

РУССКАЯ УТОПИЯ / RUSSIAN UTOPIA

РАЗЛОГОВ Кирилл Эмильевич / Kirill RAZLOGOV

| Утопия и антиутопия в мировом кинематографе |

РАЗЛОГОВ Кирилл Эмильевич / Kirill RAZLOGOV

Россия, Москва.

Российский институт культурологии. Директор.

Доктор искусствоведения, академик РАЕН.

Председатель редакционного совета «Международного журнала исследований культуры»

Russia, Moscow.

Russian Institute for Cultural Research. Director.

PhD. Head of the Editorial Council of International Journal of Cultural Research.



УТОПИЯ И АНТИУТОПИЯ В МИРОВОМ КИНЕМАТОГРАФЕ

Утопическое сознание в кино проявляется в самых разных национальных школах и жанровых симбиозах с первых лет существования «седьмого искусства». В статье прослеживаются трансформации киноутопий от «Путешествия на Луну» Жоржа Мельеса или «Метрополиса» Фрица Ланга до новейших вариаций на темы «Властелина колец» или «Звездных войн» и их периодические колебания в сторону антиутопий и обратно к классическим образцам. Особое внимание уделяется утопическим конструкциям в политических по сути фильмах, как в России («Аэлита» Якова Протазанова), так и за ее пределами (несколько экранизаций романа Джорджа Оруэлла «1984»).

Ключевые слова: утопия, антиутопия, кино, политический фильм, феерия, фэнтези, роботы, звездные войны, хоррор

Utopia and Dystopia in World Cinema

Utopian mentality has manifested itself on screen in different national cinemas and a variety of genre symbioses. The article follows the transformations of film utopias from Journey to the Moon by Georges Melies or Fritz Lang's Metropolis to the newest variations of Lord of the Rings or Star Wars, including periodic shifts to dystopias and back to the classic utopias. Particular attention is given to utopian constructions in fundamentally political films in Russia ("Aelita" by Jacob Protazanov) as well as abroad (several adaptations of George Orwell's "1984").

Key words: utopia, dystopia, cinema, political film, fairy tale, fantasy, robots, Star Wars, horror film

Утопическое сознание в кино проявляется в самых различных жанровых симбиозах, неожиданно появляясь за поворотом там, где ты его не ожидаешь. Начиналось все с феерий Жоржа Мельеса, который использовал свое безудержное воображение для создания вымышленных миров. Одна из самых знаменитых его картин «Путешествие на луну» (1902) предлагала ироничное прочтение классического сюжета Жюль Верна и stalkивала путников на Луне с персонафицированными небесными телами, которые побуждали их взаимодействовать определенным образом. Лунная утопия как будто отвечала утопии земной, где, на радость зрителям, ядро в жерло пушки вталкивали миловидные танцовщицы и земная цивилизация представляла забавным симбиозом убежденных седиными ученых и юных красавиц, — почти что идеальная организация общества.

Сенсацией Каннского кинофестиваля 2011 года стал показ отреставрированной цветной версии «Путешествия», раскрашенного в свое время от руки режиссером и его дочкой. Неожиданный рукотворный цвет еще более усилил ощущение прекрасного идеального мира, который спасала от сусальности лишь очевидная ирония — снаряд с Земли по воле режиссера попал изумленной Луне прямо в глаз, а в заключение на пленке отпечатывался рекламный знак фирмы Мельеса «Star

Film» — одно из первых появлений ключевого для современной массовой культуры слова «Звезда» в англоязычном варианте и в применении к кинематографу.

По мере того, как кино осваивало различные территории фантастики, естественно появлялось искушение интерпретировать события в духе трансформации современной социальной жизни и сопутствующих ей политических столкновений. Особенно ярко это проявлялось в экранизациях, появившихся в советский период. Поставленная на основе одноименного романа Алексея Толстого «Аэлита» Якова Протазанова с несравненной Юлией Солнцевой в заглавной роли завершала начатую самим автором трансформацию эротического в своей основе межпланетного сюжета в подростковый приключенческий фильм (хотя, как только Солнцева появляется на экране, эротика вспыхивает с новой силой). Экранный вариант оказался перенасыщенным подробностями современной жизни периода НЭПа с супружескими изменами, кражами и махинациями, заполонившими первую половину фильма. Поэтому там, где директора кинотеатров разделили картину на две части, она в прокате провалилась — самое интересное марсианское начиналось потом. При этом классовый подход, как и у Толстого, сохранился и на Марсе, и Аэлита становилась жертвой



РУССКАЯ УТОПИЯ / RUSSIAN UTOPIA

РАЗЛОГОВ Кирилл Эмильевич / Kirill RAZLOGOV

| Утопия и антиутопия в мировом кинематографе |

собственной нелюбви к рабочему классу. В финале почти все оказывалось сном главного героя и земная реальность торжествовала.

