публике в космической упаковке. Благодарная публика разглядела в некоторых сценах себя, умилилась и сделала вывод, путь в космос – это путь к богу, к человеку, к истине (ненужное зачеркнуть).

Кажется, тогда всем понравилась оглушительная новость – за пределами человека все-таки что-то есть. Мы, слава богу, во Вселенной не одни. Судя по всему, мир плавает в Океане (а не стоит на спине черепахи, как думали горячие головы материалистов), который корректирует наше поведение с помощью таких полезных инструментов, как совесть и память. Океан – это, конечно же, иносказание, символ. Хотя о чем-то подобном догадывались и раньше, например древние иудеи. Но теперь божественное нечто видели в иллюминаторе и даже вступали с ним в непосредственный контакт. Это уже не байки библейских пророков, а показания офицеров авиации, сдававших в училище истмат с диаматом.

Нужно обладать фантазией Жижика, чтобы обнаружить в «Солярисе» психоаналитическую проблематику машины бессознательного желания, которая знает, чего хочет человек, и регулярно, в обход цензуры, поставяет объекты желания, материализуя, например, женщин, с которыми когда-то переспал. В том-то и дело, что человек у Тарковского, слегка поспорив с бездушными рационалистами, возвращается – не сказать бы «регрессирует» – к древнейшему состоянию отношений с инстанцией контроля, которая и распоряжается его желанием по собственному усмотрению. За ренессансной наживкой скрывается патриархальный отец-бог, дающий и забирающий у абсолютно пассивного индивида по своему разумению. Отец в «Солярисе», библейский патриарх, принимающий дерзнувшего, но осознавшего свою ничтожность сына в уютное состояние ожидающего милость: «авось и так дадут, если не дергаться». Обманкой служат плакатные коды западной культуры – Рембрандт и Брейгель, скрывающие неизбежную тоску по архаике, домострою. С таким же успехом можно было явить миру шаблонных героев Софокла, а еще лучше царя Бориса в скафандре на межгалактическом модуле, галлюцинирующего кровавыми мальчишками. Того тоже мучила совесть, вернее, бог мучил совестью. Не рефлексия по поводу грязных дел, а воля божья определяла выход на сцену убиенного Дмитрия.

Этика забвения

Тарковский эксплуатирует экономически выгодную христианскую модель прощения, которая поощряет в человеке нежелание меняться. Этот миф формирует в

нас представление о всепрощающем боге. В общепринятой трактовке «Фауста» Гёте бог простил Фауста якобы за его духовные искания. Тот бросает Маргариту с ребенком, обрекает их на мучения и смерть, но тем не менее он оказывается прощенным. Когда речь идет о его душе, вспоминают заступничество преданной Маргариты. Чаще всего забывают о пари дьявола с богом, о мухлеже дьявола. Эта модель прижилась в литературе («Мастер и Маргарита» Булгакова) и в кино.

Крис Кельвин, немного пострадав за нечистоплотный поступок, в итоге обретает покой и умиротворение в объятиях отца. Нечто подобное происходит с Мастером. Все сочувствуют ему и Маргарите, но не бывшей жене в вечном халатике, суевающейся на коммунальной кухоньке. Сплошная проза! Символичность картины и непроницаемый лик Баниониса так и не дают понять, с какой стати предатель заслужил прощение? Такого рода экономический обмен (грех – страдание – прощение) заставляет подозревать, что раскаявшийся и прощенный грешник готов как ни в чем не бывало вновь пуститься во все тяжкие. Да, произошла перезагрузка, но софт-то остался прежний. Он ничуть не изменился и готов к общению с очередной Хари. Получается, что христианская этика консервирует человека в одном состоянии, не дает ему, отслеживая свои поступки, меняться, препятствует рефлексии и позволяет воспроизводить один и тот же цикл жизни в магически неизменном мире, архитектура которого покоится на идее всепрощающего божества. Если он не осознает или забывает о том, где и с кем согрешил, к его услугам другой божественный инструмент – память, воссоздающая в ярких красках все, как было. Грешите, страдайте, кайтесь и не забывайте о жертвованиях.

