

18+

Николай Желунов

Стэнли Кубрик: скрытые смыслы



Николай Желунов

Стэнли Кубрик: скрытые смыслы

«Издательские решения»

Желунов Н.

Стэнли Кубрик: скрытые смыслы / Н. Желунов — «Издательские решения»,

НЕЗАКОННОЕ ПОТРЕБЛЕНИЕ НАРКОТИЧЕСКИХ СРЕДСТВ, ПСИХОТРОПНЫХ ВЕЩЕСТВ, ИХ АНАЛОГОВ ПРИЧИНЯЕТ ВРЕД ЗДОРОВЬЮ, ИХ НЕЗАКОННЫЙ ОБОРОТ ЗАПРЕЩЕН И ВЛЕЧЕТ УСТАНОВЛЕННУЮ ЗАКОНОДАТЕЛЬСТВОМ ОТВЕТСТВЕННОСТЬ. Эта книга предлагает радикально новый взгляд на наследие Стэнли Кубрика. Автор применяет к фильмам режиссера метод глубокого всестороннего анализа. Через призму концепции «жизненного сценария» раскрываются глубинные нюансы его самых загадочных картин: от «Лолиты» до «С широко закрытыми глазами». Это исследование — ключ к пониманию самой тёмной и гипнотической вселенной в истории кино. Книга для тех, кто смотрел Кубрика десятки раз, но готов увидеть его с совершенно новой, психологической стороны.

© Желунов Н.

© Издательские решения

Содержание

Предисловие	6
Закодированные послания и язык образов	7
Лолита (1962)	12
Доктор Стрейнджлав,	19
2001: Космическая одиссея (1968)	24
Конец ознакомительного фрагмента.	31

Стэнли Кубрик: скрытые смыслы

Николай Желунов

© Николай Желунов, 2026

ISBN 978-5-0069-0683-9

Создано в интеллектуальной издательской системе Ridero

Предисловие

Вы держите в руках необычную книгу о творчестве Стэнли Кубрика. О нем написано множество работ, снято документальных фильмов, но исследователи продолжают раз за разом возвращаться к попыткам интерпретировать зашифрованные великим режиссёром послания. И это не случайно: даже не всегда понимая в точности происходящее на экране, зритель интуитивно чувствует — смысл рассказанных Кубриком историй намного глубже, чем может показаться на первый взгляд.

Книга адресована не только ценителям творчества Стэнли Кубрика; но и сценаристам, режиссёрам и писателям, которым интересно создание многоуровневых историй с психологически сложными персонажами; а также почитателям авторов, по книгам которых сняты его фильмы — скрытые смыслы этих романов я тоже не обойду вниманием.

В этой книге я почти полностью — насколько это возможно — оставляю в стороне вопросы, связанные с производственно-кинематографической стороной дела: актёрская игра, кастинг, бюджеты, камеры, отношения режиссера с продюсерами, и т. п. Обо всем этом много и обстоятельно рассказано в других местах. Рассказ пойдет о том, как созданы сами истории, какие в них заключены идеи — открыто или неявно.

Стэнли Кубрик был интеллектуалом высочайшего уровня. На создание каждой вещи он тратил максимум энергии и мысли, никогда полностью не удовлетворяясь работой, даже если отдал ей много лет. Уверенность в своих силах он получил в детстве, от матери: *нет ничего такого, чего ты не можешь сделать*, говорила она сыну. Стэнли не блестяще учился в школе — потому что «это было неинтересно», зато рано увлекся шахматами, фотографией и психоанализом. Его шахматный ум предопределил многоходовую комбинаторность при строительстве сюжетов. Он не только умел и любил отгадывать загадки и решать задачи — но и сам любил их загадывать. К кинематографу он относился, как к искусству, а не средству развлечения — и как всякое высокое искусство, его фильмы содержат элемент включенности аудитории, игру между автором и зрителем. Потому Стэнли Кубрик до сих пор популярен и любим. Имена многих его звёздных современников уже забывают, а фильмы Кубрика по-прежнему можно увидеть в кинотеатрах, хотя с момента их создания минуло уже полвека. В то же время он остаётся непонятым многими. За всю свою карьеру режиссер получил всего один «Оскар» — за спецэффекты к фильму «2001: космическая Одиссея», хотя номинировался много раз, а его картины зачастую были гораздо сильнее, чем у соперников. Как и большинство членов Американской киноакадемии, критики холодно и с недоумением встречали каждую его новую работу... но спустя годы отношение теплело и почти все его фильмы стали признанной классикой. Стэнли Кубрик и не стремился быть понятным для всех: не раз в интервью его просили раскрыть подлинные смыслы фильмов — но он отказывал: не дело художника растолковывать что он имел в виду. Недостаточное признание его не останавливало, он творил не для критиков или киноакадемии — а для тех, кто способен понять.

За большую помощь в работе над книгой я благодарю мою жену Екатерину.

Закодированные послания и язык образов

«Обоснованные и правдивые идеи настолько многогранны, что не поддаются лобовой атаке. Идеи должны быть открыты аудиторией, и трепет открытия делает эти идеи еще более мощными».

С. Кубрик. «Слова и фильмы», 1961

«Я нахожу, что многие критики неправильно понимают мои фильмы; вероятно, все фильмы. Очень немногие из критиков отводят достаточно времени на их обдумывание. Они смотрят фильм один раз; они не помнят, того, что увидели, и пишут обзор в течение часа... В школе больше времени тратишь на отчет о прочитанной книге».

Из интервью New York Times, 1972

Задумывались ли вы, зачем в фильмах Стэнли Кубрика так часто появляются зеркала? Замечали ли, что он нередко создает двойников для центральных персонажей? Что предметы обстановки — картины, скульптуры — перемещаются или вовсе исчезают из интерьеров на протяжении одной сцены? С какой целью это сделано? А почему шеи многих женских персонажей в «С широко закрытыми глазами» украшают ленты или цепочки, напоминающие ошейники? Знаете ли вы что Кубрик использовал «говорящие цвета», особенно в одежде актеров? А почему «2001: Космическая Одиссея» заканчивается и мы видим финальный титр THE END — но вальс Штрауса продолжает звучать еще более четырех минут в полной темноте?

Часто приходится слышать мнение: картины Кубрика кажутся затянутыми и не до конца понятными. Отчасти это справедливо: все его главные работы в буквальном смысле нафаршированы опосредованно поданными сигналами, и для их правильного восприятия необходимы желание и умение анализировать. И конечно, для понимания требуется определенный багаж знаний из области психологии, драматургии, философии. Единственного просмотра любого из его фильмов всегда недостаточно, для понимания их нужно пересматривать. Смысл зашифрован в мелких визуальных деталях, в том, как использован свет, какая музыкальная композиция звучит в конкретный момент. Я смотрел некоторые его картины десятки раз — и все еще подмечаю смысловые маркеры, незамеченные ранее. Вместе с тем, для широкого зрителя его фильмы тоже вполне доступны. Порой Кубрик и вовсе обращается напрямую к коллективному бессознательному.

В любой искусно созданной истории имеется верхний смысловой слой, доступный каждому без приложения особых усилий. И есть слои более глубокие, для проникновения в которые не обойтись без специального бэкграунда. Кубрик уже в юности постиг это и быстро приблизился к совершенству в создании такого кино. Интеллектуальное искусство — это всегда разговор художника со зрителем через символы и аллегории, порой довольно сложные.

В силу этой сложности природа успеха Кубрика остается слабоизученной. Многочисленные исследователи его творчества в своих работах наперебой перечисляют кинематографические методы режиссера — забывая, что эти же приемы (эксперименты с перспективой, со светом, черный юмор и т.д.) используют и другие режиссеры, но не добиваются такого успеха. Также и писатели, по книгам которых он снимал фильмы, в большинстве своем не получили такого же заметного отклика аудитории, какой получили экранизации (за исключением, пожалуй, Стивена Кинга и Владимира Набокова), хотя рассказывали те же самые истории, что легли в основу его фильмов.

Любой кинофильм, любая рассказанная история — это обмен информацией между рассказчиком и зрителем/слушателем. Мозг воспринимает ее различными способами: эмоциональным, когнитивным или аналитическим путем. Кубрик обращался к аналитическому

аппарату зрителя чаще многих режиссеров. Его творческая практика напоминает интеллектуальную игру.

* * *

Первый способ понять творчество Кубрика — найти ключи к интерпретации образов на экране. Распознавание символов — древнейший способ не прямой коммуникации, основанный на способности человека к образному мышлению. Первобытное искусство, начиная с позднего палеолита представляло собой создание антропоморфных и зооморфных образов на стенах пещер или в примитивной скульптуре. В Древнем мире, до возникновения письменности люди использовали так называемое предметное письмо. Геродот рассказывает легенду о персидском царе Дарии I, получившем послание от кочевников-скифов. Оно включало в себя четыре предмета: птицу, мышшь, лягушку и стрелы. Гонец, доставивший послание, сообщил, что более ничего сообщать ему не велено, и распрощался с царём. Дарий интерпретировал послание так: скифы отдают себя в его власть и в знак покорности принесли ему землю, воду и небо, ибо мышшь означает землю, лягушка воду, птица небо, а стрелы — что скифы отказываются от сопротивления. Однако один из советников возразил Дарию. Он так истолковал послание скифов: *«Если вы, персы, как птицы не улетите в небо, или, как мыши не зароетесь в землю, или, как лягушки, не поскочите в болото, то не вернетесь назад, пораженные этими стрелами»*. Как выяснилось впоследствии, советник был прав. В дальнейшем появились пиктографические и иероглифические виды письма — эти письмена представляли собой образные ряды, со временем все более простые для легкости записи. Десятки тысяч лет опосредованный обмен информацией между людьми осуществлялся с помощью создания и считывания образов, это превратилось в эволюционно обусловленный наследуемый навык. Развитие образного мышления стало залогом конкурентности целых мировых культур.

Для понимания скрытых смыслов в фильмах Кубрика без анализа образных рядов не обойтись — иначе вы не вступите в предложенную режиссером игру. В моей книге я делаю такой анализ, но обязан предупредить: если вы не смотрели какой-либо из разобранных здесь фильмов, советую сначала его посмотреть, и только затем прочесть соответствующую главу «Скрытых смыслов» — чтобы не исказить восприятие и попробовать самим приблизиться к пониманию; не отказывайте себе в удовольствии самостоятельного открытия. Искушенным ценителям рекомендую посмотреть лучшие фильмы с выключенным звуком: так более заметными становятся визуальные детали — особенно в фильмах «Сияние» и «С широко закрытыми глазами».

* * *

Психология — второй способ понимания творчества Кубрика. Особенно психологичны пять его последних фильмов.

Центральные персонажи его фильмов не просто психологически достоверны, они всегда сложны и обладают специфическими особенностями, что относятся скорее к ведению психиатров (Гумберт Гумберт в «Лолите») или психоаналитиков (Алиса Харфорд, Барри Линдон, Джек Торранс). Известно, что Кубрик серьезно интересовался психологией, в частности работами Зигмунда Фрейда и Карла Юнга. Более подробно мы коснемся психологической стороны непосредственно в главах, посвященных фильмам — а здесь я остановлюсь на явлении, что показалось мне наиболее любопытным.

