

## Киномифологии Нового Света

DOI 10.25991/AE.2019.18.29.025  
УДК 7.046; 791.3

### Никонова С. Б.

Никонова Светлана Борисовна — доктор философских наук, профессор, кафедра философии и культурологии, Санкт-Петербургский гуманитарный университет профсоюзов, Санкт-Петербург, Россия  
E-mail: s\_b\_nikonova@mail.ru

### «АПОКАЛИПСИС СЕГОДНЯ» Ф. Ф. КОППОЛЫ: ОТКРОВЕНИЕ ВНУТРЕННЕЙ РЕАЛЬНОСТИ\*

В статье производится формальный и содержательный анализ фильма Ф. Ф. Coppola «Апокалипсис сегодня» (1979). Повествование фильма рассматривается как развертывание пути самопознания героя, а также самопознания той экспансивной «воли к власти», которая лежит в основе совершаемых в фильме действий. Разбирается структура построения сюжета «Апокалипсиса», специфика организации ряда сцен, позволяющих сделать определенные концептуальные выводы, обсуждаются кинематографические приемы, способствующие восприятию действия фильма как погружения во внутреннюю реальность субъекта. Также анализируется название кинокартины и производится сравнение фильма Coppola с повестью Дж. Конрада «Сердце тьмы» (1898), по мотивам которой он снят. Это позволяет проследить эволюцию западной субъективности и пути преодоления ее кризисных эффектов. **Ключевые слова:** кинематографический опыт, западная субъективность, самопознание, основания морального акта, внутренняя реальность, «Апокалипсис сегодня», Coppola.

### Nikonova S. B.

*APOCALYPSE NOW* BY FRANCIS FORD COPPOLA:  
REVELATION OF INNER REALITY

The article conducts a formal and substantial analysis of F. F. Coppola's film *Apocalypse Now* (1979). The narrative of the film is seen as the hero's self-knowledge journey, as well as the cognition of the expansive "will to power" that underlies the actions in the film. The author analyzes the structure of the plot of *Apocalypse*, the specifics of the organization of a number of scenes allowing for making certain conceptual conclusions, and also discusses cinematographic techniques that contribute to the perception of the film's action as an immersion into the subject's inner reality. The film's title is also analyzed, and the film is compared with J. Conrad's "Heart of Darkness" (1898), which served the basis of the film. This allows for tracing the evolution of Western subjectivity and the ways to overcome its crisis effects.

**Keywords:** cinematographic experience, Western subjectivity, self-knowledge, the foundations of a moral act, internal reality, *Apocalypse Now*, Coppola.

Фильм Фрэнсиса Форда Coppola «Апокалипсис сегодня» вышел на экраны в 1979 г. Он снят по мотивам повести английского писателя Джозефа Конрада «Сердце тьмы» (1898), хотя и не является ее экранизацией. Оба произведения имеют ярко выраженный социально-критический посыл. В повести Конрада критике подвергается европейская экономическая экспансия в Африке. Действие фильма Coppola разворачивается на фоне Вьетнамской войны, показанной во всем ее ужасе, несправедливости, а главное, бессмысленности. Однако в конечном счете, как война, так и колонизация являются фоном — фоном для некоего внутреннего странствия, развертывания и развития самосознания героя. Поднимаясь по реке, герой не только углубляется все дальше в дебри неведомой незнакомой страны, но словно бы погружается в сердце той силы, которая готова в своей экспансивности поглотить весь

мир. Он доходит до самых ее истоков, сталкивается лицом к лицу с ее бездонной тьмой и оказывается способным понять ее, вобрать в себя и преодолеть.

Эта тема, безусловно, является центральной для повести Конрада, о чем явно свидетельствует ее название. Между этой повестью и фильмом — если говорить только об историко-политическом контексте, который для обоих произведений является существенным, — лежат две мировые войны, становление и крах тоталитарных режимов, антиколониальные движения, применение ядерного оружия, разделение мира на два лагеря и т. п. Ситуация приросла новыми катастрофическими следствиями той политики, которая, как мы видим в повести, исходит из глубинной бездны, скрытой в субъекте, из черной дыры его воли к власти. И фильм важен для нас тем, что не только заостряет и проясняет некоторые темы повести, но показывает иные грани проблем, проявившиеся с течением времени, и те метаморфозы, которые произошли в сознании и обществе.

Итак, как уже было сказано, действие фильма перенесено из колонизированной Африки конца

\* Статья подготовлена при финансовой поддержке гранта РФФИ № 17-03-00495 «Стратегии философского анализа кинематографического опыта».