Джонс вместо модели греха вводит совершенно нерентабельную модель забвения. Она безоткатна потому, что не дает имяреку второго шанса наследить еще раз. Вместо бога у него Корпорация, охотно принимающая в свое лоно грешников. Вместо иконы – плазменная панель с говорящей головой. Грешник в данном случае Сэм Белл, у которого не складывались отношения с женой из-за того, что он не хотел учитывать ее желания. Ева Белл уехала от него к родителям, предоставив непутевому мужу шанс измениться. Заметим, что она не собиралась его прощать. Главное условие возвращения Сэма в семью – изменение характера агрессивного, вспыльчивого мужа, неспособного контролировать импульсы. Герой решил проблему по-своему, улетел как можно дальше. Благо, нашлось по счастливой случайности вакантное место на станции «Саранг».

В результате нежелания меняться Сэм фактически прекратил свое существование. Его не стало для тех, кого он любил, с кем разделял реальность. Он предпочел жить с образами прошлого, с клиповой нарезкой вместо человека. Отрезвляющий вывод прост – либо ты живешь в разделенной реальности настоящего, либо ты не живешь вообще, так как никакой жизни в прошлом нет, как нет и самого прошлого. Есть лишь подборка картинок, иллюзия, что назад можно вернуться и

начать все с чистого листа. Но в нее верит Сэм, а Компания не без удовольствия и за небольшие деньги поддерживает в нем эту веру, периодически запуская трогательные ролики с образами прошлого, которого нет. На самом деле это не жена умерла, это он умер для жены и дочери. Но ведь он сам себя лишил жизни, жизни в настоящем, в разделенной реальности и оказался в ситуации бесконечной воспроизводимости одного и того же состояния, циклического повтора заложенного культурой опыта. В таком положении индивид ничем не интересуется, все воспринимает как есть, к источникам информации относится не критически, признавая их абсолютный авторитет. Сэм не спрашивает себя о том, кто он на самом деле, что он здесь делает. Ему с избытком хватает того, что ему говорят агенты Компании. Жизнь для него – это рок-н-ролл, футбол, разговоры с цветами, сборка игрушечных домиков (воссоздание модели прошлого), откровения с «ребятами» и обязательная фраза «боже, храни Америку», а потом утилизация в инсинераторе и новый цикл.

Лунный камень в огород Другого

Любители кинофантастики не простили режиссеру сцену, когда с помощью робота Герти Новый Сэм находит у разбитого харвестера Старого Сэма и возвращается с ним на станцию. Многим хотелось, чтобы за расчищенным стеклом шлема едва живого астронавта обнаружилась какая-нибудь биодобавка, что-нибудь ужасающе необычное. Но Джонс отказывается играть по этим правилам. Он организует сцену так, что на станции происходит встреча не одного Сэма с Другим, а одного и того же. Встреча с самим собой. Как будто материализовалось его зеркальное отражение. Как будто до этого герой не имел возможности видеть самого себя со стороны и теперь у него возможность появилась.

Такой поворот событий выбивает почву из-под ног тех, кто обвиняет режиссера в ремесленном использовании лекал кинофантастики. Ведь речь в фильме не идет об отношениях между клонами в стиле «Матрицы». Клоны и заход в генную инженерию представляются необходимой условностью, элементом языка, который позволяет адекватно описывать внутренние процессы преобразования человека. Нет там и слегка приевшейся темы патологического расщепления сознания. Теория множественной личности была освоена кинематографом и доведена до совершенства еще Наннэлли Джонсоном («Три лица Евы»), Хичкоком («Психо»), а потом и Линчем («Малхолланд Драйв»), Финчером («Бойцовский клуб»), Джеймсом Мэнголдом («Идентификация»). Не говоря уже богатой о литературной традиции, связанной с романами «Странная история доктора Джекила и мистера Хайда» Стивенсона, «Двойник» Достоевского, «Отчаяние» Набокова, «Три лица Евы» Корбетта Х. Тигпена и Харвея М. Клекли, «Планета Ка-Пэкс» Брюэра, «Бойцовский клуб» Паланика.