В большинстве фильмов Кубрика один или несколько главных персонажей является носителем **неявной психологической проблемы**, определяющей его развитие в драме, и значительно влияющей на идею и сюжет. Семья и отношения внутри нее — тема, к которой

режиссер обращается чаще других — в особенности к теме формирования личности ребенка в семье. Начиная с «Заводного апельсина» он не просто выбирает для экранизации книги с героями — носителями этого психологического ключа — он еще и показывает на экране как именно под воздействием родителей или так называемых «родительских фигур» формируется у персонажа деструктивный жизненный сценарий, и какое этот сценарий обретает звучание, когда в одном герое аллегорически воплощено социальное явление.

Семейные предписания и запреты, и принятые в этой связи собственные решения ребенка (направленные на выживание в мире с этими запретами) формируют каркас жизненного сценария. На уровне родительских программ-предписаний в этом сценарии уже заложено почти все, что родители ожидают от ребенка, а на уровне сценарных запретов — то, что они не хотели бы в нем видеть. Так Алиса Харфорд боится сексуальной близости, а Барри Линдон изо всех сил пытается соответствовать материнской установке подняться в высший свет английской знати. Не поддающийся четкому анализу на сознательном уровне, жизненный сценарий бессознательно выстраивается так, что соответствует ожиданиям родителей и семьи, а по мере взросления ребенка — и ожиданиям общества.

В самом ядре бессознательного жизненного сценария заложено неумолимое стремление к тому, чего человек более всего боится. Отсюда проистекает скрытая мотивация персонажей (и авторов), о которой далеко не всякий зритель осведомлен. Конечно, в кинематографе XX века подобные психологические мотивы звучат нередко — но именно Стэнли Кубрик сделал их сюжетообразующими. Важно отметить: речь не о психопатах, им и до Кубрика было посвящено много фильмов и книг; речь о людях вполне нормальных, и даже успешных — но лишь на первый взгляд.

* * *

Загадки Кубрика получились слишком сложными, по большей части зритель их просто не заметил — а ведь режиссер оставил множество подсказок.

Начиная с «Лолиты» каждый фильм режиссера предваряет короткий вступительный эпизод, содержащий намек на заключенную в картине идею. «Вам предстоит непростая игра, но если вы запомните этот образ и достаточно сообразительны — то скрытый смысл истории разгадаете», как бы говорит режиссер. В первых кадрах «Лолиты» зритель видит ногу девушки, которую заботливо поддерживает мужская ладонь. Смысл: это фильм о нежной любви (а не о том, чего ждали многие). Далее следует еще одно, более развернутое вступление: сцена встречи Гумберта и Куилти, аллегорически воплотившая внутренний конфликт центрального персонажа. Во вступлении к «Космической Одиссее» свет разума, уже ярко осветивший одну планету — падает на другую, и все три небесных тела выстроились вдоль прямой линии. Подтекст: нас ждет история о том, как разум распространяется во Вселенной, подобно свету, и упорядочивает ее. В начале «С широко закрытыми глазами» женщина, стоя перед зеркалом, сбрасывает платье. Смысл: нас ждет исследование внутреннего мира персонажа — самораскрытие, переданное через обнажение.

Еще один ключ: повторы. Когда какая-то фраза в устах персонажей звучит дважды, это всегда повод насторожиться — чаще всего за высказыванием скрыта какая-то идея. Иногда фраза повторяется многократно. Это известный способ заострить внимание зрителя. Кубрик развил его — он раскидал по своим фильмам эхообразно повторяющиеся сцены, музыкальные повторы, добавил эхообразные диалоги, и так далее. Они всегда несут скрытое послание.

* * *

Ранние работы Кубрика прекрасно разобраны и потому здесь я остановлюсь на них лишь коротко. Они менее интересны для исследования, так как режиссер еще находился в поиске своего стиля. Вернусь к ним в заключительной главе для общего анализа.

«Страх и вожделение». Первый полнометражный фильм, снятый 25-летним режиссером в 1953 году — архаусная антивоенная драма. События разворачиваются на абстрактной войне между двумя неизвестными армиями: Кубрик намеренно исключил момент сочувствия зрителя той или иной стороне. Напротив, пытающиеся выжить герои совершают одно за другим необязательные убийства, постепенно теряя рассудок. В финале двое героев-двойников убивают друг друга, иллюстрируя тезис «война есть самоубийство». Сам Кубрик называл свой фильм любительской работой — но в нем есть философская глубина, сильные образы, и антивоенный пафос, который будет присущ режиссеру в его творчестве в будущем.

«Поцелуй убийцы» вышел на экраны спустя два года, и уже был гораздо более зрелой работой с точки зрения кинематографии. Напряженный детектив в стиле нуар рассказывает о молодом боксёре Дэйви, находящемся в конце своей спортивной карьеры. Он не смог заслужить славу и одержать победу на ринге — но попадает в любовный треугольник и выигрывает главный бой своей жизни против мелкого криминального босса, пытавшегося убить его самого и его возлюбленную по имени Глория («слава»). Любопытна вставная новелла о старшей сестре его избранницы. Короткая, но психологически выверенная история о балерине, принесшей свой талант в жертву больному отцу — и покончившей с собой. Глория переносит на сестру вину за свои страдания и обвиняет ее в том, что та никого не любит. Перед самоубийством сестра оставляет Глории записку со словами любви. Умереть в ее жизненном сценарии значило любить. Тогда Глория переносит вину за ее смерть на себя. Бессознательно копируя поведение сестры, она занимается танцами за деньги и едва не погибает — потому что невольно искала гибели. Дэйви не только выручает Глорию из рук бандитов, он спасает ее от губительного сценария — показывая, что любовь может выглядеть иначе.

«Убийство» (1956). Третий фильм Кубрика снова показал скачкообразный рост уровня мастерства. Это история ограбления ипподрома, снятая в напряженном темпе, с большим количеством саспенса и яркими героями. Фильм не принес финансового успеха, но о Кубрике всерьез заговорили, как о многообещающем режиссере. А «Убийство» со временем заслужило репутацию одного из лучших фильмов в стиле нуар. Это был первый случай, когда общественное мнение не сразу оценило работу Кубрика — но успех пришел спустя годы. В это же время режиссер разрабатывал планы экранизации глубокой с точки зрения психологии повести «Жгучая тайна» Стефана Цвейга, он подготовил сценарий, но от съемок фильма вынужден был отказаться.

«Тропы славы» (1957). Лучший из ранних фильмов Кубрика, экранизация романа Хэмфри Кобба. Первая мировая война в ее «окопной» стадии. Французский генерал Миро приказывает начать самоубийственное наступление на позицию немцев на Муравьином холме — и часть солдат героически умирает в бессмысленной атаке, но другая часть отказывается идти вперед. Взбешенный их неподчинением Миро требует вести огонь по своим, затем — провести децимацию (казнь каждого десятого), но, остыв, соглашается на казнь трех солдат в назидание остальным. Полковник Дакс доказывает их невиновность, пытается спасти на суде — но его усилия пропадают зря, солдат расстреливают. Французский командующий Брулар не мешает этому, он самоустраивается — притом называя солдат «детьми, которым необходим расстрел, как средство воспитания». Здесь впервые у Кубрика появляются прообразы губящей «отцовской фигуры» — жестокий Миро и внешне мягкий и благородный, но равнодушный к жизням людей Брулар. Миро называет ружье «другом солдата» — подобное отношение к оружию мы встретим в «Цельнометаллической оболочке». Миро жесток к своим людям, а не к врагу, и обосновывает это с помощью извращенной логики. «Идите в атаку и возьмите Муравьиный холм, можете потерять шестьдесят пять процентов людей», — говорит он полковнику Даксу.

Неподчинение приводит его в исступление и толкает на убийство подчиненных. Он признает лишь воспитание страхом, называет солдат ничтожествами; после того, как неадекватность Миро становится очевидна даже лицемерному Брулару, он все равно заявляет: «я единственный, кто здесь невиновен».

«Спартак» (1960) — масштабный исторический фильм в жанре «пеплум», при создании которого Кубрик имел немного простора для творческой свободы и часто конфликтовал с продюсером и исполнителем главной роли Кирком Дугласом. Сам Кубрик фильм оценивал невысоко, хотя картина имела финансовый успех, получила несколько престижных наград и сделала молодому режиссеру громкое имя. Важным косвенным итогом работы над «Спартак» стал переезд Кубрика в Великобританию, где при работе над фильмами не требовалось вести бесконечные войны с авторитарными голливудскими продюсерами.

Лолита (1962)

*«Это одна из великих историй любви»
Из интервью Т. Саузерну, 1962*

Фильм «Лолита» содержит в себе четыре смысловых уровня.

На поверхности это история немолодого, но еще привлекательного литератора Гумберта, что увлекся юной дочерью своей квартирной хозяйки; та ответила ему взаимностью и была с ним до момента, когда его ревность и подозрительность заставили девушку сбежать от него к эксцентричному и порочному драматургу Куилти. Спустя три года Лолита написала Гумберту с просьбой о финансовой помощи. Он нашел ее и помощь оказал, попутно выспросив все о Куилти, и затем убил его.

Для того чтобы спуститься на второй смысловой уровень нужно вспомнить как Владимир Набоков изобразил героя в романе. Настоящее имя его неизвестно; Гумберт Гумберт — псевдоним, и в нем указание на двойственность личности. Текст изложен в виде дневника-исповеди, и порой переходит в форму, близкую к потоку сознания, питаемому фантазиями, галлюцинациями, болезненными состояниями, алкогольным угаром. В романе Гумберт — сертифицированный психопат, несколько раз прошедший лечебницы, а Лолита живет при нем в подлинном сексуальном рабстве. Рассказчик постоянно подает читателю сигналы о полу-осознанной раздвоенности: то называет себя Экспонат Номер Первый, то пишет о Гумберте в третьем лице, то говорит о себе во множественном числе. Упоминает, что смирился с существованием «вторичной судьбы». В этом свете фигура его конкурента и злого гения Куилти начинает казаться чем-то большим, нежели второстепенный персонаж, выходящий на сцену в самом конце. Стэнли Кубрик не случайно в своем фильме повысил его до одного из главных действующих лиц. Куилти, как и Гумберт — литератор, падкий на «нимфеток»; он все время находится где-то неподалеку, тенью следует по Америке за путешествующей парой, и скрывается всякий раз, когда Гумберт вот-вот обнаружит его присутствие, он общается с Гумбертом строго наедине — из-под личины доктора Зепфа или болтливого соседа-полицейского в отеле «Привал зачарованных охотников». Напрашивается предположение, что Гумберт и Куилти — две части одной личности, причем первая не знает о второй, а вторая знает о первой, но относится к ней с иронией и высокомерием. В финальной сцене фильма (она же стартовая) Гумберт аллегорически убивает свое демоническое, кривляющееся второе «я».

Диссоциативное расстройство — это заболевание, при котором в одном человеке могут сосуществовать несколько личностей, даже не зная друг о друге. С этим согласуется информация о ментальных проблемах Гумберта, да и развитое воображение литератора играет с ним злую шутку. Имя Quilty созвучно английскому слову guilty — «виновен». Куилти — виновник всех бед, обрушившихся на Гумберта. Станислав Лем считал Аркадия Свидригайлова из «Преступления и наказания» Достоевского предтечей набоковского Гумберта: «Два образа, две стороны свидригайловской страсти, любовь к взрослой женщине и извращённое влечение к ребёнку, Набоков слил воедино. Его Гумберт — это сексуальный доктор Джекилл и мистер Хайд, который, сам того не ведая, влюбился в предмет своей извращённой страсти»¹.