XIX в. во времена Вьетнамской войны конца 60-х гг. XX в. В «Апокалипсисе» действуют уже не европейские торговые агенты, пытающиеся установить на чуждой территории свои экономические порядки и обеспечить собственное обогащение, но американские военные силы, утверждающие свое политическое доминирование в Индокитае. Как и в повести, в фильме, по сути, есть два главных героя. Один — герой-путешественник — это агент спецназа капитан Бенджамин Уиллард, заменяющий собою конрадовского рассказчика Марлоу. Его образ оказывается сильно измененным по отношению к литературному прототипу — о чем, видимо, говорит и изменение имени. И есть, как и в повести, некто Курц — центр притяжения, центр всех размышлений и стремлений героя-путешественника, а также тех, кто его к этому Курцу направляет. Курц — некогда блестящий, а ныне мятежный полковник, отколовшийся от американских вооруженных сил и организовавший свою общину или отряд где-то глубоко в джунглях Камбоджи, вне зоны ведения как вьетнамских, так и американских подразделений. Капитан Уиллард получает от командования секретное задание — подняться вверх по реке, проникнуть в расположение Курца и уничтожить его. Эта задача сразу вызывает недоумение Уилларда, поскольку в первый раз задание направлено на устранение соотечественника, американского военного, не представляющего собой, как кажется, большой опасности, и достойного, может быть, суда, но не убийства в ходе секретной операции. Интересный факт сообщают Уилларду в военном штабе: он не первый агент, направленный на такое задание, однако предыдущий с заданием не справился, потому что... перешел на сторону Курца!

Такова сюжетная завязка. И далее мы видим долгое странствие, полное сомнений Уилларда, растущих по мере того, как он изучает дело Курца, предоставленное ему. Однако Уиллард не отказывается от задания, которое кажется ему нелепым и чрезмерным — возможно потому, что просто хочет нечто *понять*, и — так же как в повести Конрада для Марлоу — для него становится сущностной целью: доплыть и увидеть Курца. А главным вопросом, которым задается Уиллард по мере пути вглубь страны по реке, вопросом, вовлекающим его в усилия по пониманию, оказывается вопрос: почему командование хочет убить Курца? В чем кроется его опасность?

Нужно отметить, что в повести ни у кого не было намерения убить агента торговой компании Курца. Достигнув Центральной станции по сбору слоновой кости, на которой работал Курц, Марлоу должен был увести его оттуда, поскольку, по сведениям начальства, он был тяжело болен. Хотя, кроме того, у начальства вызывали недоумение странные «методы», которыми действовал мистер Курц. При чем действовал он ими крайне успешно, поскольку его станция поставляла компании наибольшее количество слоновой кости. Возможно, мотивом для

того, чтобы забрать Курца со станции, было не только опасение за его жизнь, но и зависть. Из всех слухов, окружающих Курца и воспроизводимых рассказчиком весьма отрывочно и эмоционально, становится ясно, что в нем виделась какая-то тайная опасность, вызывавшая по отношению к нему одновременно страх и восхищение, как по отношению к некоей сверхъестественной силе. В некотором смысле желание «спасти» Курца — увести со станции — было желанием избавиться от магии его чар, действующих отнюдь не только на дикарей, доставляющих ему слоновую кость и совершающих безумные обряды в честь него как в честь божества. И таким образом, желание «спасти» его также было желанием убить. И оно было осуществлено, поскольку едва будучи увезенным, Курц умирает — конечно же со знаменитыми словами на устах: «Ужас, ужас». Однако он, по сути дела, сам соглашается прийти на корабль, хоть и через явный большой внутренний протест. Он сам соглашается умереть — потому что, вероятно, не видит другого выхода. Ведь если его от чего-то можно было спасти — то только от него самого, но именно от этого спасти его было невозможно.

Но, как мы уже говорили, многие темы в фильме еще сильнее заострены и радикализированы по отношению к повести. Так происходит и с этим порывом *уничтожить* Курца, убить его, а не забрать. Но это не единственное, что здесь оказывается более радикальным. Заостряются характеры героев, а также характер развертывающегося абсурда, доходящего до степени истерического безумия, наводящего, в конце концов, на сравнение с Апокалипсисом.

У фильма нет ни титров, ни названия. Надпись *Apocalypse Now* появляется один раз: она написана на камнях стены в поселении Курца. Мы просто видим ее в какой-то момент, и по ней фильм скорее обозначается, чем называется. Что означает эта надпись? Осуществление ли эсхатологического пророчества? Или совершение тех мрачных событий окончательного отпадения от добра, которые предсказаны библейским текстом перед концом времен? Или, может быть, стоит сделать акцент на самом слове *apokalypsis* — в его значении откровения, открытия, видения, предстающего перед взглядом созерцающего?