Джонс становится неудобным и для тех, кто решится интерпретировать сцену в духе бахтинской теории диалога, где определяющую роль в формировании сознания

играет Другой, фигура которого вызывает множество ассоциаций, начиная от совершенно непроницаемого, непознаваемого или божественного Другого до Другого, случайно встреченного на улице или увиденного в зеркале. Уведет по ложному следу и зеркальная стадия Жака Лакана. Для начала разговора эта теория еще кажется вполне уместной. Ведь все происходит так, как будто бы индивид впервые столкнулся со своим зеркальным образом, образом себя. Новый Сэм не может понять, кого же он выгасил из лунохода. Он возмущен, агрессивен, иначе говоря, демонстрирует все признаки зеркальной стадии неприятия себя как Другого. На вопрос, кто это, он получает, как и положено, ответ Герти – это Сэм Белл. Правда, потом ни о каком отчуждении, расщеплении или расколе двух составляющих частей Я речь уже не идет. Новый понимает, что перед ним не Другой, а он сам. Оба Сэма начинают взаимодействовать как части одной личности, стараясь не вредить себе.

У Лакана зримый образ, то, что мы видим в зеркале, представляет собой идеал, который выполняет формирующую функцию гештальта, матрицы, куда устремляется и с чем отождествляется Я индивида, находящееся по эту сторону зеркальной плоскости. Здесь же никто из двух Сэмов не претендует на роль идеала (подлинника). Хотя вначале они конфликтуют из-за того, что каждый считает, что именно он настоящий, а другой – клон. Но выяснения отношений на предмет определения подлинности быстро прекращаются. Они очень быстро понимают, что никакого подлинного Сэма Белла нет, что оба они клоны, то есть серийно воспроизводимые культурой индивиды-штамповки. В конце Новый уговаривает Старого лететь с ним на Землю, но тот не выдержит перелета и от идеи отказывается. Он бракует план подсунуть «спасателям» вместо себя убитого клона из тайной комнаты и предпочитает остаться там, где его нашел Новый Сэм. Трогательная сцена прощания, когда Новый несет на руках к месту аварии Старого, может читаться как похороны себя, своего прежнего состояния, при котором личность как таковая отсутствовала. Расставание с собой и перспектива борьбы за себя, за то, чтобы доказать самому себе, кто ты.

Простое удвоение

Стало быть, речь идет не о появлении Другого (тогда бы это была очередная сказка в духе Тарковского, Кубрика, Лукаса или Спилберга), а о простом зеркальном удвоении, о формальной, лишенной намеков на мистику рефлексии. При простом удвоении и отказе от услуг Другого некое Я превращается в объект самопознания. С момента видения себя Сэм (и Старый, и Новый как одно целое) начинает анализировать свое поведение. Он осознает, что многое из того, что казалось присущим только ему и что характеризовало только его, существовало до него и ему не принадлежит. То, что воспринималось как внутреннее и естественное, в действительности имеет природу внешнюю, искусственную, сделанную, привнесенную

извне культурой. Телесные импульсы, память, чувства, ощущения времени все это уже было до него. Старый Сэм после конфликта с Новым затевает откровенный разговор с Герти. Он, к своему удивлению, узнает, что образы жены и дочери, чувства к ним и воспоминания о прошлом всего лишь импланты памяти, загруженные и откорректированные программой воспоминания «настоящего» Сэма Белла. Того «настоящего», которого тоже нет.

Столкновение Старого и Нового – повторим, что речь идет об одном человеке, – создает ситуацию рефлексии, в результате которой личность начинает видеть себя и оценивать свои поступки. Сделав себя объектом наблюдения, герой получает возможность распознать те части своей личности, которые были привнесены культурой, социумом, идеологией, религией, корпорацией и пр. В результате критического взгляда на те элементы себя, которые он считал своими и с которыми он отождествлялся, выясняется, что по-настоящему своего у Сэма почти ничего не остается. Такое саморазоблачение, шокирующее открытие, тем не менее дает возможность видеть источник формирования себя и перевести план наблюдения на культуру как среду, создающую самого наблюдателя. Если видишь себя, то видишь и реальность! Признание того, что он продукт культуры и что у него практически ничего нет своего, не только избавляет от иллюзий на свой счет, но и позволяет абстрагироваться от переживаний (опять-таки не своих), занять метапозицию и выйти из-под власти культуры как системы, воспроизводящей индивидов по одной форме. То есть отказаться от жизни в прошлом, где не было его Я, и попытаться, оценив настоящее, продумать шаги в направлении будущего. Такой ход практически означает выход из ловушки языка, преодоление автоматизма, отказ от проживания не своей жизни. Осознание ограниченности своих возможностей и возможностей управления собой дает Сэму шанс переиграть Корпорацию или хотя бы нанести ей максимальный урон. Однако эту борьбу с Другим не стоит рассматривать как очередной виток борьбы за признание со стороны Другого. Сэм в этом не нуждается. Для него теперь важно отстоять свою легитимность в собственных глазах, используя тот минимальный ресурс управления собой, который у него остается после освобождения от иллюзорных, культурно обусловленных состояний.

