

«АВАТАР»: СТРАТЕГИИ ПОЛИТКОРРЕКТНОЙ ИДЕОЛОГИИ

Славой Жижек



Славой Жижек — профессор, известный словенский философ и теоретик культуры, живет и работает в г. Любляна (Словения), президент люблянского Общества теоретического психоанализа и Института социальных исследований

«Аватар» Джеймса Кэмерона, показательный пример марксизма по-голливудски, повествует о парализованном морском пехотинце, которого отправляют с Земли на дальнюю планету с заданием втереться в доверие к расе туземцев с голубой кожей для того, чтобы его работодатель получил доступ к природным богатствам этой планеты.

С помощью сложных биологических манипуляций разум главного героя получает контроль над своим «аватаром», телом молодого туземца. Туземцы живут в гармонии с природой и вместе с тем глубоко духовны (они могут присоединить нечто вроде кабеля, выходящего из их тел, к лошадям и деревьям, чтобы пообщаться с ними). Как и следовало ожидать, пехотинец влюбляется в прекрасную принцессу с голубой кожей и встает на сторону

туземцев в решающем бою, помогая им вышвырнуть людей-завоевателей и спасти планету..

Туземцы, вооруженные только стрелами и копьями, побеждают, когда происходит что-то вроде *reponse du reel*¹, планета сама приходит им на помощь, мобилизуя всю свою разрушительную силу против оккупантов. И в конце фильма главный герой переносит свою душу из покалеченного человеческого тела в туземный аватар, таким образом становясь настоящим туземцем.

Полная вера в фантазию

Сама трехмерная гиперреальность фильма, в котором одновременно присутствуют и актеры, и образы цифровой анимации, делает осязаемой фантазмическую жизнь на захваченной планете. Поэтому «Аватар» следует сравнивать с такими фильмами, как «Кто подставил кролика Роджера» или «Матрица», в которых герой оказывается между нашей обычной реальностью и воображаемым универсумом, будь то мультяшная реальность «Кролика Роджера», цифровая реальность «Матрицы» или обычная реальность туземной планеты «Аватар», несколько

эксплуатируемых туземцев, а с фантастическим миром туземцев, которые живут в тесной связи с природой. Таким образом, **конец фильма следует понимать как отчаянное решение героя, полностью перебирающегося из своей настоящей реальности в фантастический мир**, — как если бы в «Матрице» Нео пришлось решать, не погрузиться ли целиком снова в матрицу..

Однако это не означает, что нам нужно отвергнуть «Аватар» по причине того, что мы героически приемлем нашу обычную реальность, ибо только она у нас и есть. Тут следует вспомнить историю Чжуан-цзы², которому приснилось, что он — бабочка. Пробудившись, Чжуан-цзы спросил себя, кто он: Чжуан-цзы, которому приснилось, что он — бабочка, или бабочка, которой приснилось, что она — Чжуан-цзы. Даже если реальность «более реальна», чем фантазия, для сохранения ее связности требуется фантазия: **если мы вычтем фантазию, фантазмическую рамку из реальности, реальность утратит свою связность и распадется**. А мораль тут такова: **само противопоставление «либо признай реальность, либо выбери фантазию» ложно**.

Техническое великолепие «Аватара» служит для маскировки консерватизма, на котором построен фильм

подправленная с помощью цифровых технологий.

Не следует забывать вот что. Несмотря на то, что по замыслу события «Аватара» происходят в одной и той же «настоящей» реальности, мы имеем дело — на уровне символической структуры в подтексте — с двумя реальностями: обычным миром империалистического колониализма и не с бедственной реальностью

То, что Жак Лакан называет *«la traversée du fantasme»*³, не имеет ничего общего с уходом от иллюзий и приятием реальности такой, как она есть. Вот

¹ материальный ответ

² Чжуан-цзы, также Чжуан Чжоу — знаменитый китайский философ предположительно IV века до н. э.

³ переход фантазии

почему, видя то, как человек отказывается от иллюзий и героически принимает реальность во всей ее неприглядности, мы должны сосредоточиться на распознавании минимальных фантазмических контуров этой реальности. Если мы в самом деле хотим изменить нашу социальную реальность или выйти из нее, первым делом нужно изменить наши фантазии, которые помогают нам вписываться в эту реальность. Поскольку герой «Аватара» этого не делает, его субъективная позиция сводится к тому, что Лакан, вслед за де Садом, называет *«le dupe de son fantasme»*⁴.