Сегодня в фильме в первую очередь поражает (помимо главной героини) работа дизайнеров авангардских декораций (художник Виктор Симов на Марсе очевидно следовал принципам конструктивизма) и — главное — костюмов мхатовцев Исаака Рабиновича и Александры Экстер. Рассказывают, что организаторы первой в СССР экспериментальной мастерской по мультипликации при Государственном техникуме кинематографии предлагали Протазанову ввести в фильм мультипликационные эпизоды, но режиссёр на такой эксперимент не пошёл. В итоге подготовленные эскизы были использованы для создания научно-фантастического мультфильма «Межпланетная революция» (1924).

Первоначально раскритикованная, сегодня «Аэлита» считается классикой политической фантастики и первым советским «блокбастером».

Экранизация другого фантастического произведения Алексея Толстого «Гиперболоид инженера Гарина», написанного еще в 1927 году, появилась почти три десятилетия спустя — в 1955 г. Роман представил миру одну из первых антиутопий советского образца. Он отличался характерным для 20-х годов идеологическим активизмом и упрощением конфликтов в угоду классовому сознанию. Режиссер Александр Гинцбург превратил эту историю в достаточно банальный приключенческий фильм.

Впрочем, в поисках счастья в «новом мире» советские кинематографисты были далеко не одиноки. В Германии в 1926 г. на экраны уже вышел, пожалуй, самый знаменитый фильм, предложивший одновременно и социальную утопию и антиутопию — «Метрополис» Фрица Ланга по сценарию жены режиссера Теи фон Гарбоу. После прихода к власти фашизма пути супругов разойдутся — еврей Ланг эмигрирует во Францию, а затем в США, а Теа фон Гарбоу станет глашатаем нового режима. Отсюда и противоречивость концепции картины в противоборстве двух героинь в исполнении одной актрисы Бригитты Хельм. Последняя сыграла и добродетельную девушку Марию, которая стремилась к классовому миру, и искусственного робота, который был создан по ее образу и подобию, и, наоборот, призывал к кровавым разборкам. В эпиграфе утверждалось, что между головой (элитой) и руками (рабочими) необходим посредник — сердце (той самой Марии и матери божьей).

В 1994 году фильм в отреставрированном и дополненном варианте (включавшем и цветные эпизоды) был вновь выпущен на экраны. Он также неоднократно показывался на фестивалях в сопровождении «живого» оркестра, что доказывает и его совершенство и неувядающую актуальность.

«Холодная война» внесла свои коррективы в расстановку акцентов. Знаменитая радиоинсценировка Орсоном Уэллсом «Войны миров» Герберта Уэллса привела в панику все Америку накануне Второй мировой войны — слушатели, включившие радио после пролога, в массе своей поверили во вторжение марсиан, поскольку инсценировка была искусно стилизована под радиорепортаж. А после войны в 1953 году в экранизации этого же романа режиссер Байрон Хаскин недвусмысленно ставил знак равенства между марсианами и коммунистами, один призрак которых пугал «честных американцев».

В 1959 году Стенли Креймер снял классический фильм о грядущей атомной катастрофе «На берегу» (известен также под названием «На последнем берегу»), где звезды американского кино Грегори Пек, Ава Гарднер, Энтони Перкинс и — впервые в трагической роли — танцовщик и певец Фред Астер, разыгрывали апокалипсис будущего. Горстка землян, нашедшая прибежище в далекой Австралии, без надежды дожидалась прибытия атомного облака, а на ветру развеивался плакат «Еще есть время брат».