Осознание того, что управлять особенно нечем, приводит к стремлению реорганизовать систему отношений с собой и с миром. Речь идет об отказе от прежней модели восприятия реальности. Может ли человек смотреть на мир чистым, непосредственным культурными кодами взглядом? Очевидно, нет. Джонс лишь показывает, что старая модель человека приводит к неразрешимым противоречиям и, по сути, вследствие своей непродуктивности исчерпала себя. Она сформировалась на основе философских построений Декарта о мыслящем субъекте. Я обнаруживается только там, где оно мыслит. Все иные бессознательные состояния (сон, болезнь, потеря памяти), не контролируемые рассудком, рассматриваются не просто как некие

отсутствия, пустоты субъективности, а как объекты борения. Есть, правда, беспристрастный наблюдатель, недреманное око мирового разума, оставляющее шанс отслеживать и контролировать спонтанные проявления нашей природы. Ведь если сознание спит и моего Я в этот момент нет, то может случиться все что угодно.

Фрейд значительно модернизировал модель Декарта. Речь даже шла о коперниканском перевороте в понимании человека. Теперь картезианский субъект оказался там, где его раньше не было, – Я там, где Я не мыслю, где есть Оно. Бессознательные проявления говорят о нашем Я больше, чем контролируемое сознанием поведение. Фрейд видоизменяет и декартовского беспристрастного наблюдателя. Вместо недреманного ока мирового разума, которое оставляло надежду на то, что и в бессознательном состоянии возможен контроль, у Фрейда появляется психическая инстанция Супер-Эго, представляющая собой систему моральных ограничителей, сформированных социумом. Это большое и сильное Я – причина наших неврозов – беспощадный цензор, в ведении которого находится маленькое и слабое я, раздираемое желаниями и запретами. Перспективы развития я – становиться большим и сильным сознающим субъектом. От я маленького к Я Идеальному. И опять, как мы видим, появляется модель, идеальное состояние, к которому нужно всеми силами стремиться. Чем больше человек стремится к совершенству, тем больше он впадает в уныние от осознания своего несовершенства. На пути к лучшему теряется то, что есть. И в конце концов утрачивается ощущение себя. Где подлинное, пусть и несовершенное, но мое я?

Благодаря Лакану выяснилось, что никакого Я нет. Есть, правда, бесконечно продолжающийся процесс бессознательных идентификаций человека с феноменами культуры, которые ложно понимаются как проявление субъективности (на самом деле и это оптическая обманка) и которые разоблачаются в процессе психоанализа. Круг, таким образом, замкнулся. У человека в результате самосовершенствования и прогресса ничего не осталось, кроме находящейся в ведении Другого идеальной модели, которой нужно соответствовать, а чтобы соответствовать – нужно бороться с не очень идеальными остатками себя, с непринимаемой реальностью, с собой и со своими желаниями. Но и тут не все гладко. В результате борений и попыток приблизиться к желаемому Другим образом человек окончательно запутался и перестал понимать, а где, собственно, он сам настоящий, где его желания, а где желания Другого? Субъект получился какой-то неустойчивый. Может быть, поэтому его так легко ниспровергать в психоаналитическом, да и в любом другом опыте? Культура настолько нас выпестовала для режима диалога, в котором нужно учитывать множество других точек зрения, что мы оказались не в состоянии отстаивать свою точку зрения. Это тем более трудно делать после того, как нам объявили, что ее просто нет, она иллюзорна.