Поэтому занятно было бы представить себе сиквел «Аватара», в котором через несколько лет (или, скорее, месяцев) блаженного счастья главный герой начинает ощущать странную неудовлетворенность и скучать по загнивающей человеческой вселенной. Источник этой неудовлетворенности не только в том, что всякая реальность — какой бы прекрасной она ни была — рано или поздно разочаровывает нас. Так же, как и придуманная идеальная реальность разочаровывает нас именно *из-за* своей идеальности: эта идеальность означает, что в ней нет места для нас — тех, кто ее собственно и воображает.

В первой новелле «Ее тело знает» Давид Гроссман проделывает с понятием «зависть» в литературе то, что в картине «Он» Луис Буньюэль проделал с ним в кинематографе: он создает шедевр, который показывает основные фантазмические координаты этого понятия. Испытывая чувство зависти, субъект «создает/воображает рай (утопию безграничного *jouissance* — наслаждения), из которого он выдворен». То же определение применимо к тому, что можно назвать политической завистью, начиная с антисемитских фантазий о чрезмерных удовольствиях евреев и заканчивая фантазиями христианских фундаменталистов о странных сексуальных практиках геев и лесбиянок.



Очень особенная идеология Голливуда

Учитывая то, насколько невозможность сексуальных отношений, существенная для человеческой природы, является фундаментальной, неудивительно, что утопия «Аватара» основана на голливудской формуле репродукции пары, давней традицией отправлять отставного белого героя к дикарям, чтобы там он нашел подходящего сексуального партнера (вспомним хотя бы «Танцы с волками»).

Бесчисленные трактаты были написаны о приятии исторической Реальности через историю семьи как фундаментального идеологического базиса: история конфликта крупных социальных сил (классов и т.п.) встроена в координаты семейной драмы. **Эта идеология, разумеется, находит свое окончательное выражение в Голливуде,** максимально идеологичной машине: в типичном голливудском продукте все, от судьбы рыцарей Круглого стола до астероидов, врезающихся в Землю, превращается в Эдипову историю.

Нелепый апогей этого голливудского подхода, когда великие исторические события на экране становятся фоном для истории любви мужчины и женщины, достигнут в «Красных» Уоррена Бити. В этом фильме Голливуд находит способ реабилитировать саму Октябрьскую революцию, возможно самое травматическое историческое событие XX века.

Каким же образом именно Октябрьская революция отражена в картине? Пара Джон Рид и Луиза Брайант переживает глубокий эмоциональный кризис. Их любовь получает новое дыхание, когда Луиза видит, как Джон с трибуны читает страстную революционную речь. За этим следует сцена их секса, прерываемая архитипичными эпизодами революции, часть которых слишком явно вторит тому, как они занимаются любовью.

Например, когда Джон соединяется с Луизой, в следующем кадре мы видим улицу, где темная толпа демонстрантов останавливается и окружаетдвигающийся «фаллический» трамвай... И все это на фоне звучащего «Интернационала». Когда пара достигает оргазма, на экране появляется сам Ленин, он обращается к забитому до отказа залу делегатов. Это скорее мудрый, прозорливый учитель, освящающий любовную инициацию пары, чем хладнокровный предводитель революции. И получается: даже бог с ней, с Октябрьской революцией, если она послужила воссоединению влюбленных...

Случай с «Титаником»

«Аватар» тут прямо-таки старомоден, еще больше, чем «Титаник», предыдущий блокбастер Кэмерона. Задумаемся: «Тита-

⁴ обман воображения

ник» — это фильм о катастрофе судна, столкнувшегося с айсбергом? Нужно внимательно рассмотреть сцену катастрофы: она происходит, когда двое юных влюбленных (в исполнении Леонардо ди Каприо и Кейт Уинслет), скрепив свою любовь страстным сексом, возвращаются на палубу корабля.

Но это еще не все: если бы на этом дело кончилось, тогда катастрофа стала бы просто наказанием Судьбы за двойной проступок (секс вне брака и нарушение классовых границ). Важнее здесь то, что на палубе Кейт со всей страстью говорит любимому, что корабль прибудет в Нью-Йорк следующим утром и она уйдет вместе с ним, с Лео, предпочтет бедность с любимым лживой и развращенной жизни в среде богатых. В *этом* момент корабль налетает на айсберг, чтобы *предотвратить* то, что стало бы *настоящей* катастрофой, то есть совместную жизнь влюбленных в Нью-Йорке.