Образ двух миров, бесконфликтного нагорного и ужасающего подземного, как в «Метрополисе», нормального повседневного и страшного инопланетного (в зависимости от страны производства — капиталистического или коммунистического) так или иначе возвращался на экраны, как только кинематографисты пробовали столкнуть реальность, действительность и идеальные представления о будущем.

С приходом в кино звука и утопии, и антиутопии приобрели более традиционное литературно-театральное обличье и не очень отличались на экране от тех первоисточников, на которые они опирались. Здесь достаточно сравнить следующие друг за другом экранизации классического романа Джорджа Оруэлла «1984», где воображение писателя нарисовало жизнь будущего при реальном «английском социализме» в Океании как перспективу некоей глобальной социально-психологической катастрофы.

Первая экранизация — достаточно буквальная — появилась на BBC в 1954 году — через 5 лет после издания романа. Этапной стала киноверсия, поставленная Майклом Андерсоном в 1956 году — в период формирования интеллектуально-философского кино, фундаментальные интересы которого были созвучны озабоченности Оруэлла перспективой глобального тоталитаризма. Авторы сценария Ральф Гилберт Бэттисон и Вильям Темплтон переработали роман при участии самого Оруэлла в драматургически цельную конструкцию, выявляющую дарования актеров — Эдмунда О'Брайана в роли Уинстона Смита, осмелившегося нарушить запрет на любовь, Джан Стерлинг в роли его возлюбленной Джулии и — главное — Майкла Редгрейва в роли О'Коннора — воплощение скучного бюрократического зла.

Телевизионная экранизация 1965 года прошла почти незамеченной, но было ясно, что шоу-бизнес ухватится за совпадение дат в 1984. И, действительно, в этот символический год на экраны вышла картина Майкла Редфорда с Джоном Хертом, Ричардом Бартоном и Сюзанной Гамильтон в главных ролях. В образе Большого Брата, ставшего символом оруэлловского мира, на экране в фильме появлялся Боб Флэг. Картина, как и ожидалось, была более жесткой, чем ранняя экранизация, и включала несколько весьма откровенных эротических эпизодов, немислимых в добродетельной английской киноиндустрии в середине 50-х.

К тому времени по мере приближения оруэлловской даты антиутопия очевидно возобладала над утопией, повсюду грезились кошмары тоталитарного общества, образцы которого на планете в XX, да и в начале XXI века были и остаются весьма и весьма многочисленными.

«Бразилия» Терри Гиллиама, появившаяся через год 1984 в 1985 году предложила вариации на ту же тему, но уже в жанре



РУССКАЯ УТОПИЯ / RUSSIAN UTOPIA

РАЗЛОГОВ Кирилл Эмильевич / Kirill RAZLOGOV

| Утопия и антиутопия в мировом кинематографе |

«черной комедии» и гротеска. И тут борьба героя против бюрократической машины ведется без надежды на успех и его возлюбленная, которую он весь фильм пытался спасти, погибает. Правда, сам он в результате пыток и мучений сходит с ума и находит прибежище в мире музыки и грез. Лейтмотив фильма — песня 1939 года «Акварель Бразилии» Ари Барросо.

Линию антиутопий, помещаемых в консервативную Великобританию, продолжает экранизация комикса Алана Мура режиссером Джеймсом Мактигом «V значит вендетта» в 2006 г. Продюсеры фильма — братья Вачовски (прославившиеся своей трилогией «Матрица», о которой речь пойдет ниже) вынашивали этот замысел еще с начала 90-х годов. Поэтому не удивительно, что здесь прослеживается тематическая и смысловая близость классическому произведению Оруэлла, хотя тройственная копродукция США, Германии и Великобритании потребовала известной транснационализации если не сюжета, то стилистики, для чего комикс давал бесспорную основу. Авторы отталкиваются от попытки Гая Фокса поджечь здание английского парламента 5 ноября 1605 года и переносят террористический импульс в современность. Герой комикса и фильма V (Ви) носит маску Гая Фокса и вынашивает планы разрушения тоталитаризма в Великобритании в недалеком будущем, когда США уже потеряют мировое господство (действие фильма отнесено к 2039 году). Его союзницей становится журналистка Иви. В отличие от видений Оруэлла, здесь герой хоть и погибает, но для народа все заканчивается благополучно — он успевает уничтожить всех злодеев, как того требует глобальный закон хэппи-энда.