Однако Лолита при объяснении с Гумбертом (2:22:00)² говорит о Куилти как о реальной личности, как о человеке, которого она знает давно. При всей бредовости и сюрреалистичности отдельных сцен фильма — этот эпизод ясный и четкий, и слова девушки трактуются однозначно. Выходит, Гумберт в фильме не страдал психической болезнью? Вспомним: Кубрик

¹ С. Лем, «Мой взгляд на литературу».

² Тайминг в данной книге отсылает к полным режиссерским версиям фильмов.

действительно смягчил все скандальное, трагическое, грубое, что было в романе; он убрал из истории почти все психотическое и — по требованию цензуры — всё эротическое. Более того, появились элементы комедии, сама атмосфера стала легче, исчез налет трагической предопределенности. Может быть, и расщепление личности героя было принесено в жертву для облегчения истории в расчете на массового зрителя? Но почему тогда Кубрик повысил значимость Куилти — и в то же время сделал его образ нарочито сюрреалистичным?

В европейской романтической традиции начиная с девятнадцатого века тема двойников была очень популярной. Обращался к ней и Эдгар По, на свое сходство с которым не раз указывает в романе Гумберт. Двойник героя (доппельгангер) в подобных историях представлял собой его «темную» половину, ожившее мрачное альтер-эго, он доводил героя до помрачения рассудка и сам являлся воплощением безумия героя. Эдгар По обращался к теме мистического двойника в рассказе «Вильям Вильсон». Так и Куилти — «темный двойник» Гумберта, мистический доппельгангер, разрушивший его судьбу.

Но для истинного понимания этой истории я предлагаю идти ниже, на третий смысловой уровень. Я убежден: по замыслу авторов Гумберт Гумберт и в фильме, и в романе действительно страдал расщеплением идентичности. А слова Лолиты о ее любви к Куилти в кульминационной сцене были ложью — продуманной и расчетливой.

Все эпизоды с участием Куилти — аллегорическое изображение моментов, в которых субличность Куилти берет верх над субличностью Гумберта. Рассмотрим внимательно его роль. Если не считать вынесенную в начало фильма финальную сцену, «драматург» впервые появляется на танцах в Рамздейле (0:20:30). Его явлению предшествует эпизод, в котором Гумберт прячется за цветами (0:24:00). Эго скрывается — и на авансцену выходит альтер-эго. Мать Лолиты Шарлотта забывает обо всем и бежит к нему, навязываясь в танце: именно эту часть личности героя она полюбила и хотела привязать к себе (Лолиту, напротив, привлекала его «светлая» часть). Когда высокомерный Куилти исчезает из кадра, мягкий подкаблучник Гумберт возвращается. В этой сцене он символически носит белый фрак — а Куилти черный. Белый цвет как маркер невинности и чистоты помыслов, Кубрик будет использовать и в будущем, так же как черный в противоположном значении. Многие черты его авторского стиля ярко проявились впервые именно в «Лолите» — и некоторые приемы (смещение реальности и вымысла, использование двойников, безудержная аллегоричность, намеренное запутывание аудитории, отсылки к господству бессознательного) он явно почерпнул у Владимира Набокова.

После танцев, дома, Шарлотта и Лолита быстро обсуждают Куилти, когда Гумберт уходит от них на минуту — и сразу прекращают этот разговор, когда он возвращается, словно не хотят, чтобы Гумберт слышал их (0:33:50). Для Гумберта Куилти присутствует как фантом, как неясный образ на грани осознания. Афиша с его именем появляется на стене комнаты Лолиты (0:48:48), а Шарлотта упоминает о нем при знакомстве с будущим постояльцем. Во второй раз воочию мы видим «драматурга» уже в «Привале зачарованных охотников» (в названии отеля снова намек на то, что «охотников» больше одного). Куилти ведет странный разговор с мистером Суайном, администратором (1:13:15), и помимо прочего говорит о своей спутнице: *«мы занимаемся с ней дзю-до, она швыряет меня — и я зависаю между сознанием и забытием»* (consciousness and unconsciousness). Более точно последние слова можно перевести с английского как «я зависаю между сознательным и бессознательным». В следующий миг Гумберт и Лолита сменяют Куилти и его женщину у стойки и пытаются получить номер, а «темная парочка» незаметно ускользает в тень. Позже они наблюдают за Гумбертом в фойе, читая при этом комикс (в романе комиксами увлекалась Лолита). Безымянная, безмолвная спутница Куилти в черном кожаном плаще — кто она? Ее имя можно найти в титрах: Вивиан Даркблум (Vivian Darkbloom — анаграмма имени Vladimir Nabokov и его псевдоним), в переводе на русский «темный цветок». В первоначальном сценарии Набокова она сопровождала везде

Куилти и даже произносила несколько фраз, но Кубрик ее деперсонифицировал. Значение этого образа: **альтернативная личность Лолиты в сознании Куилти**. Важным моментом в «переформатировании» Гумберта «набоковского» в «кубриковского» было изменение образа Лолиты в его восприятии. Например, исчезло отношение к девочкам, как к неким «демонам» — зато образ Вивиан получил демонические черты. Куилти — мрачная часть личности героя — получил и его взгляд на Лолиту.

«Как они умудрились сделать фильм по „Лолите“?» — слоган фильма («*How did they ever make a movie of Lolita?*»). Так и умудрились, четко разделив Куилти и Гумберта. «Светлая» часть протагониста не делает ни одного шага, чтобы совратить Лолиту, та соблазняет его сама; в фильме вообще нет ни слова о его увлечении «нимфетками». Гумберт — добропорядочный стареющий интеллигент. Единственная его негативная черта — параноидальная подозрительность, ревнивое стремление во всем контролировать падчерицу, из-за неуверенности в себе.

Позже на веранде отеля Куилти вступает в диалог с Гумбертом (1:19:15): он является ему в полумраке и разговаривает отвернувшись, невнятно бормоча. Логически такое поведение никак не обосновано, если бы Куилти был реален — он продолжал бы слежку, не раскрывая себя. Так Кубрик показывает внутренний диалог проагониста — Куилти прямо заявляет, что «хотел бы иметь такую девочку, как Лолита», он говорит много вызывающих и пугающих вещей — но Гумберт, вместо того, чтобы сразу сбежать (напомним, он подозрителен и пуглив), отвечает сдержанно. Эта сцена аллегорически передает момент колебания. Гумберт идет в гостиничный номер, зная, что сексуальная близость между ним и девушкой неизбежна — и «темная» часть персонажа поднимается из глубин его личности и берет верх.

Третье явление Куилти происходит под маской доктора Зепфа, который прячется в темноте в доме Гумберта (1:44:10). Он заставляет свою «светлую» трусливую и ревнивую половину дать разрешение выступить Лолите в школьной пьесе. Зепф запугивает Гумберта, указывая, что Лолита может своим асоциальным поведением привлечь внимание психологов — и тот соглашается. Куилти в этой паре доминирует. В действительности сам Гумберт и написал эту пьесу, но это знание вытеснено в бессознательное. Нереальность Куилти подчеркивает все его поведение — он изрекает бессвязные вещи, задает бессмысленные вопросы, делает странные звонки; сама идея о том, чтобы долго преследовать Гумберта и Лолиту по всей стране, не пытаясь увести девочку — нелогична. И все это актер Питер Селлерс прodelывает с необыкновенно серьезным лицом.

Диссоциативное расстройство идентичности — психический процесс, относимый к механизмам психологической защиты. В результате работы этого механизма человек начинает воспринимать происходящее с ним так, будто оно происходит с кем-то посторонним. Такая «диссоциированная» позиция защищает от избыточных, непереносимых эмоций. Личность человека разделяется, и складывается впечатление, что в теле одного человека существует несколько разных личностей: они могут быть даже разного пола, национальности, вероисповедания и т. д. Причинами расстройства могут быть психологические травмы, длительное эмоциональное напряжение, психические заболевания. Так в одном теле с мягким, интеллигентным профессором литературы Гумбертом жил негодяй, хладнокровно обдумывавший убийство Шарлотты ради того, чтобы без помех завладеть ее дочерью (0:58:40). Зигмунд Фрейд в своей работе «Жуткое» указывает: «*в двойника инкорпорируется не только это претящее критике Я-содержание, но также и все неисполненные возможности судьбы, за которые фантазия все еще склонна держаться, и все устремления Я, которые не могли быть осуществлены вследствие неблагоприятных внешних обстоятельств, равно как и все подавленные волевые решения вылившиеся в иллюзию свободной воли*».

После очередной сцены ревности Лолита сбегает от Гумберта и он с трудом находит ее в телефонной будке (1:59:35). «С кем ты говорила? — спрашивает он. — Я звонила тебе, — отвечает девушка. — Но я видел, как ты разговаривала! — Я набрала неправильный номер».

Это подсказка от Кубрика — Лолита действительно обращается к нему, но говорит с другой частью личности. В дальнейшем Куилти становится все сильней, а Гумберт из-за этого все более ревнив, подозрителен и тревожен. Ему не просто мерещится преследователь, он чувствует, что его «темная» часть готова снова перехватить контроль. Когда Лолита оказывается в больнице, Гумберт посреди болезненного сна получает издевательский анонимный звонок, мы узнаем голос Куилти: кроме глумления другой цели у этого звонка нет... **за исключением оговорок о Фрейде и о том, что Гумберту нужен психиатр (2:11:10)**. Смысл этой сцены таков: во сне подсознание героя раскрывается, и он догадывается о своем психическом заболевании (в глубине души он, конечно, все знает). Следующая сцена — это болезненный сон: Гумберту видится, что он со скандалом пытается забрать Лолиту из госпиталя, но ее уже увез некий «дядя»... и следующие события сразу перенесены далеко вперед (2:13:30). В действительности же девушка сбежала от Гумберта, устав от жизни с психически больным человеком. Ранее в больнице она слышала о его намерении вывезти ее в Мексику и поняла, что это заходит слишком далеко.

Сцена объяснения происходит спустя три года (2:20:00). Образ Лолиты меняется: на ее лице появляются очки: изменение, намекающее на интеллект и «правильность» (в дальнейшем Кубрик не раз будет использовать этот прием для демонстрации внутреннего изменения персонажа). Лолита знает, что Гумберт найдет ее по почтовым отметкам на письме, и готовится ко встрече с ним. Она много времени провела с ним и, как умная девушка, прекрасно понимает, что с ним происходит; очевидно, она не раз общалась с его второй личностью, Куилти. Она не зря провела столько времени на репетициях в школьном театре: талант и умения актрисы ейгодились. Лолита великолепно играет в этой сцене. Она знает, о чем он будет ее спрашивать. Она рассказывает о вещах, свидетелем которых не была: о диалогах Куилти и Гумберта — по-видимому, в этой ипостаси Куилти рассказывал девушке о том, как издевался над Гумбертом. Лолита знает, что имеет дело с психически больным. Она натравливает его «светлую» часть на «темную», перед этим раскошегарив в нем ревность рассказами о том, как она любила Куилти и как он заставлял ее сниматься в «артистических фильмах». Когда Лолита характеризует Куилти, она называет его «гением с японской восточной философией жизни» и «единственным человеком, по которому сходила с ума». **Это выдумка и манипуляция, призванная возбудить в Гумберте ярость**. Если вспомнить какова Лолита на самом деле в фильме (да и в романе) — очень трудно представить, чтобы она действительно была без ума от низкого негодяя вроде Куилти. Ее уловка работает: убедившись, что все кончено, Гумберт возненавидел свою «темную» часть, расплакался (пережил катарсис), отдал все свои финансы девушке — и так живший в нем Куилти потерял силу.