Конечно же, в упоминании Апокалипсиса мы можем увидеть как явную отсылку к Откровению Иоанна Богослова, так и совершенно метафорическое высказывание. Однако следует сказать о самом этом тексте, повествующем о конце света и об утверждении после него нового, божественного царства. Ведь этот текст по характеру своего изложения удивителен. Он практически не поддается буквальному толкованию и всеми интерпретаторами рассматривается как символический, аллегорический. Мало того, к фигурам истолкования обращается и сам автор текста — не случайно он выступает как богослов! — постоянно старающийся пояснить, что значит тот или иной образ. И даже ангелы и силы,

открывающие перед ним это видение конца мира, они также постоянно поясняют для него открывающиеся перед ним картины. Но мы можем предположить и иную версию невозможности прочесть Апокалипсис буквально: ведь то, что описывается — это видение, нечто, открывшееся созерцателю не просто так, но «в духе», в некоем ином состоянии сознания, в котором только он может видеть подлинно божественное. И он не может эти открывающиеся перед ним картины описать на языке обычного повествования, точно так же, как мы не можем обычным языком, в обычных образных рядах и логике, передать в точности сложные образы, скажем, сна, переплетающиеся, наслаивающиеся друг на друга и часто противоречащие всем как физическим, так и логическим законам, всем законам восприятия. Мы можем рассказать о них в бодрствующем состоянии, как бы отчетливо их ни помнили, только лишь развернув их в последовательном дискурсе, путем метафор и аллегорий, путем сравнений и сопоставлений — так, словно мы действительно во сне можем воочию увидеть то, что не способны себе ни помыслить, ни представить. Мы пребывали во сне в иной пространственно-временной структуре реальности, и теперь, перейдя к бодрствованию, вынуждены переводить ее на язык совершенно другого способа восприятия. Что же говорить об откровении абсолютного, бесконечно превосходящего человека божества? Сколь непостижимым и непереводаемым на человеческий язык оно способно оказаться?

Итак, образы Апокалипсиса, будучи, на первый взгляд, легко выписываемыми в литературном языке, тем не менее оказываются совершенно непредставимыми. Хотя описывается конкретное видение, фактически, оно непереводаемо в план созерцаемой видимости из-за нестыковок и несогласований в образах. Невозможность буквально представить образы Апокалипсиса может служить указателем на принадлежность их к иному плану реальности. Однако язык библейского текста вполне традиционен в своей описательной структуре, поэтому и оказывается сложным понять его не аллегорически. Чтобы воссоздать эффект иного плана реальности или, по крайней мере, ощущение описания сна, язык модернистской литературы научился прибегать к разнообразным приемам, вовсе не относящимся к описанию, но лишь к способу представить описываемое. Например, к приему абсурдизации, или, пользуясь термином Виктора Шкловского, *остранения*. Но кинематограф в данном случае имеет больше возможностей для воспроизведения сновидческой реальности в ее непосредственности, буквально заставляя нас *видеть фильм как сон* [4]. Будучи синтетическим искусством, задействующим сразу множество способов восприятия, он легко способен нарушать логичную целостность образа за счет рассогласования воздействий на разные органы восприятия: замедление, ускорение, смещение планов, расхождение визуальных и звуковых рядов и т. п. Мы можем получить, таким образом,

не эффект видения иной реальности, но непосредственное погружение в нее.

Дж. Конрад в своей повести активно прибегает к упомянутым нами приемам абсурдизации и остранения, которыми буквально наполнена речь Марлоу. Его рассказ — а повесть написана именно как изложение рассказа этого моряка, а точнее «бродяги», как называет его автор, — с течением времени все больше начинает напоминать описание какого-то странного, непонятного видения, открывающегося перед героем и вызывающего в нем недоумение, внутреннее смятение, глубокое переживание, желание разобраться. Однако в нем нет последовательной логики сюжетного изложения, что и превращает рассказ в некое внутреннее странствие с экзистенциальным смыслом.

Фильм Копполы также совершенно явно настроен на этот лад, выводящий за пределы обычной логики восприятия. С самых первых кадров он погружает нас в сновидческую реальность, воспроизводя в замедленном смещении планов некие внутренние образы в сознании Уилларда (о кино-сновидении см. специально в другой нашей статье: [4, с. 180–186]). И все дальнейшее повествование с этого момента уже может трактоваться как развертывающееся перед его погруженным в себя взором: это внутренний поиск. Чего он ищет? Чем он не удовлетворен? Мы видим: герой грезит, герой страдает, герой пьет, употребляет наркотики, наркотические галлюцинации перемежаются с кадрами его странных жестов и действий, на этом фоне звучат его наполненные крайней горечью внутренние рассуждения — о неспособности: неспособности жить в своей стране, со своей женой, о неспособности пребывать вне джунглей и тех смертоносных ситуаций, которые его там ожидают, о неспособности даже переждать неделю задержки в гостинице Сайгона перед тем, как ему будет дано задание. Мы сталкиваемся с героем внутренне рассогласованным, растождествленным, страдающим — причем не знающим о причинах своего страдания. Он предстает слабым, истеричным, неспособным к действию, неспособным не только к нормальной жизни, но и к жизни вообще. Поэтому тот факт, что он является спецгентом, выполняющим сверхопасные задания по уничтожению противника, может показаться удивительным. С другой стороны, эта тяга к маргинальным ситуациям сама может быть рассмотрена как бегство от неразрешимого внутреннего конфликта.