Джонс, возвращая посткартезианского субъекта с его критическим разумом на место, предлагает прекратить передергивать карты и перестать рассматривать

человека сквозь призму идеальной модели, всегда находящейся в руках Другого. Идея несоответствия порождает борьбу за соответствие, бесконечный конфликт с собой, недоверие к себе и страх перед созданием собственных рук. Как раз это несчастливое наследие эпохи Гуманизма преодолевается в фильме, когда Сэм уговаривает Герти помочь ему покинуть медицинский блок и выйти за пределы станции. Если раньше культура пугалась и боролась с «созданиями», с порождениями бодрствующего или спящего разума (начиная с Мэри Шелли и заканчивая не последним в этом списке Кубриком), то теперь человеку ничего другого не остается, как доверять им.

Герти помог Сэму взломать бортовой компьютер и влезть в систему, где хранятся бесконечные файлы с записью утилизации очередного отслужившего свой срок контрактника. Джонс показывает, что человек может рассчитывать только на себя и на плоды собственной деятельности. Наряду с культурой конфликта, также, впрочем, дающей свои богатейшие результаты, действует культура продукта. Она возникает в результате признания себя, доверия к себе и диалога с собой. Идея недоверия к себе должна уступить место идее заботы о себе.

Перспектива Джонса

Сложившаяся в результате встречи двух Сэмов оптика принципиально меняет вмещающее объекты пространство, оно становится многомерным и неоднозначным. Плоскость обнаруживает глубину, появляется перспектива. Станция «Лунар» открывает свои тайные двери. Если у Лакана именно пространство определяет развитие личности – от конфигурации пространства культуры, от структуры гештальта, зависит конфигурация субъекта, – то Джонс показывает, что внешнее пространство лишь до поры до времени оказывает на человека формирующее воздействие. Оно его «делает», погружает в автоматизм только до момента встречи с собой, до того как он начинает видеть самого себя. После того как Сэм начал наблюдать за собой, анализировать свои поступки, размышлять, сравнивать свои состояния и меняться. С этого момента появляется субъект рефлексии. Я сам как объект рефлексии. Теперь уже он начинает «делать» пространство, открывать реальность и взаимодействовать не с подобранной для него Другим картинкой, а с тем пластом действительности, который она скрывала. Вначале нужно увидеть себя, чтобы увидеть реальность.

Оптика великих мастеров, начиная, пожалуй, с Амброджо Лоренцетти, создает за счет открытия линейной перспективы точку зрения, из которой появляется в эпоху Возрождения стараниями Брунеллески и Альберти великий проект человека, собственно Гуманизм как идея и как модель. До этого такой точки не было. Ее как некую видимую реальность выдумали художники, искусственно сконструировали инженеры-математики. Точка зрения Ренессанса фиксировала наблюдателя в одном неподвижном положении, которое позволяло встраиваться в перспективу и видеть то,

чего на самом деле человеческий глаз видеть не мог, то есть она создавала иллюзию определенного расположения вещей. Возрождение дает человеку законы, по которым создается то, что и как он должен видеть. Между глазом и природой помещается категориальная сетка, которая формирует и предмет взгляда, образ, и сам взгляд, самого смотрящего, неподвижного наблюдателя.

Джонс не только делает точку зрения подвижной (в этом для кино ничего нового нет), благодаря чему герои начинают меняться и замечать то, что раньше не замечали, но его перспектива последовательно очищает взгляд от несуществующих объектов. Оказавшись в тайной комнате, Старый и Новый видят бесконечное множество уходящих вдаль стеллажей-криосаркофагов с клонами. Композиционно кадр выстроен по законам линейной перспективы. Но этот перспективный и, надо сказать, отрезвляющий взгляд избавляет их от иллюзий. Именно неподвижная точка зрения проекта Гуманизма, поистине мертвая точка, в которой пребывает столь же мертвый субъект культуры, подвергается здесь расслоению. Причем основная цель процедуры разборки, разрушения иллюзорной видимости, состоит в обнаружении человека, который может находиться за идеологическими наслоениями проекта Гуманизма. Человек обнаруживается не там, где, по Лакану, его обнаруживает формирующий взгляд Другого, – в таком случае он перестает быть сразу после того, как соглашается занять предложенное ему культурой место, точку зрения, чтобы увидеть открытую Другим перспективу с идеальными формами, – а там, где, как выясняется, исчезает субъект веры. Перспектива Джонса открывает тупик, глухую стенку. Никакого события истины в центре взгляда не обнаруживается. Однако знание, что у комнаты есть стены, позволяет надеяться, что из нее удастся выйти.