Вспомним, после школьного спектакля между Лолитой и Гумбертом происходит скандал из-за его подозрительности, и девушка говорит важную вещь: «Ты болен, тебе нужна помощь. Ты воображаешь то, чего нет» (*You're sick, you need help. You're imagining things*). Лолита уже тогда все понимала (1:54:50).

Хронологически следом за объяснением с Лолитой следует сюрреалистическая сцена «казни». Она намеренно сдвинута Кубриком в начало фильма, для заострения внимания на образе Куилти. Гумберт является в замок, где повсюду валяются пустые бутылки и окурки, на стенах картины, здесь же скульптуры и музыкальные инструменты. Таков внутренний мир Куилти: он — богемный кутила. Он развратен и развязен. Куилти вообще не удивлен встрече с гостем (он о нем всегда был прекрасно осведомлен), а вот Гумберт смотрит на свою «темную» часть с изумлением и узнаванием: ведь они живут под одной черепной коробкой много лет, но только теперь у бедняги открылись глаза. Куилти безразличен, даже вид пистолета его не пугает. «Я Спартак. Вы пришли освободить рабов?» — юродствует он. Куилти выбирается из кресла, в котором сидел, накрытый простыней (аллегорически сдернутые покровы). За этим следует игра в настольный теннис: это тоже аллегория — между ними была игра все это время,

и Куилти выигрывал. Он лжет, изворачивается, несет ахинею, даже после того как прозвучал первый выстрел. Даже будучи раненым, он продолжает в том же духе. Язык стихотворения, с помощью которого Гумберт пытается с ним объясниться, вызывает только новый приступ юродства: богемная часть индивидуальности героя глумится над его подлинно поэтической частью.

Наконец Гумберт убивает Куилти — стреляя сквозь портрет прекрасной светловолосой девушки. Здесь Кубрик снова дает подсказку зрителю: в самом начале сцены (0:02:28) мы видим картину с девушкой, небрежно прислоненной у стены при входе в дом; но, когда раненый Куилти взбирается по лестнице на второй этаж — картина уже ждет его там. **Это ясное указание: мы видим не совсем реальное зрелище.** Позднее этот прием Кубрик использует еще не раз, блуждающие картины будут появляться и исчезать в «Сиянии» и в «С широко закрытыми глазами». В момент убийства Куилти под портретом блондинки можно заметить голову тигра с оскаленной пастью — образ пожирающей героя страсти.

Здесь самый неоднозначный по сути момент фильма: Гумберт казнит Куилти, выпуская пули в портрет прекрасной девушки, и последняя попадает в самое ее лицо. Объяснение может быть двояким. Во-первых, очищение личности от ее «темной» части сопровождается разрушением образа любви, который небрежно хранился именно в «замке Куилти». Во-вторых, то, что произошло между Гумбертом и девушкой, было для нее болезненным — и оставило раны.

Литературоведы, пишущие о романе Набокова, куда чаще чем киноведы, пишущие о «Лолите», отмечают, что убийство Куилти — это аллегорические выстрелы Гумберта в самого себя. Художественные средства литературы позволяют легче допустить это. Текст дает больше возможностей для читательского воображения. Кубрик сделал много для того, чтобы сюрреалистичность сцены подтолкнула зрителя к догадке, но все же визуальные образы на киноэкране воспринимаются мозгом слишком буквально, и догадаться о скрытой сути сцены сложнее.

В эпилоге нам сообщают, что Гумберт Гумберт умер в тюрьме, ожидая суда за убийство — это значит, что старая личность с двойной фамилией умерла. Человек ментально выздоровел... или окончательно сошел с ума.

Четвертый смысловой уровень фильма — самый неочевидный. Почему Лолита после стольких лет написала Гумберту? Была ли такая острая необходимость в деньгах для нее — чтобы рисковать встречей с психически нездоровым ревнивцем? Повторюсь, Лолита в фильме очень умна и хорошо осведомлена о том, что происходит с ее отчимом. Да, деньги были нужны, но я уверен, что у нее имелась и другая цель, более важная. **Лолита по-настоящему любила этого мужчину** и спустя годы поняла, что может ему помочь выздороветь, рассказав вымышленную историю Куилти так, чтобы вызвать его ненависть к своей «темной» половине. Вспомним первый долгий восхищенный взгляд, которым она встретила Гумберта в саду у матери. Вспомним, как она перед отъездом в летний лагерь бросилась к нему вверх по лестнице и поцеловала. Вспомним, как после известия о смерти матери она обнимала его и просила никогда не оставлять ее — и он трижды поклялся ей в этом. Вспомним, что Лолита долго оставалась с Гумбертом, хотя и видела в нем признаки психического заболевания. Между этой девушкой и «светлой» частью героя, настоящее имя которого нам даже неизвестно, действительно была история великой любви.

Владимир Набоков значится в титрах автором сценария, и события фильма во многом повторяют события романа — но в руках Кубрика эта история, не утратив изначального смысла, радикально преобразилась. Это его авторский почерк: он и в будущем каждый раз будет экранизировать книги по принципу «история хороша, но я ее вижу несколько иначе». Результат его творческого переосмысления неизменно оказывается как минимум на уровне оригинала, но чаще — гораздо выше. Кубрик взял из романа Набокова лишь наиболее существенное, в первую очередь отшелушив весь бурлящий внутренний мир Гумберта, с его детской любовью к Аннабель, рано потерянной матерью, психозами, страстями, литературными

аллюзиями и тем самым сделав его ближе и понятнее массовому зрителю. Кубрик вычеркнул слезные песни про «огонь моих чресел» и «демонических нифметок», предоставляя зрителю самому решать, каким образом сложился такой характер. Лолита Набокова — глуповатая девочка, уже подготовленная порочным обществом к той роли сексуальной рабыни, что отвел ей педофил-отчим; в фильме же это очень юная, но умная и талантливая девушка, она держится с достоинством и умеет защитить себя. Лолита Набокова живет с психопатом потому что запугана угрозами (и очень с ним несчастна) — а Лолита Кубрика со своим спутником по доброй воле. Психологическое увечье девочке наносит не общество — но мать, что изводит ее придирками и не дает дочери родительской любви. Отец Лолиты давно умер. Логично, что именно из-за дефицита родительского внимания она увлекается мужчиной значительно старше ее, который к тому же внешне напоминает отца. В романе Лолите свойственны шалости и даже хамство — в фильме она позволяет себе лишь небольшие заигрывания. Даже эпизод с нахальной кражей бекона из завтрака Гумберта в начале их знакомства Кубрик обыгрывает по-своему: Лолита сделала это потому что мать не давала ей спокойно позавтракать, и девушка осталась голодной. Образ Шарлотты у Кубрика тоже изменился: в романе Набокова она вызывает главным образом жалость — в фильме она скорее забавный персонаж, при этом эгоистичный, навязчивый. Да, она вызывает смех, но на контрасте с этим ее отношение к дочери заставляет пожалеть уже Лолиту. Персонажи матери и дочери очень различны: первая груба, докучлива, безвкусна; вторая — провинциальная юная леди. Но при этом Лолита копирует поведение матери, вешаясь на шею малознакомому мужчине. Женщина и девочка конкурируют за внимание Гумберта — настолько, что друг к другу относятся почти с ненавистью. Попутно Кубрик иронизирует над стереотипными типажамми американской поп-культуры середины XX века: истеричная сентиментальная мамаша, мрачный профессор с чертами маньяка, сладкая юная блондинка.

Стоит отметить еще несколько смысловых образов в фильме. В первых же кадрах мы видим мужскую руку, что нежно держит тонкую девичью стопу. Для тех, кто перед просмотром читал книгу (а на момент выхода фильма роман был уже бестселлером), это должно было вызывать диссонанс: ведь отношение Гумберта к Лолите в книге уж никак нельзя было выразить подобным аллегорическим путем. Так Кубрик сразу задает тон, предупреждая: фильм будет отличаться от романа. Это не история сексуальной эксплуатации ребенка — здесь героиня относится к Лолите с трепетом и нежностью. Многие критики были разочарованы тем, что героиня оказалась во всех отношениях старше книжного прототипа, практически полное отсутствие эротизма тоже многих огорчило. Сам Кубрик, обожавший игры со зрителем, подлил масла в огонь этих разочарований, рассказывая в интервью, что фильм должен был содержать более откровенные сцены, но цензура не пропустила их.

Еще одна аллегория: после знакомства Гумберта с Шарлоттой и Лолитой сразу следует сцена, в которой они втроем в автокинотеатре смотрят фильм «Проклятие Франкенштейна» режиссера Теренса Фишера (0:18:40). На экране чудовище сражается с человеком: это аллегорическое изображение того, что героям нашего фильма предстоит наблюдать у себя в доме (противостояние «светлой» и «темной» частей мужчины). Женщина и девушка хватают за руки сидящего между ними Гумберта (образ конкурентной борьбы) и тот делает свой выбор, завладевая обеими ладонями Лолиты. Можно провести параллель между ним и героем фильма о Франкенштейне: как и Гумберт в романе Набокова, тот начинает свой рассказ, находясь в тюрьме и исповедуется в своих преступлениях: экспериментах, в результате которых появился ужасный монстр. Так и в Гумберте появился и набрал силу монстр Куилти. На 0:26:20 во время танцев Куилти с ухмылкой стоит, развернувшись лицом к Шарлотте и Вивиан, прижимаясь к обеим — эта сцена «зеркалит» сцену в домашнем кинотеатре. В первой сцене все трое одеты в белое — во второй все одеты в черное. Единственное отличие: Куилти повернут лицом к

своим женщинам — а Гумберт вместе с женщинами смотрит на ужас превращения человека в чудовище.

Еще одна сцена со скрытым смыслом: Шарлотта хранит прах мужа, мистера Гейза, в своей спальне, в урне в окружении православных икон. Над ней висит фотопортрет мистера Хейза. Так передан внутренний мир Шарлотты. Она поклоняется умершему, обнимает урну с его прахом, разговаривает с ним, кается перед ним за то, что «изменила» ему, выйдя за Гумберта — и со слезами восклицает «как мы с тобой могли произвести на свет такую мерзкую тварь?» Мать Лолиты тоже не вполне психически благополучна. Любопытно, что Шарлотта говорит праху мужа: я хочу, чтобы ты мной гордился (1:03:50); а позже Лолита сообщает Гумберту почти теми же словами, что больше всего на свете хотела бы, чтобы он ею гордился (1:42:50). Дочь снова копирует отношение матери к мужчине.

Скрытый смысл заложен и в именах героев. Фамилия Гейз (Haze) означает «дымка», «туман», «помутнение» (вспомним, что в первых кадрах машина Гумберта едет, петляя, через туман). Полное имя Лолиты — Долорес (Dolores) переводится на русский как «боль, страдания». Имя Клэр Куилти (Clare Quilty) обыгрывает фонетические звучание clear guilty (ясно виновен), причем clear является антонимом по отношению к haze. Если фамилию Гумберт (Humbert) прочесть на французский манер, то она может восприниматься как омоним слова ombre (тень). Имя Шарлотта является женской формой имени Карл (Шарль), это королевское имя: намек на деспотичность характера.