Это ощущение слабости и несобранности, однако, полностью проходит в тот момент, когда герой приступает к выполнению нового поручения — найти и устранить Курца. Поставленная перед капитаном Уиллардом задача словно бы полностью собирает и концентрирует его. Но его цель, как мы видели, — отнюдь не уничтожить Курца, но ответить на вопрос: *почему* Курц должен быть уничтожен? Только нахождение ответа на этот вопрос может

быть условием выполнения задания. В то же время нахождение ответа на этот вопрос оказывается делом самопознания. Он должен понять, почему лично он, не ради спецзадания и не ради войны, но лично *он сам* должен или не должен убить Курца. Похоже, его предшественник по поручению не нашел положительного ответа на этот вопрос, раз он присоединился к Курцу. И поскольку в конце фильма герой действительно убивает Курца, мы можем понять — он *нашел* положительный ответ на этот вопрос: убийство стало его внутренним решением. Но это произошло не в процессе морального выбора, а в том процессе, который был запущен поиском ответа: в процессе самопознания. Убийство Курца — это ответ на *вопрос о себе*, нахождение самого себя. Весь фильм, таким образом, является развертыванием *внутренней реальности*. И возможно, как раз именно внутренняя реальность в конечном счете не может быть представлена нашему внешнему взору в согласованных и логичных образах, но требует перехода на уровень видения иной реальности, на уровень *откровения об ином мире*.

Характеры обоих героев — Уилларда и Курца — значительно меняются от повести к фильму. Марлоу в повести Конрада — отстраненный созерцатель, перед которым открываются картины абсурда, среди каковых Курц является ответом на вопрос об основе и источнике царящего кругом хаоса — то есть «сердцем тьмы». Капитан Уиллард также является невовлеченным созерцателем, перед взглядом которого развертывается хаос происходящего, но его невовлеченность — это не рассеянная позиция зрителя, но замкнутая позиция сосредоточенного и внимательного наблюдателя-следователя, словно бы докапывающегося до глубинной сути мрачного преступления. Курц, который в повести представлен как внутренне противоречивое существо, в фильме также обретает цельность и собранность. Он действительно становится больше похож на потустороннюю темную силу, каковую в нем подозревают. В Курце «Апокалипсиса» нет противоречия, нет противоречия в его порывах, нет противоречия между его речами и действиями (что свойственно Курцу «Сердца»). Он знает, чего хочет — он хочет проявления той глубинной жуткой воли, которая уничтожает и дает власть. И он прекрасно понимает мрачную суть ее истока.

Отметим две сцены, обрамляющие собой путь героя по направлению к Курцу — поскольку, как нам представляется, эти сцены фиксируют нечто существенное для понимания той проблемы, о которой мы ведем речь. Первая — знаменитая вертолетная атака под «Полет валькирий», в которой безумный начальник десантного отряда проявляет все странности своего поведения. Он казнит и милует по абсолютному произволу, раскидывая по трупам игральные карты, уничтожает целую деревню — конечно, это деревня противника, но он делает это только ради того, чтобы иметь возможность прямо под обстрелом заняться серфингом на высо-

ких волнах побережья. Это желание игры, ради которого он забывает себя, развлечения, похожего на манию, в то же самое время есть абсолютная демонстрация превосходства. И музыка Вагнера для него исполняет ту же самую роль: он говорит, что местное население эта музыка устрашает больше, чем грохот моторов и бомбежка. Столь прямая отсылка не может не напомнить нам о популярности Вагнера в Третьем Рейхе, об идеях фашизма и о концепции «превосходства белой расы», а безумный полковник по всему своему облику производит впечатление нациста, хотя речь и идет об американце, — при том, что он точно так же, как и нацисты, может быть добр и хорош со своими солдатами, может быть «своим парнем». Не удивительна ли и сама мысль о том, что музыка оказывает столь сильное воздействие? Некогда Освальд Шпенглер именно музыку назвал выражением внутреннего духа западноевропейской «фаустовской» культуры [5]. Быть может, в таком случае сам дух вторжения веет из этих звуков, открывающих «сердце тьмы»? В Вагнере Шпенглер видел последнее предсмертное величие, траурный марш этой культуры — и вот уже после двух мировых войн, после падения фашизма, геополитическая экспансия новой глобальной системы вновь находит здесь выражение в этих грозных звуках! Не страшны ли они еще и тем, что из них веет сама смерть? Но может быть, это просто индивидуальная фантазия свихнувшегося военного?