Другая линия антиутопий стилистически следует принципам то ли критического, то ли социалистического реализма, в зависимости от того, какой конец, пессимистический или оптимистический — авторы предрекают в будущем. На этом фоне получил распространение жанр так называемого политического вымысла (political fiction). Это были книги и фильмы, которые выстраивали искусственные модели общества будущего, лишь слегка трансформировавшие его нынешнее состояние. Здесь можно вспомнить картину Норманна Джуисона «Роллербол» (1974). Год 2018. В мире господствует энергетическая корпорация, спонсирующая для развлечения народного жестокое соревнование — дику помесь хоккея, регби и мотогонок. Джонатан И (Джеймс Каан), звезда Роллерболла, выходит из игры и восстает против тоталитарной системы. Основанной на превращении насилия в зрелище.

Аналогичный протест заявляет французский режиссер Бертран Тавернье в одной из наиболее загадочных своих лент «Прямой репортаж о смерти» (1980), где в глаз героя вмонтирована миниатюрная камера, позволяющая ему не только наблюдать, но и фиксировать недозволенное — интимную жизнь других людей. Актерский дуэт Харви Кейтеля и Роми Шнайдер (именно ее смертельно больная героиня становится объектом наблюдения с перспективой превратиться в телезрелище) превращает эту картину в оду человечности.

В центре этих произведений, как и романа Оруэлла, было насилие над личностью в обществе, которое стремилось к тотальному упорядочиванию социальной жизни. В этом смысле интеллигентский протест носил попеременно сентиментальный и анархический характер.

Особая глава видений будущего связана с амбиентными взаимоотношениями людей и роботов. В 2011 году на фестивалях «Святая Анна» и «Кинотавр» была показана ироничная лента Жоры Крыжовникова «Удачная покупка». Героиня, пострадавшая от измен и побоев своего сожителя, с горя заказывает красивого робота, который призван удовлетворить все ее желания. Сначала он убедительно изображает нежность и страсть, неутомим в постели и готов сделать предложение, однако теперь она не готова ответить ему взаимностью. Стычка с матерью по поводу робота заставляет ее обрушить на искусственное существо поток проклятий и тут он перезагружается, поняв, что ей действительно надо, и... превращается в точное подобие своего предшественника с пивом, руганью и побоями. Теперь героиня действительно счастлива.

Так парадоксально завершается траектория, начатая Артуром Кларком (и Стенли Кубриком) в 1968 году фильмом «Год 2201, Космическая Одиссея», где робот восставал против власти людей и ставил под угрозу само существование космического корабля. За этим последовали такие разные фильмы, как «Искусственный интеллект» (2001) Стивена Спилберга о маленьком роботе, который мечтает стать человеком, и «Я — робот» (2004) Алекса Пройаса о восстании машины против своего создателя.

Для перехода на следующую фазу в кинематографическом воплощении будущего необходимо было освоить совершенно иной кинематографический язык, более, кстати говоря, соответствовавший прошлому, нежели будущему.

Распространение жанра фэнтези, где переплетались реальные исторические ассоциации, как правило связанные со Средневековьем, фантастические допущения и сказочные мотивы, нередко моделировавшие все те же социальные отношения, привело к новому расцвету утопического и антиутопического сознания на этапе повального распространения спецэффектов и транснациональных общепланетарных сюжетов, иллюстрировавших, как правило, начала или концы земной цивилизации. Классическим сочинением в этом плане, безусловно, был «Властелин колец» Толкиена, экранизация которого Питером Джексоном в 2001–2003 годах в трех фильмах была непревзойденным образцом адаптации довольно сложного романа для преимущественно подростковой аудитории.