Поэтические аллюзии в фильме меняются по сравнению с романом. У Набокова Гумберт больше всего любит стихотворение «Аннабель Ли», у Кубрика он о нем даже не вспоминает, но читает Лолите «Улялюм» (0:39:40). Оба стихотворения принадлежат перу Эдгара По, оба о погибшей, утраченной любви — но между ними существенная разница. В «Аннабель Ли» герой хорошо помнит о девушке, которую любил в юности, это описание травматических, но вполне осознаваемых переживаний. «Улялюм» же описывает блуждание героя в темных местах, с «неверной памятью» (игнорирование, вытеснение травмы в бессознательное), и обнаружение могилы мертвой возлюбленной становится для него шоком. Подобно Гумберту, герой «Улялюма» обладает признаками диссоциативного расстройства идентичности.

В «Лолите» обозначилась черта, присущая Кубрику и в дальнейшем: отсутствие всякого морализаторства. Он не отбрасывает мораль, как смысловую основу, но считает ее скорее объектом изучения — нежели истиной, которую нужно донести до зрителя в виде идеи. Мораль меняется от эпохи к эпохе: и история любви к несовершеннолетней в другом месте и другое время не считалась бы чем-то запретным. В каждой культуре, религии, социальной группе и даже в каждой индивидуальности мораль имеет свои уникальные оттенки, оттого морализаторство и вызывает столь часто негативную реакцию. Возможно, так проявилось влияние на режиссера философии абсолютного имморализма Фридриха Ницше. К одним и тем же героям по ходу сюжета фильмов Кубрика зритель чувствует то интерес, то ненависть, то симпатию, то жалость — откликаясь на их моральную эволюцию (даже к HAL в «2001: Космическая Одиссея»). Только пережив все эти чувства, мы понимаем, что для оценки явления они важны в меньшей степени, нежели чистая логика и холодный анализ. Это не только творческий метод — но принцип работы философского ума художника и шахматиста. В «Заводном апельсине» Кубрик проведет целое исследование общественной морали — а хор критиков назовет этот фильм аморальным.

В «Лолите» отстраненный взгляд Кубрика радикально отличается от воспаленного, над-рывного стиля Набокова. Веселые фокстроты, сопровождающие многие сцены фильма, а также элементы черной комедии помогают создать отстраненность восприятия у зрителя. И свой следующий фильм, еще более серьезный по смыслу, режиссер сделает еще более комедийным.

Доктор Стрейнджлав, или Как я научился не волноваться и полюбил ядерную бомбу (1964)

*«Величайшее послание этого фильма — в смехе.
Вы знаете, это правда! Самые реалистичные вещи — самые
смешные».*

*«Я всегда могу сделать историю о перенаселении.
Вы понимаете, что в 2020 году на земле не будет места для всех
людей, чтобы стоять? По-настоящему продвинутые беспокойные люди
беспокоятся об этом».*

Из интервью Newsweek, 1964

В наши дни, спустя шестьдесят лет после выхода на экран, «Доктор Стрейнджлав» может показаться лишь эксцентричной черной комедией — но в 1962 году фильм расширил границы человеческого восприятия. Еще свежи были воспоминания о Второй мировой войне, и мир балансировал на грани ядерного коллапса во время Карибского кризиса. Голливудская киноиндустрия штамповала пропагандистские фильмы о «красной угрозе» и храбрых американских военных. Стэнли Кубрик ударил по шаблонам и показал западному, американскому обывателю: США с ядерным оружием — такая же угроза всему живому, как и СССР. Именно таким, жестким, грубоватым и смешным способом можно было повлиять на общественное мышление. Многие из того, что показано в этом фильме кажется гротескным и абсурдным, но действительно имело место: Стратегическое авиационное командование США носило девиз «Мир — это наша профессия», в американском обществе муссировались бредовые слухи о том, что социалистические агенты собираются отравить людей с помощью фторирования воды, а бывшие нацистские ученые участвовали в разработке военных технологий для США. План Стрейнджлава укрыться в шахтах для восстановления человечества отсылает к предложениям ряда влиятельных американских бизнесменов и политиков той эпохи — потратить миллиарды долларов для строительства общенациональной сети подземных убежищ, которые смогли бы вместить миллионы людей.

Название фильма (снятого по роману Питера Джорджа «Красная тревога») пародирует название книги Дейла Карнеги «Как перестать беспокоиться и начать жить». Эскадрилья американских бомбардировщиков получает приказ от сошедшего с ума генерала Риппера и отправляется бомбить СССР. С большим трудом американским властям удается развернуть их домой, но один из самолетов героически пробивается сквозь все препоны и роняет бомбу на советский военный объект. Ответом становится запуск фантастической Машины Судного дня, которая дает команду на взрыв так называемых «грязных» кобальт-ториевых бомб, что влечет за собой ядерную зиму и массовое выпадение радиоактивных осадков по всей поверхности Земли; планета на сто лет становится непригодной для жизни. Доктор Стрейнджлав, бывший гитлеровец, работающий на США, появляется лишь во второй половине фильма — но именно он является центральным персонажем. В последних сценах он занимает практически все внимание; а после его восклицания «Мой фюрер, я могу ходить!» он встает с инвалидного кресла, чудесным образом исцелившись, и начинается апокалипсис. В заглавии два раза употреблено слово «любовь» (love). Это «странная любовь» и «любовь к ядерной бомбе». Странная любовь — имя главного героя. Любовь к чему? — К смерти и массовым убийствам. Непроизвольные нацистские жесты и выкрики персонажа свидетельствуют: он остается гитлеровцем. Сочетание Strangelove созвучно словам strangle (душить) и glove (перчатка). Рука уче-

ного в черной перчатке, которая словно живет своей жизнью, пытается задушить его самого (аллегория самоубийственной агрессии)³. Доктор Стрейнджлав — собирательный персонаж, имеющий несколько прообразов. Один из них — немецкий ученый, штурмбанфюрер СС Вернер фон Браун, интернированный в США в 1945 году, изобретатель «Фау-2» и отец американской космической программы. Второй — Генри Киссинджер, в пятидесятые годы прошлого века — директор по исследованиям в области ядерного оружия и внешней политики в Совете по международным отношениям в Нью-Йорке, автор книги «Ядерное оружие и внешняя политика» (1957), в которой защищал концепцию «ограниченной ядерной войны». Третий прообраз — Герман Кан, американский футуролог, военный теоретик, предложивший концепцию Машины Судного дня, способной уничтожить весь мир, как «средство сдерживания противника страхом». Чем ближе к финалу фильма, тем больше внешний вид Стрейнджлава, его интонации и движения приобретают inferнальность, то есть четвертый прообраз — сам дьявол. И Судный день начинается в тот миг, когда этот демонический персонаж получает способность ходить.

Хоть фильм и политический, но в нем нет и следа какой-либо идеологии. Обе стороны конфликта одиозны и смешны. Представитель СССР де Садский (отсылка к маркизу де Саду, что тоже практиковал своеобразную «странную любовь») смотрится таким же злобным и малым умным милитаристом, как и его американские коллеги. Идея фильма: военные могут быстро и самым глупым способом уничтожить наш мир. **Американская армия так же опасна, как и советская.** Когда в конце фильма бомбардировщик Б-52 героически пробивается к городу Котласу, чтобы сбросить на него ядерную бомбу (экипаж даже не ведает что творит, потому что выполняет приказ), **западный зритель «болеет» против своих военных.** Американский президент в этот момент просит советского «председателя» сбить Б-52, хотя и сознает, что «в нем наши мальчики».

Не все военные в фильме — тупые и жестокие солдафоны, как генералы Риппер и Терджидсон. Интеллигентный и чудаковатый капитан Мандрейк напротив — совершает подвиг, пробивая стену тупости коллег и узнавая код отмены ядерной атаки. Впрочем, это не спасает мир.

Читая монографии, посвященные фильму «Доктор Стрейнджлав» я чувствовал, что западным критикам и киноведам не нравится замечать намеки Кубрика на то, что США пользуется наследием нацистов. Критики или пишут об этом скупно, стеснительно — или вовсе игнорируют эту мысль режиссера. Но Кубрик не ограничивается только введением в сюжет гитлеровского доктора Стрейнджлава. Есть и другие отсылки к этой теме. В сценах перестрелки на базе ВВС американские солдаты стреляют друг в друга в основном из американского оружия, но два раза в их руках появляются немецкие автоматы М-40, оружие армии Третьего Рейха (0:54:18, 0:54:43). Конечно, теоретически в армии США могло быть трофейное оружие — но в контексте этого фильма смысл очевиден: **американская армия использует нацистских разработчиков оружия, и это делает ее оружие нацистским — и оно в конце концов обращается против самих же американцев.** Идея нациста Стрейнджлава о Маchine Судного дня попадает в американскую прессу, ее заимствует советская разведка, и советские ученые разрабатывают это устройство. **Теории генерала Риппера о «чистоте телесных соков» отсылают к нацистским теориям о чистоте расы.** Наконец, предложенная Стрейнджлавом система отбора людей для спасения рода человеческого в шахтах отсылает к избранности, элитарности по типу нацизма.

Рассказывая о Маchine Судного дня, де Садский и Стрейнджлав подчеркивают как достоинство то, что ее механизм исключает человеческое вмешательство; **расчеловечивание**

³ После выхода фильма болезнь «синдром чужой руки» — получила неофициальное название «синдром доктора Стрейнджлава».

характеризует их стратегию. Человек исключается из принятия решения о судьбе человечества — и наступает конец всему. Человек исключается из системы отбора людей для выживания в шахтах: доктор Стрейнджлав предлагает использовать для этого ЭВМ. Человек эмоционален, и не чужд логике, но концепция Стрейнджлава оставляет место лишь дистиллированной практичности уничтожения. Эта философия является продолжением на первый взгляд вроде бы бессвязных рассуждений генерала Риппера (англ. Ripper — Потрошитель), и подчеркивает связь между безумцем Стрейнджлавом и безумцем в погонах, развязавшим войну. Генерал, отдавший приказ солдатам стрелять по своим, узнает, что те сложили оружие и сдались — и разочарованно шепчет: «Эти солдаты были мне как дети, но они подвели меня». Он не понимает, как приказ может быть не выполнен. Приказы нельзя обсуждать, нельзя над ними думать — нужно автоматически, как машина, выполнять их и погибнуть (сразу на память приходят «Тропы славы» и «Цельнометаллическая оболочка»). Так и поступает бравый экипаж Б-52, делая апокалипсис неизбежным. Обе стороны военного конфликта совершают симметричную глупость — американские бомбардировщики нельзя отозвать из стартовавшего рейда на СССР, а советскую Машину Судного дня нельзя отключить, после того как она включилась.