А свихнуться есть от чего: то, что открывается перед взором героя, что показывает нам режиссер — это хаос, отсутствие порядка, отсутствие всякого управления при его формальном утверждении. Фактически же это отсутствие цели: никто из американских солдат, которых встречает Уиллард на берегах реки, толком не знает, зачем действует эта система, никто толком не знает, зачем идет эта война. Это затуманивание и проседание понимания со стороны рядовых американских военных хорошо оттеняется собранностью и суровостью, которые демонстрируют бывшие французские колонисты, неожиданно встречаемые героями в глубине джунглей. Они живут здесь, это их дом, они знают, что воюют за *свою* землю, и готовы сражаться со всеми, кто бы ни захотел ее у них отобрать, будь то коренные вьетнамцы или пришлые американцы. Однако едва ли у них есть внутренние силы для борьбы, так далеки они от цивилизованного мира и так заброшены в лесу...

Система управления американскими войсками, которая должна бы была удерживать их в порядке, сбивает все больше и больше при продвижении к границам ее влияния. На последнем рубеже, у моста, который еще контролируется американскими войсками, герои сходят с катера на землю и ищут командира местного гарнизона. Но его нет. На очередной вопрос, кто здесь главный, кто-то из находящихся здесь солдат отвечает Уилларду: «Ты!» Командир здесь — это любой, кто сможет им стать, и в то же время никто. Солдаты бросаются в воду и просят

забрать их отсюда. Другие беспорядочно палят из орудий по невидимому противнику, подозревая где-то его присутствие.

Возможно, здесь уместно будет вспомнить об известном эксперименте Милгрэма, повергшем в ужас гуманистически настроенные умы, поскольку он выявил, что в ситуации упорядоченной системы, при наличии хорошей инструкции и одобрения начальства любой, даже самый добрый и психически уравновешенный человек, способен совершать крайне жестокие поступки. Социолог Зигмунт Бауман приводит его в пример при обосновании рационального характера организации нацистами системы Холокоста: это не эксцесс, не выплеск животной агрессии, это следствие планомерно проведенной политики ответственного выполнения своей работы согласно полученным инструкциям и рациональным требованиям. Холокост, по Бауману, — результат деятельности слаженной системы по наведению порядка в мире [1]. И вот здесь мы сталкиваемся с вопросом: а кто способен к тому, чтобы продуцировать Холокост в тот момент, когда система сбивает? Кто может продолжать совершать жестокие военные действия, когда начальство не стоит за спиной с четким приказом, их оправдывающим? Что остается, кроме животной паники?

Эта паника проявляет себя в еще одной сцене, когда катер останавливает на досмотр вьетнамскую лодку. Капитан катера, чернокожий военный, всегда собранный и мрачный, производящий впечатление, что он знает цель войны (хотя конкретной цели поездки Уилларда, поскольку она секретна, он не знает и потому испытывает к нему большое недоверие и раздражение), — так вот капитан катера приказывает следовать инструкции: досмотреть лодку. Неприятно, товарищи называют его глубоко травмированным войною: инструкция въелась в него слишком сильно, она правит им изнутри. Уиллард против досмотра, но пока что он не главный на борту катера, его просто доставляют до места. Он не настаивает. Помощники капитана сопротивляются гораздо более активно. Они не хотят досматривать встречную лодку, они не хотят воевать, они хотят домой, они читают письма от своих возлюбленных и матерей. В воображении члены экипажа живут мирной жизнью, о которой мечтают. Они ненавидят врагов, с которыми воюют, кто бы они ни были — хотя кто они, пожалуй, никто не знает, — но, наверное, лишь за то, что из-за них приходится воевать, что это чужие, отвратительные «дикари». Они не хотят досматривать лодку, считая ее безопасным торговым суденышком, наполненным овощами, зерном и зеленью. Однако едва замечают какое-то непонятное им движение со стороны одной из вьетнамок — начинают истерически расстреливать лодку и все ее содержимое. Это просто порыв животного страха. А оказывается, вьетнамская девушка хотела всего лишь спрятать щенка! Им становится жалко. Всем. До слез жалко. Чернокожий капитан видит, что девушка ранена, и настаивает на том, чтобы вести ее