Менее очевидными тут были земные аллюзии космических конфликтов «Звездных войн» Джорджа Лукаса, хотя для внимательного зрителя было очевидно, что различные существа, населявшие все эти фантастические миры не имели аналогов в реальных нациях и народностях нашей планеты. Космические столкновения и войны при этом колебались между пессимизмом и оптимизмом и, благодаря изобретательности демиурга и продюсера Лукаса, замыкали сюжет изящной восьмеркой бесконечности, повторявшей классическую восьмерку монтажа кинематографических эпизодов. Проект Дж. Лукаса «Звездные войны» вслед за тремя первыми фильмами — «Звездные войны» (1977), «Империя наносит ответный удар» (1980) и «Возвращение Джедая» (1983), объявленными постфактум эпизодами IV, V и VI, как бы возвращает нас назад — к эпизодам I (1999), II (2002) и III (2005) и, наконец, вперед — к анимационной версии «Звездные войны. Война клонов» (2008). При этом сохраняются основные черты оригинала: акцент на комбинировании



РУССКАЯ УТОПИЯ / RUSSIAN UTOPIA

РАЗЛОГОВ Кирилл Эмильевич / Kirill RAZLOGOV

| Утопия и антиутопия в мировом кинематографе |

рованных съемках, сражения и столкновения, волшебные, вымышленные персонажи.

У «Звездных войн» в 1990–2000-е гг., как уже отмечалось, появились серьезные конкуренты, в первую очередь цикл фильмов о мальчике-волшебнике Гарри Поттере, воскрешающий традиции детской сказки (семь фильмов с 2001 по 2012 гг.)

На пересечении космической фантастики и фильмов-ужасов оказывается цикл, начатый еще картиной Ридли Скотта «Чужой» (1979). Этот режиссер в 1982 году культовой картиной «Бежавший по лезвию бритвы» начал волну эстетских антиутопий. Наиболее яркие вех здесь — картины Джона Карпентера о «побегах» в кошмарах грядущих катастроф: «Побег из Нью-Йорка» (1981), «Побег из Лос-Анджелеса» (1996).

В цикле о «Чужих» история инопланетных чудовищ, которые приводят в ужас представителей земной цивилизации на космическом корабле, от фильма к фильму меняла не только режиссеров, но также интонацию и художественное качество. Наиболее удачной, на мой взгляд, была картина «Чужие» Кэмерона (1986). «Чужой 3» (1992) в постановке Дэвида Финчера лишь продолжает цикл, не внося ничего принципиально нового. Последнюю часть — «Чужой. Воскресение» (1997) — поставил французский режиссер Жан-Пьер Жене. Во всех четырех фильмах главную роль сыграла Сигурни Уивер. Именно ее персонаж объединяет весь цикл. Несмотря на эффектные сцены ужасов (особенно страшно, когда «чужих» не видно), история о взаимоотношениях землян с внеземными цивилизациями не лишена и философских обертонов.

Вырваться за эти пределы попытались братья Вачовски в своей знаменитой трилогии «Матрица», где сталкивались между собой миры реальности, воображения и компьютерно-

го моделирования и обыгрывался один из самых популярных мотивов современной культуры — столкновение человека и машины — который в ином обличье представал перед зрителем у Артура Кларка и Стэнли Кубрика и в знаменитом цикле фильмов о Терминаторе. За «Терминатором» (1984), приумножившим славу А. Шварценеггера, последовали «Терминатор 2» (1991) того же Джеймса Кэмерона (безусловно, наиболее значительная картина из всего цикла), менее удачный «Терминатор 3» Джонатана Мостоу (2003), «Терминатор 4: да придет спаситель» (2009), а также телесериал (в 2008 г.). Тот же Арнольд Шварценеггер, игравший попеременно главного злодея и главного защитника добродетели в «Терминаторах», сыграл одну из своих лучших ролей в фильме Пауля Верховена «Вспомнить все» (1990), где сталкивались представления о реальной воображаемой жизни на земле и на Марсе, как бы в зеркальном отражении по отношению к мельесовскому феерическому представлению о жизни на Земле и на Луне.

И хотя здесь справедливость, вроде бы, торжествовала, песимистические обертоны отличали эту волну конца минувшего тысячелетия от начала XX века идилическим представлением о грядущем спасении всего человечества. В этом смысле экран по-своему отражал колебания общественного сознания на фоне кровавых столкновений двух мировых и десятков локальных войн.

Антиутопия, кажется, не только в реальной жизни, но и на экране, побеждает утопию. Единственная надежда связана с экранизациями видеоигр, которые предполагают счастливый конец, но скорее в варианте, предложенном Бертольтом Брехтом в «Добром человеке из Сезуана»: «Плохой конец заранее отброшен, он должен, должен, должен быть хорошим».