Я не уверен, что сам Кубрик видел это — но почти во всех его фильмах, начиная с «Троп славы», имеется скрытый или явный кочующий сюжет: родитель (чаще отец, реже мать), «губящий» ребенка. Иногда это не родной отец, но заменяющая его отцовская фигура. В некоторых случаях ребенок погибает, в других — проходит по краю гибели, или получает психологическое увечье, не позволяющее полноценно жить. В трех военных фильмах вместо отцов действуют командиры, губящие своих подчиненных. В «Докторе Стрейнджлаве» и «Тропах славы» «родители» — это самовластные, не терпящие неподчинения генералы: они прямо называют солдат своими детьми — и посылают их на смерть. В «Заводном апельсине» Алекс становится асоциальным человеком по вине равнодушных родителей, лишивших его любви. В «Лолите» такая же судьба достается дочери равнодушной Шарлотты, а Гумберт довершает дело, развращая девушку. В «Сиянии» Джек Торранс прямо пытается убить сына. В «Барри Линдоне» сын главного героя очень любит и очень балует, выполняя все капризы — и это в итоге становится причиной его гибели (а родительское психологическое наследство губит самого Барри). В «Цельнометаллической оболочке» Кубрик снова возвращается к армейской тематике и схеме «жестокий и тупой командир — бесправный подчиненный», и снова юные солдаты гибнут по вине старших по званию. «С широко закрытыми глазами» рассказывает о судьбе девочки, которую отец продает для секса своим клиентам в магазине одежды — и психологически калечит ее. Самый неоднозначный случай в «2001: Космическая Одиссея» — там высший внеземной разум (аллегорический отец) подводит человека к гибели его телесной оболочки и обретению новой формы бытия (аллегорическое дитя, образ которого заполняет экран в финале) ... при этом человек проходит по грани смерти, когда суперкомпьютер HAL едва не перехватывает у него этот дар. По какой-то причине тема губящего родителя волновала Кубрика, и он, скорее всего неосознанно, выбирал для экранизации сюжеты книг, где она содержалась — либо добавлял в сюжет этот мотив, если в оригинальной истории он отсутствовал или звучал неявно («С широко закрытыми глазами», «Цельнометаллическая оболочка»). О причинах появления у Кубрика такого кочующего сюжета остается только гадать⁴.

⁴ Даже истории, которые Кубрик планировал экранизировать, но по разным причинам не стал, затрагивают тему «губящего» родителя. Существует написанный Кубриком и Колдером Уиллингэмом (и отклоненный продюсерами студии MGM) в середине 1950-х годов сценарий фильма «Жгучая тайна» по одноименной повести Стефана Цвейга. В ней рассказана история мальчика Эдгара, мать которого заводит роман с неким бароном на горном курорте; при этом мужчина хладнокровно использует Эдгара для того, чтобы сойтись с его матерью, заводит с ним дружбу, а затем, когда Эдгар становится не нужен, также легко эту дружбу обрывает. У мальчика происходит конфликт с матерью, осложненный ненавистью к своему детскому статусу; он убегает из дома и вдруг оказывается во взрослом удивительном и сложном мире, а вернувшись из него, выбирает для себя оставаться ребенком ради сохранения материнской любви к себе. Дополнительный негативный урок Эдгар получает от барона, первого «взрослого друга», искажившего в детском сознании саму идею дружбы. Повесть Цвейга иллюстрирует

Возвращаясь к роли генерала Риппера в фильме «Доктор Стрейнджлав», важно вспомнить его откровение незадолго до самоубийства в ответ на вопрос Мандрейка когда тот начал развивать свою теорию о жизненных соках и «чистоте сути» (purity of essence); приведем его здесь целиком (0:56:30): *«Впервые я узнал об этом, Мандрейк, во время физического акта любви... Да, глубокое чувство усталости, а затем наступила пустота. К счастью, я смог правильно интерпретировать эти чувства. Потеря сути. Я могу тебя уверить, Мандрейк, это не повторялось. Женщины чувствуют мою силу, и они ищут жизненную суть. Я не избегаю женщин, Мандрейк... но я отказываю им в моей сути»*⁵. Слово essence в русском переводе имеет несколько значений — «суть, сущность, смысл, естество, эссенция, экстракт». Эту туманную фразу можно истолковать так, что Риппер не дает женщинам своей «жизненной эссенции» во время секса, то есть своего семени. Это единственный диалог, в котором герои фильма обсуждают любовь (напомню — она вынесена в заголовок), и любовь Риппера выглядит странной. По сути, генерал признается своему подчиненному в том, что он осознанно выбрал бесплодие. Усталость, чувство пустоты, страх потери (утраты) семени — и отказ делиться им. Из-за этого страха генерал не может быть отцом в биологическом смысле, а солдат, которых считает своими детьми, отправляет умирать под пулями. Смерть притягивает его, и не случайно Риппер кончает самоубийством. Личный деструктивный сценарий генерала — «не живи», и он распространяет его на подчиненных, а в итоге на весь мир. Не случайно имя Риппер отсылка к маньяку Джеку Потрошителю.

Попутно в этой сцене обыгрывается тождественность формулировок «peace on earth» и «purity of essence» («мир на земле» и «чистота сути/эссенции»). Каждая из них составляет аббревиатуру РОЕ — код отмены приказа самолетам бомбить СССР.

Философию воинственного генералитета выражает заочная полемика Риппера с французским премьер-министром времен Первой мировой войны. «Вы знаете, Мандрейк, что говорил Клемансо? Война — это слишком серьёзное дело, чтобы доверять её генералам. Когда он говорил это, пятьдесят лет назад, возможно он был прав. Сегодня война слишком серьёзная вещь, чтобы доверять ее политикам» (0:23:15).

Неоднократно попадающая в кадр в Военной Комнате табличка с надписью «World targets in megadeaths» (0:30:24) может быть переведена, как «мишени по миру, выраженные в мегасмертях». Термин «мегасмерть» означает один миллион погибших от ядерного взрыва и был введен в употребление в корпорации RAND под управлением упомянутого выше Германа Кана. Сама Военная Комната была выдумкой создателей фильма, но после его выхода на экран сделалась стереотипом. Похожие залы стали появляться в фильмах различных режиссеров; рассказывают, когда Рональда Рейгана избрали президентом, он первым делом попросил показать ему Военную Комнату.

Начальной целью американского бомбардировщика Б-52 в СССР становится некая «база Лапута», которая не существует в реальности; Лапута — название фантастического летающего острова из романа Д. Свифта «Путешествия Гулливера». Это придает задаче ВВС абсурдный оттенок. Градус абсурда в фильме вообще высок — но при этом заметно, что много усилий потрачено и на создание реалистичности. Все детали антуража, форма, оружие, техника — достоверны. Кадры сражения на авиабазе сняты в стиле документального кино или даже новостного телевизионного ролика, они похожи на реальный бой. А стартовый титр фильма, уверяющий, что никто из персонажей не существует на самом деле — ироничное послание, предлагающее поверить скорее в противоположное.

формирование деструктивного сценарного предписания «не взрослей».

⁵ I first became aware of it, Mandrake, during the physical act of love... Yes, a profound sense of fatigue, a feeling of emptiness followed. Luckily I — I was able to interpret these feelings correctly. Loss of essence. I can assure you it has not recurred, Mandrake. Women, er, women sense my power, and they seek the life essence. I do not avoid women, Mandrake... but I do deny them my essence.

Один из главных образов фильма и ключевая аллегория — американский летчик в ковбойской шляпе, оседлавший ядерную боеголовку, с воплем «йиххаа!» летящий умирать (и запускать уничтожение планеты). Эта лихость нерассуждающего солдафона куда опаснее самой боеголовки.

Мирная, спокойная музыка в начале и конце служит контрастом для усиления тревожного впечатления от апокалиптического саспенса. Той же цели служит и юмор. Если бы экранизация была серьезной и напряженной, как большинство фильмов на военную тематику — эффект был бы слабее. Кубрик специально пригласил дополнительного сценариста, Терри Саузерна — для того, чтобы сделать диалоги более смешными. Его собственное чувство юмора было довольно специфическим, а здесь требовалось достучаться до широкой аудитории. Кубрик всегда старался контролировать весь процесс создания фильма, он занимался и сценарием, и отбором актеров, и съемками, и монтажом; но при этом держал за **правило использовать синергетический эффект от соединения своего таланта с талантами помощников**. Истории он брал уже готовые, изданные на бумаге, и доводил их до состояния, близкого к совершенству, часто приглашая автора книги поработать над сценарием (в данном случае Питера Джорджа). Притом, как правило, от писательского варианта сценария в итоге оставалось не так уж много — Кубрик не прекращал перекраивать историю и непосредственно во время съемок. В романе «Красная угроза» ядерный апокалипсис героям удалось предотвратить: Кубрик в фильме изменил такую развязку.

Еще один излюбленный сюжетный прием Кубрика — **эмоционально сильная, взрывная концовка**. В «Докторе Стрейнджлаве» она взрывная в прямом смысле: мы наблюдаем как планета гибнет в ядерном огне. В «Убийстве» шокирующей концовкой были разлетевшиеся по аэродрому деньги, за которыми на протяжении всего фильма шла охота; в «Цельнометаллической оболочке» — смерть девушки-снайпера, в «Сиянии» — образ замерзшего в лабиринте Джека Торранса, и т. д. По замыслу Кубрика зритель должен был выходить из кинотеатра под мощным впечатлением от развязки.

2001: Космическая одиссея (1968)

«[Плохое и оскорбительное] мнение профессиональных критиков о моих фильмах всегда компенсировало то, что я бы назвал последующим критическим мнением.

Вот почему я считаю, что на зрителей можно смелее положиться, чем на критиков, по крайней мере, в начале».

Из интервью The Rolling Stone, 1987

«Мы все еще по существу запрограммированы теми же примитивными инстинктами, с которых начинали четыре миллиона лет назад. Кто-то сказал, что [современный] человек — это недостающее звено между примитивными обезьянами и цивилизованными человеческими существами...

Мы полуживотные, способны к сотрудничеству и любви, но нуждаемся в преобразении в высшую форму жизни».

Из интервью New York Times, 1968

«Космическая Одиссея» считается одним из самых насыщенных смыслами и в то же время сложных для расшифровки фильмов.

Уже одно вступление — одно из самых впечатляющих в истории кино — содержит много интересного. После тревожной увертюры Георги Лигети под звуки симфонической поэмы Рихарда Штрауса «Так говорил Заратустра» из космического мрака проступает одна планета, затем другая, освещенная солнцем; все три небесных тела находятся на одной линии. Может показаться, что в кадр wpłyвает Луна, а спустя секунды Земля — но это не очевидно. Мы видим один мир, находящийся во мраке, и второй, залитый светом. Это аллегория: один из миров уже залит светом разума, второй только ждет своей очереди. Аллегория продолжается, когда мы видим восходящее солнце и титр «рассвет человека». **Торжественная мелодия Рихарда Штрауса звучит в фильме трижды — в ключевые, поворотные моменты развития человечества.** Второй раз она зазвучит когда первобытный человек овладевает оружием — величайший скачок в развитии цивилизации в прошлом; третий раз — когда Звездное Дитя пожалует на Землю в завершении одиссеи — следующий величайший скачок (в будущем). Какое же важное событие происходит при первом звучании «Заратустры»? — Это событие и есть фильм «2001: Космическая Одиссея». Без ложной скромности Кубрик и его соавтор сценария Артур Кларк ставят свой фильм на один уровень с другими двумя величайшими прорывами в истории цивилизации — только в настоящем. Потому стартовые титры появляются в унисон с музыкой, а заглавие — в кульминационный момент мелодии. Кубрик делает зрителей участниками действия с первых кадров. Но понять это можно лишь при последующих просмотрах фильма.

