

Еще около века назад Макс Вебер отмечал, что история всегда пишется с ценностных позиций настоящего<sup>1</sup>. Но "обнаженным" массовым приемом художественных практик принцип подделки или переписывания прошлого стал в исторический период, называемый постмодернизмом. Легализация разнообразных нарративных практик позволяет по-новому трактовать устоявшиеся метаповествовательные схемы. Авторский почерк становится коммерческим продуктом, успешная реализация которого на рынке связана с потенциальной возможностью автора актуализировать концептуальные черты имманентной ему реальности. Автор в таком контексте выступает как то, "что лишающему покоя языку вымысла дает формы его единства, узлы связности, прикрепление к реальности"<sup>2</sup>. Реальности многообразной, постоянно дающей повод усомниться в своей репрезентативности.

Понятие "Автор", с одной стороны, конституирует момент индивидуализации в истории культуры и науки. Существование института авторства служит своеобразным залогом существования субъекта, даря ему еще одну призрачную возможность конституирования действительности и предотвращая окончательное растворение субъекта в дискурсе. Имя Автора образует некоторое устойчивое поле в хаосе мнений.

С другой стороны, категория авторства может выступать в качестве прибавочной стоимости на рынке потребления. Авторская идея является универсальным продуктом, дающим возможность реализовать его где угодно и по какой угодно цене. Процент рентабельности в данном случае ограничен лишь спросом. А вот спрос на культурный продукт как раз и связан с социальной востребованностью. Базовым атрибутом такого продукта становится его принадлежность к легитимному дискурсу, существующей культурной традиции и выраженному общественному мнению. То есть два последних пункта товар как раз может и отрицать. Но такая его позиция лишь закрепляет целостность дискурса, с необходимостью вбирающего в себя антиномию.

Эстетическая сторона любого произведения искусства (и фильмов Хичкока в том числе) отражает, прежде всего, вкусы самого автора. В то же время желание автора высказаться в той или иной форме возникает не на пустом месте, стимул к материализации ему дает заказчик. Заказчик как конкретный человек или группа людей (социальный заказ) диктует автору условия творческой игры, которых автор не в силах избежать, к какому бы культурному течению он ни принадлежал. Насколько кинематограф выражает, отождествляет себя с массовым сознанием, настолько истории, рассказываемые и показываемые в кино, соотносятся с социальной историей. Такой симбиоз служит гарантией востребованности и делает кинематограф действительно самым массовым из искусств. Есть еще, конечно, авторское кино, но и оно должно выполнять свою жестко регламентированную функцию: выкристаллизовывать новые идеи, что в конечном счете равняется реанимированию старых.

Кино — это своеобразный метод моделирования реальности, ее создания и превращения в аффекты и перцепции, получающие самостоятельное существование и обуславливающие восприятие зрителя. Но с другой стороны, как было отмечено выше, творческий продукт — это продукт реальности художника, реальности всех моментов его жизнедеятельности. Исходя из этой посылки, любой фильм может стать объектом культурного исследования, и "Психоз" 1998 года режиссера Гаса Ван Санта заслуживает не меньшего внимания, чем одноименное творение Альфреда Хичкока.

"Психоз" Хичкока, являясь прежде всего классическим фильмом ужасов, притягивает зрителя тонкой проработкой визуальных нюансов как отдельных кадров, так и целых сцен фильма. Эти нюансы зачастую не улавливаются зрителем, но создают атмосферу необъяснимого, иррационального ужаса, которая обволакивает, вливается в подсознание и остается в нем, даже подвергнутая рациональной деконструкции, как стойкое эстетическое впечатление. Успех его картин дает гарантии коммерческого успеха современным мастерам жанра фильмов ужасов.

А вот творческой доминантой Гаса Ван Санта до недавних пор было выражение молодежной субкультуры. Достаточно вспомнить такие известные его фильмы, как "Мой собственный штат Айдахо", "Гений Уилл Хантинг" (последний в 1998 г. получила "Оскара" за сценарий и был номинирован как лучший фильм года). В своей теме режиссер вполне состоялся. Поэтому может возникнуть уместный вопрос: что же заставило его взяться за ремейк "Психоза", учитывая полное пренебрежение к такому достоинству картин Хичкока, как визуальная детерминированность сюжетных ходов?

Отсутствие поэтического налета, будничности и обыденности в отражении неадекватных форм поведения героев может разочаровать настроенного на волну тонкой изысканности зрителя. Герои жестки, брутальны и не боятся жизни. Норман Бейтс буквально истекает гуморальными соками. Он до предела материален. Вместо изысканных полутонов мы видим открытые, спектральные краски. Цвет в фильме локальный, ограничивающий пространство, а не создающий глубину серыми полутонами. Эта глубина, тающая в себе загадку, пугающая, как всё неизведанное, была важна для Хичкока, но не для Ван Санта.