Можно с уверенностью предположить, что быт и обыденность разрушили бы их чувства. Таким образом, **катастрофа происходит для того, чтобы спасти их любовь, чтобы сохранить иллюзию: если бы этого не случилось, они жили бы «долго и счастливо»...**

Но даже и это еще не все: еще один ключик нам дает последний эпизод с ди Каприо. Он замерзает в ледяной воде, медленно умирает, а Уинслет лежит в безопасности на большой деревянной панели. Понимая, что теряет его, она кричит: *«Я никогда не отпущу тебя!»*. И в ту же секунду отталкивает его собственными руками — почему? Потому что он свое дело сделал...

Иными словами, за историей влюбленных «Титаник» рассказывает другую историю — об избалованной девушке из высшего общества в поисках себя: она запуталась, не знает, что с собой делать, и ди Каприо выступает в роли не столько ее любовника, сколько такого «исчезающего посредника», чья задача — помочь ей найти себя и цель в жизни, свой образ (причем и бук-

вально тоже: он рисует ее портрет). Выполнив свою роль, он исчезает. Вот почему его последнее слово, перед тем как он тонет в ледяных водах Северной Атлантики, — это не слова уходящего влюбленного, а скорее последняя речь проповедника, говорящего девушке, как ей жить дальше, как быть честной с собой, верной себе и т.д.

Это означает, что **поверхностный голливудский марксизм Кэмерона** (его слишком явное предпочтение низших классов и карикатурное отображение жесткой самовлюбленности и оппортунизма богачей) **не должен обмануть нас: за этой симпатией к беднякам стоит другое повествование, глубоко реакционный миф**, впервые полностью раскрытый Кипплингом в «Отважных капитанах», где он рассказал о молодом богаче, переживающем кризис, который восстанавливает свою любовь к жизни с помощью короткой интимной связи с полнокровной жизнью бедня-

противоположностей — сексуальность. Возможно, **данного асексуального персонажа, Панду, следует связать с постепенным уходом от темы «репродукции пары» в мейнстриме Голливуда.**

Каждый фильм о Джеймсе Бонде завершается сценой, в которой Бонд занимается любовью с девушкой Бонда; каждый фильм о Бонде, кроме последнего — «Квант милосердия», в конце которого Бонд и девушка просто понимают, что пока недостаточно оправились от старых ран.

Еще более значимым является отсутствие секса в последних двух романах Дэна Брауна («Код да Винчи» и «Утраченный символ»), равно как и в экранизации «Ангелов и демонов», первый случай в голливудском кинематографе, когда фильм снимается по книге, в которой у главного героя и героини есть секс, а в экранизации нет, что прямо противоположно голливудской традиции добавлять сцены секса в роман, по которому снят фильм.

Поверхностный голливудский марксизм Кэмерона не должен обмануть нас: за симпатией к беднякам стоит глубоко реакционный миф

ков. А за сочувствием к беднякам маячит мысль о том, что их нещадно эксплуатируют.

До свидания, секс

Однако сегодня Голливуд, похоже, все дальше уходит от этой формулы. Возьмем мультипликационный блокбастер «Кунфу Панда», в котором отражены простые будничные предметы и нужды, пустота, стоящая за ними, все остальное — иллюзия. Вот, кстати, почему универсум мультфильма асексуален: в нем нет секса и сексуальной привлекательности, его структура — до-Эдипова, орально-анальна (между прочим, само имя главного героя, По, по-немецки означает «задница»).

По — простоватый неуклюжий толстяк и герой-кунфуист, новый Учитель, а исключенное третье в этой одновременности

В этом отказе от секса нет ничего общего со свободой. Скорее, мы имеем дело с еще одним доказательством феномена, описанного Бадью в «Хвале любви»: сегодня, в наше прагматично-самовлюбленное время, само понятие влюбленности, страстной привязанности к сексуальному партнеру, все больше считается устарелым и опасным.

Довольно трепаться! Что там с Кэмероном?