в госпиталь. Тогда Уиллард стреляет в нее, чтобы добить раненую. Он делает это холодно и со словами: «Я же говорил, что не надо останавливаться». Молча они плывут дальше. Цель капитана Уилларда, которой не знают его попутчики, перевешивает все их порывы. Она делает его абсолютно холодным и жестоким. У него нет инструкции, и жалости нет тоже. Позже чернокожий капитан пытается убить его — в тот момент, когда сам уже пронзен копьем — как будто тем самым отсылая нас к другому фильму — к ленте Вернера Херцога «Агирре, гнев Божий» (*Aguirre, Der Zorn Gottes*, 1972), которая действительно повлияла своей эстетикой на фильм Копполы. В этом фильме священник, умирая, в последний момент хочет убить безумного конкистадора Агирре (которому до сих пор с готовностью подчинялся), поскольку понимает, и объявляет ему, что тот намеренно вел их на погибель. Агирре останавливает его жест со смехом и советует ему молиться. В схватке с чернокожим капитаном Уилларду приходится убить его, чтобы спасти себя. Однако мы можем увидеть какое-то странное пересечение этих фигур — сумасшедшего Агирре, выражающего волю к власти без какой-либо обозначенной цели, направленной в чистую дурную бесконечность — то есть к полному самоуничтожению, — и Уилларда, чья цель замкнута и ясна, но от этого она не оказывается менее грозной и более конечной.

Все, кто жил и хотел чего-то конечного от жизни, в этом пространстве концентрации воли оказываются обречены. Интересно отметить, что к концу фильма в живых остается из всей команды, помимо героя, только молодой парень, серфингист. Интересный образ, ведь во время своей игры он скользит по волнам — так и здесь он лишь проскальзывает по поверхности событий, совершенно не участвуя в них и будучи готовым стать каким угодно, растворенный в наркотических видениях. Но остальные умирают — они не могут здесь жить так, как они способны жить, ведь попав во владения Курца, за пределы действия законов, они оказываются в пространстве абсолютного внутреннего действия и абсолютного выбора.

Постепенно все посредники между двумя героями — Уиллардом и Курцем — исчезают. А главным из таких посредников оказывается в конечном счете *речь*. Сначала возникает образ американского журналиста, в который трансформировался образа русского моряка из «Сердца тьмы». Это человек, восхищенный Курцем, презираемый им, но почему-то нужный ему, говорящий, говорящий, говорящий, но в конце концов уходящий в неведомую даль. Интересно, что Конрад (кстати, сам родившийся и выросший в польской семье на территории Российской империи) выбрал русского на эту роль — роль неприкаянного моряка, еще большего бродяги, чем Марлоу. Журналист-фотограф с элементами хиппи в облике оказывается еще одной вариацией на ту же тему. Эти люди *говорят*, они пытаются объяснить, чем восхищены. Когда Уиллард отвеча-

ет на вопрос Курца о том, зачем он к нему явился — он ссылается на присягу. Но есть ли в этом хоть что-то от эйхмановского «Я только выполнял приказы»? Кажется, напротив, Уиллард высказывает верность присяге, внутреннее убеждение. Но Курц знает, что присяга тут ни при чем, и как бы этически глубоко и гордо эти слова ни звучали, это только лишь формальные слова, скрывающие суть. Все последующие действия по заточению героя и доведению его до полусмерти — это всего лишь еще один способ снять опосредование, даже опосредование внутренней целью, выраженной в формулировке морального закона, чтобы они могли наконец остаться один на один.

Вот теперь мы уже можем подумать о том, что собственно столь ужасного было в бывшем полковнике Курце для американского командования, почему они так таинственно боялись его и желали убить. Напомним еще раз, Курц — блестящий офицер, совершивший ряд самостоятельных поступков, направленных на преодоление противника, за которые он мог быть наказан, но из-за их успешности и шумихи в СМИ, напротив, получил повышение, почти случайно, и в то же время отказался от прекрасной карьеры ради сомнительной в его положении и возрасте службы в десантных войсках. Это мы узнаем из досье, с которым в течение фильма знакомится Уиллард. Кроме того, мы слышим рассуждения Курца о том, как одолеть противника, историю об отрезанных ручках вьетнамских детей — отрезанных после вакцинации, произведенной захватчиками (с самыми гуманными целями!). Жалости охватывает его — но жалости нет в тех, кто отсекал руки собственных детей, чтобы отсечь от себя влияние врага. И вот это отсутствие жалости, эта абсолютная собранность представляется ему решающей, безусловно важной. Он говорит, что с парюю сотен таких бойцов он бы выиграл войну... Эта война — дело его жизни, а не следование приказу. Он хочет, чтобы враг был побежден, но не видит в действиях командования возможностей для победы.

Попробуем разобраться в этом вопросе, обратившись к одной любопытной этической концепции. В работе «Хрупкий абсолют, или Почему стоит бороться за христианское наследие» Славой Жижек описывает некую странную структуру поступка, обратную по отношению к обычной логике морального действия. Эту структуру он называет «выстрелом в себя» [2, с. 147–152]. Обычно, когда нечто безусловно ценное для человека, составляющее цель его стремлений, условие возможности его личности, подвергается опасности, человек готов защищать его всеми силами и даже принести себя в жертву, пожертвовать своей жизнью, счастьем, свободой ради этого драгоценного предмета, который Жижек также называет «агальмой», божеством, которому приносятся дорогие дары. Однако Жижек обращает внимание на то, что возможно и обратное поведение, которое он выявляет в ряде художественных сюжетов, начиная от древнегреческих мифов и заканчи-