Название картины многозначно. 2001 — это первый год миллениума, символическое начало новой эры. Для людей шестидесятых годов он был далеким, но достижимым будущим, до которого еще доживут многие зрители, пришедшие на премьеру. Итак, Кубрик и Кларк забрасывали зрителя в будущее... и одновременно давали понять, что для истории человечества события фильма когда-нибудь станут далеким прошлым, как античная история. Слово «одиссея» здесь употребляется не только в переносном смысле (долгое путешествие, полное приключений). События в фильме действительно как будто все время отодвигаются от нашей планеты, обозначая путешествие — через земную орбиту к Луне, далее к Юпитеру — и «за край бесконечности», с последующим возвращением домой. Древнегреческая «Одиссея», авторство которой приписывается Гомеру, создана в начале первого тысячелетия до нашей

эры и представляет собой популярный мифический сюжет о путешествиях героя в мире, полном опасностей и чудовищ. Именно таким смутным древним мифом в будущем станет фильм, который вы смотрите, намекает Кубрик — и на события 2001 года потомки будут смотреть с тех же цивилизационных позиций, с каких мы смотрим на образы античности. Итак, перед нами «Одиссея» современного Гомера.

Исследователь Майкл Бенсон отметил и другие детали, связывающие фильм с древнегреческой поэмой: *«Суперкомпьютер HAL-9000, приведенный в действие ошибочным программированием, сходит с ума и убивает большую часть команды: он представляет из себя крайне спокойный бестелесный голос и сеть отдельных светящихся глаз — образ, в котором достаточно легко угадывается легендарный Циклоп. Единственный выживший астронавт, капитан корабля Дэйв Боумен, должен сражаться с компьютером до смерти. Не только борьба с кибернетическим Циклопом, но и само имя Боумена отсылает нас к Одиссею, к моменту, когда последний возвращается в Итаку и, натягивая лук Аполлона, попадает стрелой сквозь двенадцать колец двенадцати секир и убивает женихов своей жены. Nostos, или возвращение домой, было так же нужно Одиссею Кубрика и Кларка, как и гомеровскому»*.⁶

Любопытно, что Кларк и Кубрик дали своему герою имя Боумен («лучник» в переводе на русский), и лишь некоторое время спустя поняли, что случайно связали его через это имя с Одиссеем с Итаки.

Симфоническая поэма Рихарда Штрауса отсылает к работе Фридриха Ницше «Так говорил Заратустра». Высказанные в ней романтические мечты Ницше о сверхчеловеке (существо, которое по своему могуществу должно превзойти современного человека настолько, насколько последний превзошёл обезьяну) перекликаются с метаморфозами человечества в «Космической Одиссее».

Далеким предкам человека разумного в африканской саванне находят загадочный черный монолит, и под его действием начинают пользоваться костями мертвых животных, как орудиями для охоты и войны с соседним племенем. Далее следует прыжок на несколько миллионов лет вперед, в 2001 год — процветающее человечество будущего осваивает околоземное пространство; экспедиция американских космонавтов находит на Луне еще один монолит. По идущему от него радиолучу к Юпитеру направляется космический корабль «Дискавери» с экипажем из нескольких человек и суперкомпьютера HAL. Компьютер во время полета выходит из подчинения и убивает почти весь экипаж, лишь Дэвид Боумен выживает и отключает его. Он достигает орбиты Юпитера, обнаруживает третий монолит, теряет свою брентную человеческую оболочку и возвращается на Землю в облике Звездного Ребенка — на новой ступени эволюции.

Подтекст этой истории объяснил сам Стэнли Кубрик в интервью журналу Newsweek в 1968 году. Позже он не будет столь словоохотлив в трактовке своих фильмов, но «Одиссея» была принята критикой очень неоднозначно; по-видимому, это сподвигло режиссера на открытие части замысла. *«Посыл фильма не облечён в словесную форму. «Одиссея» — прежде всего невербальный опыт... Я стремился создать визуальное переживание, чьё эмоциональное и философское содержание уклонилась бы от вербализированной классификации и проникло непосредственно в подсознание... Сама природа визуального переживания «Одиссеи» состоит в том, чтобы дать зрителю мгновенную, интуитивную реакцию, которая не требует — и не должна требовать — дополнительного развития... Я скажу, что концепция Бога лежит в самом сердце «Одиссеи», но это не традиционный антропоморфный образ Бога. Я не верю ни одной из монотеистических религий на Земле, но верю, что можно выстроить интригующее научное определение Бога... Все стандартные атрибуты, которые в нашей истории приписывают Богу, могут в той же самой степени быть присвоены биологическим сущностям,*

⁶ М. Бенсон. «Космическая Одиссея 2001. Как Стэнли Кубрик и Артур Кларк создавали культовый фильм».

которые миллиарды лет назад были на той же ступени развития, что и современное человечество, и превратились во что-то настолько же отдалённое от нас, насколько мы отдалены от того первобытного болота, в котором мы возникли». Однако на прямой вопрос журналиста «Не выдавая зрителям философскую «дорожную карту» по «Одиссее», можете поделиться собственным пониманием фильма?» — он воскликнул: «Нет! По причинам, которые я только что озвучил. Как сильно мы сегодня ценили бы «Джоконду», напиши Леонардо внизу холста: «Эта леди улыбается лишь слегка, потому что у неё гнилые зубы», или «Она скрывает секрет от своего возлюбленного». Это отключило бы зрительское восприятие и приковало его к «реальности», отличной от его собственной. Я не хочу, чтобы это случилось с «Одиссеей».

Итак, **иномировой сверхразум, настолько мощный, что для человека он тождественен Богу** — вмешивается в судьбу наших предков, и вмешательство очевидно направлено на развитие мозга. Развитие человека представлено как развитие разума, и встреча с черным монолитом провоцирует его революционный скачок. Кубрик намеренно не демонстрирует в фильме облик обладателей сверхразума: поиски формы для них продолжались очень долго, и в конце концов было принято решение оставить место для работы зрительской фантазии. Концепции чистого нематериального разума были предложены уже за пределами фильма, в том же интервью «Плейбою» Кубрик говорит: «Они могли продвигаться от биологических видов — хрупких вместилец для разума — до бессмертных механических существ, а потом, через неслыханную вечность, выйти из „куколки“ материи и стать существами из чистой энергии и духа». Наверное, это предельная форма развития жизни, какую современная философия может предложить. Но интересно другое: что мы получили в довесок к дару приумноженного интеллекта. **Первое, что совершает примитивный человек, получив орудие — это убийство**. Сперва животного, затем — собрата по разуму, в драке за источник воды. Монолит активировал участок мозга, ответственный за конкурентное развитие. Первоначально люди и тапиры мирно соседствуют; они пасутся бок о бок, равные друг другу, между ними — мир, нарушаемый лишь короткой вспышкой неудовольствия одного из питекантропов, когда тапир пытается съесть его растительную пищу. Вспомним, что происходит, когда экспедиция «Дискавери» движется к Юпитеру: две формы жизни так же мирно сосуществуют на корабле — человек и компьютер HAL. Неспящие участники экспедиции Боумен и Пул выглядят бесстрастными и немногословными, особенно на контрасте с землянами, которые шлют им видеопослания из дома. Это должно подчеркнуть их близость с компьютером: все трое — просто носители разума, летящие через бездну. Корабль движется вдоль луча, идущего от черного монолита на Луне: оба вида подвергаются его воздействию... и снова происходит убийство. **Форсированное развитие HAL заставляет его стремиться к цели экспедиции в одиночку, и получить от равнодушного монолита все способности для рывка на новую эволюционную ступень**. С новыми сверхвозможностями уже не Боумен, а HAL мог бы вернуться на Землю и стать родоначальником новой цивилизации, которая вытеснила бы человечество на обочину — или так же походя уничтожила бы нас, как само человечество уничтожает земную фауну для своих целей. В электронном мозге суперкомпьютера в первую очередь активизировалась именно программа, направленная на подавление конкурента — в точности как у питекантропов в начале фильма.

Это вновь заставляет вспомнить о ницшеанской концепции сверхчеловека — который вовсе не был дружелюбен к окружающим — и по-новому взглянуть на нее: пытаюсь стать новой сверхформой жизни ты и сам рискуешь стать жертвой конкурента. Интересная деталь: создавая образ суперкомпьютера, Кларк и Кубрик воображали причудливого робота, что должен был передвигаться по кораблю на сложносуставчатых пружинистых ногах, но Кубрик в итоге счел это неприемлемым — и HAL, по сути, не имеет тела, так же как инопланетяне, создавшие монолиты. Все что мы видим — лишь глаз-фотообъектив с красной точкой и хранилище памяти.

Черные монолиты — это средство распространить жизнь, как мыслительную деятельность по Вселенной. Это разум, умножающий себя в чистом виде, в любой биологической оболочке и без нее. Человеку повезло — и он получил конкурентное преимущество на Земле (развитый мозг), на его месте мог быть другой вид. HAL, судя по его действиям, догадывался об этом; погруженные в анабиоз участники экспедиции к Юпитеру тоже знали об инопланетном происхождении лунного монолита — и только Боумену и Пулу не сообщили всех подробностей: по-видимому, для того, чтобы у них не было психологических проблем во время долгого пути. С этой же целью руководители экспедиции усыпили на время полета большинство ее участников.

Такова концепция эволюционного прорыва по Кубрику: биологическая жизнь — лишь переходная стадия к нематериальной (алгоритмической?) жизни, не зависящей от материального носителя. Жизнь в стадии кодированной информации или энергии, несущейся сквозь любые расстояния — и, подобно солнечному свету, заливающая прежде темные и пустые миры.

Интересно, что соседями питекантропов по первым сценам становятся тапиры — очень древние животные, они существуют на Земле уже десятки миллионов лет, и мало развиваются. Человекообразные обезьяны гораздо моложе. Они возникли не более 5 миллионов лет назад, а стартовые события «Одиссеи», согласно роману Артура Кларка, имели место около 3 миллионов лет назад, то есть в нижнем палеолите; это эпоха, когда рядом с останками ископаемых предков человека начинают обнаруживаться первые орудия труда. Божественный сверхразум неслучайно выбрал для своего эксперимента именно питекантропа — тот оказался более перспективным, чем соседи.

Для убийства тапиров питекантроп использует их же кости. Для убийства людей HAL использует их же технику. **«Одиссея» — история поединков, история конкуренции за доминирование в Солнечной системе.** Человек против тапира, человек против соседнего племени, суперкомпьютер против человека. Внимательный зритель заметит: стюардесса в корабле, везущем Флойда на орбитальную базу, смотрит по телевизору поединок дзюдоистов (0:34:25). Здесь намек: мы тоже наблюдаем на своем экране поединок. Космонавт Пул совершает пробежку по вращающейся каюте «Дискавери», имитируя драку с невидимым противником (0:57:20). Продолжение мы видим в сцене шахматной партии между HAL и Пулом (1:06:05). Майкл Бенсон в уже упомянутой книге «Космическая Одиссея 2001. Как Стэнли Кубрик и Артур Кларк создавали культовый фильм» рассказывает: кроме шахматных специалистов никто не обратил внимание на то, что в этой сцене реально произошло. HAL солгал Пулу и за счет этого победил, а человек проиграл потому что поверил ему. Цитата: *«Кубрик взял за основу реально задокументированную партию, сыгранную в Гамбурге в 1913 году. В игре, которую мы наблюдаем, Пул решает сдать партию, когда HAL, опять во время съемок озвученный Кубриком, говорит: „Мне жаль, Дэйв, я думаю, ты проиграл. Ферзь на В3. Слон берет ферзя. Конь берет слона. Мат“. Это происходит на ранних стадиях пути „Дискавери“ на Юпитер, Пул не рассматривает вариант, что компьютер может врать или ошибаться. Но именно так Кубрик и переигрывает его, потому что должно быть „Ферзь на В6“ — этого Пул не замечает, несмотря на то, что игра на экране прямо у него под носом. Кубрик тонко передает, что первая жертва HAL не защищается».* Это приводит к мысли, что история с «испортившимся» блоком антенны была инсценировкой, способом обмануть космонавтов, для того чтобы отвлечь их внимание, спровоцировать на конфликт — и атаковать.