Эти три черты «Аватара» — приверженность старой формуле создания пары влюбленных; полная вера в фантазию; наивное принятие древнего клише, когда белый мужчина женится на туземной принцессе и становится королем ее племени, — делают его довольно консервативным и старомодным с идеологической точки зрения. **Техничес-**

кое великолепие служит для маскировки того консерватизма, на котором построен фильм.

Можно без труда обнаружить под очевидным набором политкорректных тем (честный белый парень становится на сторону экологически правильных туземцев против «военно-промышленного комплекса» оккупантов-империалистов) целый массив жестоких расистских мотивов, которые вращаются вокруг темы «Человек, который хотел быть королем»: инвалид, отверженный Землей, оказывается достаточно хорошим парнем, чтобы получить руку и сердце местной красавицы-принцессы и помочь ее народу выиграть решающую битву.

Более того, идиллический портрет голубокожих туземцев совершенно ослепляет нас, и мы не замечаем их деспотичной иерархии, без которой не обойтись, если у них есть принцесса. Таким образом, мораль фильма прозрачна. **У туземцев есть единственный выбор: либо люди их спасут, либо уничтожат.** В обоих случаях они — игрушка в человеческих руках. Иными словами, они могут выбрать либо роль несчастной жертвы империалистической реальности, либо отведенную им роль в фантазии белого человека.

«Аватар» тут ни при чем

А пока этот фильм зарабатывает деньги по всему миру (сборы достигли одного миллиарда менее чем за три недели после выхода на экраны), происходит нечто, странным образом повторяющее его сюжет. Холмы на юге индийского штата Орисса, населенного племенем кондх, были проданы горнодобывающим компаниям, которые планируют разрабатывать их огромные запасы бокситов (месторождение оценивается в четыре триллиона долларов как минимум). Реакцией на этот проект стало вооруженное восстание маоистов (наксалитов), что лишний раз подтверждает старую поговорку: природные ископаемые могут быть проклятием. Партизанская армия мао-

истов состоит почти полностью из крайне бедных представителей племени, живущих в условиях такой хронической нехватки еды, что им недалеко до голода стран Африки к югу от Сахары.

Это люди, которые даже через шестьдесят лет после обретения Индией так называемой независимости не имеют доступа к образованию, медицинскому обслуживанию и правовой помощи. Это люди, которых нещадно эксплуатируют десятилетиями, их без конца обманывают мелкие бизнесмены и ростовщики, их женщин насилюют полицейские и работники лесной службы, считая это своим законным правом. Их возврат к подобию чувства собственного достоинства произошел по большей части благодаря маоистскому костяку, который жил, работал и сражался рядом с ними на протяжении десятков лет.

«Если племена взялись за оружие, причиной тому правительство, которое не дало им ничего, кроме насилия и пренебрежения, а теперь хочет отнять у них последнее — их землю. (...) Они понимают: если не бороться за свою землю, их истребят. (...) Их армия голодных людей в лохмотьях, многие из которых никогда не видели поезда, или автобуса, или даже маленького городка, борется только за выживание»⁵.

Премьер-министр Индии охарактеризовал это восстание как «самую большую угрозу безопасности внутри страны». Крупные средства массовой информации, представившие его как террористическое сопротивление прогрессу, пестрят историями о «красном терроризме», которые заменили статьи об «исламском террориз-



ме». Неудивительно, что Индийское государство отвечает массовой военной операцией против «оплота маоистов» в джунглях центральной Индии.

Действительно, обе стороны прибегают к жесточайшему насилию в этой бесчеловечной войне, и «народная справедливость» маоистов сурова. Но каким бы неприемлемым ни было, на наш либеральный взгляд, это насилие, мы не имеем права осуждать его — почему? Потому что их ситуация в точности повторяет идею толпы Гегеля: повстанцы-наксалиты в Индии — это голодающие племена, которым отказано даже в минимально достойной жизни. Они сражаются за жизнь.

Так при чем тут фильм Кэмерона? А ни при чем. В Ориссе нет никаких высокородных принцесс, ожидающих, когда бледнолицый герой придет, соблазнит их и поможет их народу. Там есть только маоисты, поднимающие на борьбу голодающих крестьян. Так что, может, настоящий аватар — это и есть сам «Аватар», фильм, замещающий реальность? ■

Специально для РЖ

⁵ Арундхати, Рой. «Война господина Чидамбарам» (9 ноября 2009 года). См.: www.outlook.india.com