вая голливудскими фильмами. А именно: в момент, когда предмет безусловной любви, агальма, подвергается опасности, человек может сам совершенно неожиданным образом обратиться против него и разрушить его. Предельным примером совершения такого действия служит миф о Мееде, покинутой Ясоном, ради любви к которому прежде она предала своего отца и родину, добыла золотое руно и бежала на чужбину. Теперь же, когда Ясон оставляет ее ради другой, она неожиданно убивает своих детей — последнюю ниточку, связывающую ее с мужем. Убивает, чтобы отомстить ему? Но ведь это самое ценное также и для нее. Самое ценное для нее — любовь к Ясону, связь с ним, дети. Убив их, она обретает вновь свою магическую силу, прежде словно отнятую любовью, и улетает прочь на колеснице, запряженной драконами.

Историю Мееды Жижек противопоставляет истории Антигоны, которая жертвует собой ради того, чтобы похоронить брата, исполнив таким образом свой родственный долг и долг перед подземными богами, вопреки запрету, наложенному правителем Фив. Соблюдение похоронного долга становится для Антигоны ее агальмой — и ради нее она готова пожертвовать всем, идя наперекор закону. Так действующая Антигона естественно оказывается этически прославляемой, хвалимой, образцом для подражания. Мало того, она фактически оказывается источником нового закона, превосходящего законы государства — внутреннего морального закона, переструктурирующего систему политической власти. Но, несмотря на то, что ее акт является, на первый взгляд, свободным и отвергающим систему власти, на самом деле он обеспечивает гораздо более надежное основание для формирования политической системы, чем мог обеспечить страх перед наказанием.

Мееда противопоставляется Антигоне как иная, жуткая фигура, которую сразу хочется назвать аполитичной или антиполитичной. Возведя нечто на уровень агальмы, она неожиданно уничтожает этот объект, тем самым совершая акт абсолютного освобождения. Но именно такой акт освобождения, отменяющий границы этического порядка, согласно Жижеку, «имеет структуру политического решения» [2, с. 151]. Свобода, обретенная после утраты самого дорогого, — это условие абсолютного произвола, разрушающего границы системы и позволяющего стать подлинным источником действия.

Возвращаясь к фильму, мы можем задуматься: не является ли предательство, совершенное Курцем, его выход из подчинения командованию, поступком, подобным поступку Мееды, — «выстрелом в себя», отказом от самого драгоценного? Точно так же, как отказ от жалости к убитым детям, отказ от гуманизма. Да, он становится монстром, чудовищем, залившим кровью и завалившим гниющими трупами территорию, которой он овладел под почти мистическое восхищение населения, увидевшего в нем проявление божественной силы. Но сначала он со-

вершает акт отречения, этот самый изначальный политический акт, расчищающий пространство для любого действия. После этого освобождающего акта можно организовывать любую систему, не считаясь ни с какими человеческими чувствами и страданиями, даже если система направлена в конечном счете на преодоление этих страданий и утверждение гуманизма, или же на утверждение демократии, победу в войне и т. п. Но не то же ли самое делает и та захватническая экспансивная система, которой он прежде служил и которая из черной дыры своей тотальной негативности способна вывести порядок мирового пространства, подчиненного ей?

Сначала нужно разрушить все «святое», все «божественное», любые формы подчинения каким-либо внешним силам, подвергнуть все тотальной критике — и тогда стать источником всех новых форм порядка и гуманизма. Нет ли в этом ужаса? Нет ли в этом безумия? От подчинения Курц освобождается тем же «меденным» катастрофическим жестом, и неожиданно заставляет систему — систему западной экспансивной политики, в которую он прежде был включен и из которой теперь себя изъял ради выстраивания своей собственной, — осознать саму себя как основанную на таком же точно жесте. Он заставляет систему столкнуться с собственной произвольностью, бессосновностью, бесстыдной жестокостью, с чистым проявлением «воли к власти» и с собственным ужасом, прикрытым впоследствии идеологической завесой «гуманных» целей. Глядя на него, военной экспансивной системе приходится понять, что она сама действует так же, как Курц, что он — явное и прямое ее выражение. И это не может не устрашать всех, кто является лишь ее функциональными элементами, даже если это сумасшедший нацист, любящий запах напалма по утрам (командир американской «воздушной кавалерии» полковник Килгор). Но не означает ли это также, что все проповедуемые системой новые ценности прогресса, демократии и гуманизма — это только новая вариация того убийственного кровавого произвола, который творит Курц? Это открытие, безусловно, способно породить в душе глубочайший ужас.