Гас Ван Сэнт делает акцент именно на поведении героев, тогда как Хичкок обращается к их сознанию, или, вернее, к бессознательному, которое по своей сути не может быть высказано иначе, чем через тонкие аллегории. Сознание персонажей Ван Санта имманентно бытийной реальности, оно не погружается в метафизические сферы. Создается такое впечатление, что "психоз" героев перманентен и вполне объективен, а если так, то стоит ли уделять ему пристальное внимание? Бессознательное больше не вытесняется, оно материализуется, материализуется вульгарно и натуралистично. Винават ли в этом американский подход к психоанализу, сделавший его вещью субпопулярной, или просто в конце всякой эпохи уже не хватает сил для рационального осмысления чувственных порывов? Так или иначе, но в кульминационных сценах фильма мы больше не видим изощренной работы оператора и хитрых визуальных эффектов. Вместо символического затягивания персонажей в "киносреду", их проваливания, пропадания нам предла-

гают монтажные вставки с видом грозивших облаков (убийство Марион), знакомые и понятные каждому образы природы. Взамен пространства мы получаем плоскость. Во время сцены убийства детектива Арбагаста шрамы на его лице нарочитые и чересчур осязаемые. Он — как резиновая кукла, из которой выпускают воздух. Кукла или чучело, о которых очень трепетно рассказывает Норман. Ведь это его любимое занятие — изготовление чучел. Символ как убийство вещи<sup>1</sup>. “Хорошие чучела получаются из птиц, потому что они пассивны по своей сути”, — говорит Норман. Так и из фильма Хичкока берется только нарядная оболочка, позволяющая набивать её чем угодно. Решив фильм в духе постмодернистской переработки первичного материала, Гас Ван Сэнт не делает это иронично. Он не прячется за кавычки, способные обнаружить его вторичность. Его фильм — не “фильм по поводу”. “Психоз” — один из немногих фильмов Хичкока, где герои социально не стратифицированы; единственным критерием неравенства служат две пачки денег, которые уже в первой половине фильма тонут в болоте. Это делает сюжет изначально демократичным, а значит, приемлемым для использования в постмодернистском дискурсе.

Форма фильма позволяет ему быть идеальным выразителем массового бессознательного. И с этой точки зрения фильм Ван Сэнта экранизирует вытеснение этого бессознательного. Он не распутывает его, не раскладывает на эстетические составляющие. Зрителю не дается права осознать механизм возникновения психоза. Он не разлагает миф на его составляющие, но в то же время его фильм не является формой создания нового мифа. Это скорее зарисовка из жизни не в меру предприимчивой девицы и заурядного маньяка. Герои живут и действуют механично, система их существования проста и незамысловата. Также просто и незамысловато зло, населяющее картину. Зло становится обыденным и от этого более страшным. Гас Ван Сэнт его не эстетизирует, он его констатирует. Зрителю дается право почувствовать себя просто зрителем. Как отмечал Ролан Барт: “История истерична; она конституируется при условии, что на нее смотрят — а чтобы на нее посмотреть, надо быть из нее исключенным”. В этом смысле симптоматичны концовки фильмов. Если фильм Хичкока заканчивается злой улыбкой Нормана Бэйтса, ставящей скорее многоточие, чем точку, то у Ван Сэнта мы еще имеем возможность во всех подробностях наблюдать за материальным разоблачением преступлений главного героя. Несколько минут нам будут показывать, как вытаскивают машину с трупом Марион, какими рутинными, будничными действиями полицейских это сопровождается, какая, в конце концов, рутинная задача самого этого фильма, о чем нам говорят напозающие бесконечные титры, дающие наглядную информацию о количестве людей, потративших свое время, чтобы создать этот фильм. Но вот все разъезжаются, а зритель остается просто зрителем.

Таким образом, фильм не дает повода обвинить его в какой бы то ни было антажированности. Широко распространенное понимание произведения искусства как выражения общественных коллизий, а культурного текста — как аллегорической модели общества, служащее точкой опоры для многих философско-культурологических течений левого толка<sup>2</sup>, не дает возможности обвинить автора в потакании общественным

вкусам в ущерб авторской позиции. А может ли она вообще быть в “ситуации постмодерна”?

Текст может остаться неизменным, но вот наррация всегда должна быть подвижна, бесконечно курсируя между текстом и легитимным дискурсом. В противном случае кино не сможет окупить затраченных на его производство средств. А киноиндустрия, как фабрика по производству иллюзий, требует особенно больших капиталовложений.

### Примечания

- <sup>1</sup> Вебер М. “Критические исследования в области логики наук о культуре” // Антология. Культурология XX век. М., 1995. С. 44.
- <sup>2</sup> Фуко М. Порядок дискурса // Воля к истине: по ту сторону знания, власти и сексуальности. Изд. Магистерium. М., 1996. С. 64.
- <sup>3</sup> Ильин И. Постмодернизм от истоков до конца столетия. М., 1998. С. 64.
- <sup>4</sup> Барт Р. Camera lucida. М., 1997. С. 98.
- <sup>5</sup> См., например: Jameson F. Postmodernism, or, The Cultural Logic of Late Capitalism. Duke University Press, 1991.