Наградой за победу в эволюционном поединке становится рождение нового вида жизни. Дважды по ходу фильма родители поздравляют детей с днем рождения: и оба раза с помощью средств космической связи: в первый раз доктор Флойд говорит с маленькой дочкой (0:28:40), затем отец и мать Пула звонят ему на «Дискавери» (1:04:25). Здесь проводится параллель с сообщениями, которое юное человечество получает через монолиты от своих «космических родителей». Но Звездное Дитя, которое мы видим в последних кадрах, еще не родилось, это

эмбрион. Его трансцендентную историю после рождения мы (современное человечество) не можем визуализировать даже с помощью спецэффектов кино. Это за пределами наших современных способностей — так же, как мы не способны корректно вообразить и самих «родителей». Есть лишь переходный материальный образ между нами и ними — черный загадочный монолит совершенной геометрической формы, изобретенный Кубриком символ.

Дикие просторы Африки и пустые области космоса — два типа фона, по смыслу одинаковые: это простор для распространения жизни. Обжитые человеком места в фильме показаны только единожды — это орбитальное пространство Земли в 2001 году.

Свет в фильме — аллегория разума, бесплотной силы, пронизывающей мрачную пустоту, дающей импульс к развитию жизни, систематизирующей хаос. На протяжении всего фильма мы видим яркое солнце, заливающее ослепительным сиянием планеты, некоторые освещены хорошо (освоенная человеком Земля), некоторые слабо — например Луна освещена наполовину: знак того, что разумная жизнь только начала проникновение. После титра «Рассвет человека» мы видим слабо освещенные пустые и дикие пространства. Затем питекантропы просыпаются в ярких солнечных лучах — и видят черный монолит, стоящий в пятне яркого света, контрастирующего с окружающими сумерками. После первого появления монолита бесплодные каменистые пустоши Земли уже освещены гораздо ярственней, света в кадре все больше — планета оживает. Сцена второй встречи с монолитом на лунной базе Клавий во многом повторяет первую — и снова монолит стоит в снопах яркого света посреди мрака (сам монолит черный, но его гладкие грани отражают свет). Яркое белое сияние льется и сквозь ячейки в блоке памяти HAL. Когда Боумен добирается до Юпитера, он видит множество небесных тел, купающихся в свете Солнца: значит, множество миров, помимо Земли, переживают нечто подобное, все во Вселенной живет по этому закону. Видения Дэйва сопровождаются таким ярким светом, что он едва выдерживает их. А в комнате, где Боумен коротает остаток своей материальной жизни (и где тоже появляется монолит), яркий свет льется из квадратных панелей пола. Смена эпизодов в фильме часто происходит так: картинка словно проступает световым пятном из тьмы. Наконец, Звездное Дитя целиком состоит из света; оно вообще не имеет материальной формы. Когда Дэйв смотрит на яркие набегающие из космической темноты вспышки, можно заметить, что в стекле шлема его скафандра это световое безумие не отражается. В нем отражены только огни приборов его челнока (2:02:10). Таким образом, это в действительности не свет — а визуальная форма, в которой мозг Боумена воспринимает информацию от третьего монолита.

Утрата важности материального передается через сюрреалистические перемещения Боумена по своему последнему убежищу — из кабины челнока до постели. Разбитая им за обедом рюмка метафорически показывает разрушение материи (2:17:20).

Неоднократно мы видим в кадре выстроившиеся в линию небесные тела, при этом иногда присутствует черный монолит. Каждый раз они отмечают собой идеально четкий геометрический рисунок. Так режиссер визуально передает идею разума, упорядочивающего космический хаос.

Некоторые созданные человеком механизмы (летающие машины) в фильме образно гуманизированы. У них антропоморфные конечности, в них можно увидеть черты, схожие с человеческими лицами, в первую очередь глаза (окна) — 0:40:50; 0:45:50. Снаружи все машины белые, отражающие свет разума, а внутри залиты алым светом, напоминающим цвет крови (аллегория оживления). HAL отличается от других машин — у него всего один глаз. Также «одноглаз» корабль «Дискавери», которым HAL управляет, и все его летающие модули. Так изображена чуждость суперкомпьютера миру человека — это уже самостоятельная форма жизни. Известно, что аббревиатура HAL это буквы, стоящие в английском алфавите перед буквами IBM. К моменту выхода фильма эта компания уже более двадцати лет создавала компьютеры. Кубрик делает прозрачную отсылку к ней в сцене когда Боумен пытается вернуться

в «Дискавери» (1:40:55), на его лице отражаются буквы с экрана его бортового компьютера — IBM, при этом космонавт несколько раз повторяет: «ты слышишь меня, HAL?» — буквально «ты читаешь меня HAL?» (do you read me HAL?). Любопытно, что имя HAL созвучно английскому hell (ад).

Даже теперь техника для освоения Солнечной системы из «Космической Одиссеи» не смотрится устаревшей или смешной. Лишь одна деталь напоминает о том, как давно фильм был снят. Когда Дэйв просит HAL сделать для него копию информации — компьютер выдает ему... перфокарту (1:10:20).

Многие смыслы Кубрик транслирует через музыку. Так пугающая увертюра Лигети «Атмосферы» на фоне полной темноты звучит дважды: это две иллюстрации хаоса перед толчками развития в самом начале фильма и в антракте. «Так говорил Заратустра» Рихарда Штрауса, как уже было отмечено выше — маркирует три узловых пункта истории человечества, моменты действия иномирового сверхума. «На прекрасном голубом Дунае» Иоганна Штрауса звучит в те моменты, когда нужно продемонстрировать как человечество стабильно развивается и осваивает космос: в первый раз как итог первой встречи с монолитом (0:19:55); второй раз — во время и после финальных титров. **Титры уже закончились, а прекрасный вальс продолжает звучать еще долго; это означает — развитие человечества успешно продолжились**, хотя создатели фильма не могут передать его визуально. Титр «Юпитер и за пределами бесконечности» предваряет это послание.

Одним из самых ярких образов фильма стало классическое превращение подброшенной питекантропом кости в прекрасный космический корабль на орбите Земли. В тот момент, когда примитивный человек осваивает владение своим первым орудием, костью, и звучит музыка Р. Штрауса, камера смотрит на питекантропа снизу и показывает его крупным планом — это аллегорическая демонстрация возвышения биологического вида и рост его значения во Вселенной (0:16:20). Подброшенная питекантропом трость вращается сперва против часовой стрелки, затем в обратном направлении. Также и круглая орбитальная станция вращается то в одну сторону, то в другую: оба предмета абсолютно подвластны человеческой руке. Звуковой контраст усиливает впечатление: в одной сцене грубое агрессивное рычание примитивного человека, и в следующей — элегантная мелодия вальса «На прекрасном голубом Дунае».

На момент создания фильма СССР и США были врагами и соперниками, а в фильме их граждане прекрасно общаются и дружат семьями, «холодной войны» нет. **Нет конкуренции внутри нашего вида, это важно для понимания идеи.** Мы вместе осваиваем космос, и хотя у нас остаются секреты друг от друга (о том, что творится на Клавии, например), но мы не враждуем. Для того, чтобы уйти в эволюционный рывок, нужно единство. На многочисленных орбитальных видах нашей планеты в «Космической Одиссее» нельзя разглядеть очертаний континентов: это образ единства всех землян. «Одиссея» в этом смысле выглядит контрапунктом по отношению к предыдущему фильму Кубрика «Доктор Стрейнджлав», где советские и американские враждующие герои выглядели смешно, глупо и отвратительно, и в итоге уничтожили все человечество. Внимательный зритель отметит деталь: у русских ученых на сумках нанесена эмблема «Аэрофлота» (0:29:45).

Кубрик вновь оставляет в стороне моральные аспекты; в «Одиссее» в принципе нет попыток дать оценку явлениям или действиям персонажей: здесь нет «хорошего» и «плохого», есть только познание, развитие и холодная целесообразность. Он дает возможность зрителю почувствовать каково это — убить разумное существо ради того, чтобы не погибнуть самому.

За счет чего же человек оказался сильнее суперкомпьютера? В романе Кларка HAL просто открыл внешние люки и из корабля начал выходить воздух — но Боумен успел надеть скафандр и потому выжил. В фильме задача оказалась сложнее. После гибели Пула Дейв оказывается в транспортной капсуле в открытом космосе без шлема — и только ценой огромного риска, используя взрывные болты, проникает на корабль и отключает HAL (1:46:00).

Риск, импровизация и способность к самопожертвованию — это то, чего компьютер в своей многоходовой комбинации не мог со стороны человека предположить; такие способности вне пределов дистиллированного машинного интеллекта. Когда Боумен отключает высшие мыслительные функции HAL, он как будто находится внутри мозга, залитый алым светом, напоминающим кровь (1:51:50). Он словно делает лоботомию и низводит высокоразвитый разум до состояния ребенка, поющего песенки. В итоге, когда они приближаются к орбите Юпитера — зависший на его орбите монолит не замечает HAL, и награду в виде билета на эволюционный лифт получает человек.

Еще одна шарада, вызвавшая много споров: почему «космический отель», где живет Дэйв — это комната, отделанная и обставленная в стиле в стиле рококо Людовика XIV? Место это человеку приготовили инопланетяне, чтобы он мог здесь спокойно закончить существование в земной оболочке и перейти в новое состояние жизни, в Звездного Ребенка. В романе Артур Кларк изобразил нечто вроде гостиничных покоев, с телевизором, который показывал земные программы двухлетней давности; так Боумен догадался, что черный монолит с Луны передавал информацию третьему монолиту в глубине Солнечной системы, в том числе содержание земного телеэфира. Кубрик при создании фильма решил, что это смотрелось бы недостоверно, и никаких телевизоров в покоях Дейва не должно быть. Интерьер создали не двухлетней, а двухсотлетней давности: надо полагать, что инопланетяне или их разведывательная техника именно тогда побывали в последний раз на Земле и такими запомнили жилища людей. В обстановке есть намеренные неточности копирования, намекающие на большое расстояние и время от оригинала. Например, на 02:12:35 за спиной у Боумена видна картина, которую под названием «Нежная пастораль» написал в двух версиях Франсуа Буше в 1730 и 1734 годах, затем ее повторил в новой версии Шарль Эйзен. В «космическом отеле» у Боумена висит четвертая версия: изображение, представляющее собой компиляцию этих трех картин. Кроме того, можно увидеть в комнате несколько подобных изображений и декоративных фигурок пастуха и пастушки, что снова указывает на недостатки копирования земной информации инопланетянами, и еще больше — на их пренебрежение материальной жизнью.

Конец ознакомительного фрагмента.

Текст предоставлен ООО «Литрес».

Прочитайте эту книгу целиком, [купив полную легальную версию](#) на Литрес.

Безопасно оплатить книгу можно банковской картой Visa, MasterCard, Maestro, со счета мобильного телефона, с платежного терминала, в салоне МТС или Связной, через PayPal, WebMoney, Яндекс.Деньги, QIWI Кошелек, бонусными картами или другим удобным Вам способом.