И вот теперь два героя сталкиваются и оказываются тождественными в своем осознании этой раскрывшейся бездны освобождения, которое они осуществили, выйдя из действия системы, и этим раскрыв ее тайную суть. И все же — вновь, пользуясь словами Жижика, — при сохранении «минимального различия»! Курц достигает сознания в *действии*, совершая акт разрушения и извлечения из себя нового ужасающего порядка. Уиллард получает сознание в *созерцании* порядка уже ставшего. Он попадает сюда словно вторым актом отстраненной рефлексии. И в этом смысле он как будто бы не заражен страшным началом. Потому, должно быть, Курц так желает найти в нем свое повторение на новой стадии, своего усовершенствованного *двойника*, слившись с которым он сам избавится

от ужаса, исходящего из внутренней бездны. Он хочет быть уничтоженным именно потому, что в нем разверзается катастрофа бессосновности.

В полном соответствии с идеями Рене Жиара о священном насилии как основании трепета перед потусторонним, обожествленный Курц предстает как образ низвергнувшейся в мир в качестве кровавого террора вытесненной, но ныне вернувшейся негативности, являющей себя как грозный архаический бог, как «гнев Божий». Для продолжения жизни и восстановления порядка этот бог должен умереть в акте жертвоприношения, быть вытесненным обратно [3]. Жертвоприношение — заклинание быка — совершается в фильме во время архаического обряда как раз параллельно тому, как Уиллард таким же жестом заносит руку с оружием над Курцем, и тот покорен ему, как и жертвенный бык. Эти два визуальных ряда чередуются не случайно: убийство Курца и есть религиозное жертвоприношение, после которого убийца, совершивший его, измазанный кровью, словно во фрэзеровской «Золотой ветви», замещает место божества, сам становится богом, вождем, новым центром системы. Уиллард должен стать обновленным Курцем.

Но обратим внимание на показательный кадр в конце фильма, меняющий диспозицию, заложенную в архаическом действе, и преодолевающий его. Уиллард выходит из храма перед притихшей толпой последователей Курца с оружием в руке. Его лицо раскрашено так же, как прежде было раскрашено лицо Курца, и его взгляд так же мрачно направлен на собравшихся, а камера показывает его намеренно в том же ракурсе и с той же подсветкой, как прежде Курца. Герой не совершает никаких действий, которые могли бы разрушить его обретенную через жертвоприношение божественность. Теперь *он* — тот, кто отдает все приказы, *он* — абсолютный вождь. Уиллард бросает оружие — и все собравшиеся у храма бросают свое оружие. Все опускаются перед ним на колени. Но вот этот бог производит странный жест. Он молча идет сквозь толпу — и никто не может сопротивляться ему, ведь ему подчиняются абсолютным образом. Он идет, перед ним расступаются, его пропускают. И Уиллард *уходит*. Образ уходящего бога, оставляющего людей, которые только что обрели его через акт насилия, — это некий подлинно христианский жест. По словам Жижика, связывающего описанный выше ужасающий в своей освобождающей силе поступок Медеи с возможностью искупления и освобождения в христианстве, чтобы дух, до этого сконцентрированный в насилии и в жертве, перешел в общину, трансцендентная мощь божества должна *самоустраниться* [2, с. 158].

Забрав с собою серфингиста Лэнса, единственного из оставшихся в живых его спутников, Уиллард спускается к катеру, где выключает радио. По радиии штаб, под кодовым (говорящим) названием «Всемогущий», призывает его ответить. Таким образом он символически уничтожает связь с любой внешней

божественной силой. Да, он сам есть божество, но он уплывает в молчании, слыша лишь отзвуки последних слов умирающего Курца: «Ужас, ужас...» И оставляя другим то, что он обрел в себе — абсолютную самодостаточность и свободу, — способный теперь смотреть взглядом Бога изнутри, для чего фильму не надо слов, ибо мы видим его взгляд рядом со взглядом древней статуи.

И теперь, погруженные в эту длительную фантазию, мы можем сами смотреть на происходящее этим взглядом, в котором давно растворились за время странствия по сновидческой реальности фильма [4, с. 185–186].

## ЛИТЕРАТУРА

1. Бауман З. Актуальность холокоста / пер. с англ. С. Кастальского, М. Рудакова. М.: Изд-во «Европа», 2010. — 316 с.
2. Жижек С. Хрупкий абсолют, или Почему стоит бороться за христианское наследие / пер. с англ. В. Мазина. М.: Художественный журнал, 2003. — 178 с.
3. Жирар Р. Насилие и священное / пер. с фр. Н. Дашевского. М.: Новое литературное обозрение, 2007. — 400 с.
4. Никонова С. Б. Кино как сновидение. О переструктурировании пространства и времени в фильмическом переживании // СТЧ. 2018. — С. 180–186.
5. Шпенглер О. Закат Европы. Т. 1 / пер. Н. Ф. Гарелина. М.: Мысль, 1998. — 663 с.