

УДК 791.227

DOI: 10.28995/2073-6401-2023-4-142-151

«Оппенгеймер» К. Нолана:
поэтика и риторика поступка

Оксана А. Братина

*Уральский федеральный университет, Екатеринбург, Россия,
shtaynshtayn@gmail.com*

Александр В. Марков

*Российский государственный гуманитарный университет,
Москва, Россия, markovius@gmail.com*

Аннотация. Фильм К. Нолана «Оппенгеймер» подчиняет биографический фильм поэтике графического романа: риторическое построение композиции кадра и ускоренность действия соединяются с условными амплуа персонажей. Рамкой фильма служит двойное следствие: черно-белые кадры официального процесса включают публичный диспут (агору) и конструируют «простого» главного героя, а имитирующие пленку цветные кадры пристрастного разговора профессионалов конструируют его же как «сложного» и блокируют перекрестный допрос. Такая двойственность поддерживается и однозначностью, в духе графического романа, амплуа его старших коллег: задумчивого Эйнштейна и экстравертного Нильса Бора. Эротическая экономика освоения пустыни Лос-Аламос позволяет организовать большинство сцен фильма театрально, в сценической коробке, тем самым откладывая решение вопроса о судьбе досе на Оппенгеймера. При этом ключевыми для понимания поступков протагониста оказываются часто архаические медиумы информации, подчиненные медиуму железной дороги. Эти медиумы превращают риторику поступка в поэтику поступка.

Ключевые слова: биографический фильм, композиция кадра, поэтика кино, риторика кино, режимы публичности

Для цитирования: Братина О.А., Марков А.В. «Оппенгеймер» К. Нолана: поэтика и риторика поступка / Вестник РГГУ. Серия «Философия. Социология. Искусствоведение». 2023. № 4. С. 142–151. DOI: 10.28995/2073-6401-2023-4-142-151

© Братина О.А., Марков А.В., 2023

“Oppenheimer” by K. Nolan.
Poetics and rhetoric of action

Oksana A. Bratina
Ural Federal University, Ekaterinburg, Russia,
shtaynshtayn@gmail.com

Aleksandr V. Markov
Russian State University for the Humanities, Moscow, Russia,
markovius@gmail.com

Abstract. K. Nolan’s Oppenheimer subdues the biographical film to the poetics of the graphic novel: the rhetorical construction of the frame composition and the acceleration of the action are combined with the conventional roles of the characters. The film is framed by a double consequence: black-and-white shots of the official process include a public dispute (agora) and construct a simple protagonist, while imitating old film color shots of a biased conversation between professionals reconstruct him as a complex one and block cross-examination. Such ambiguity is also supported by the graphic novel-inspired unambiguity of the roles of his older colleagues: the brooding Einstein and the extroverted Niels Bohr. The erotic economy of the Los Alamos desert development allows us to organize most of the film’s scenes theatrically, in a stage box, thus postponing the resolution of the question of the fate of the Oppenheimer dossier. In doing so, often archaic mediums of information, subordinate to the medium of the railroad, prove key to understanding the protagonist’s actions. These mediums transform the rhetoric of the deed into the poetics of the deed.

Keywords: biographical film, frame composition, poetics of cinema, rhetoric of cinema, modes of publicity

For citation: Bratina, O.A. and Markov, A.V. (2023), “ ‘Oppenheimer’ by K. Nolan. Poetics and rhetoric of action”, *RSUH/RGGU Bulletin. “Philosophy. Sociology. Art Studies” Series*, no. 4, pp. 142–151, DOI: 10.28995/2073-6401-2023-4-142-151

Фильм К. Нолана «Оппенгеймер», соединяющий в себе черты биографической мелодрамы, процедурала и военно-исторического фильма, отличается от прежних работ режиссера. В отличие от его предыдущего фильма «Довод» (Tenet 2020), вполне традиционного фантастического боевика, где оригинальность сюжета полностью держалась на различных магиях, магии денег, времени, атомной энергии и труда, которые и определяли катастрофические коллизии, в новом фильме мы видим скорее самую общую тенден-

цию массового кино последних лет – приемы графического романа как структурообразующие для всего фильма. Фильм стоит ближе к экранизациям вселенной Marvel, чем к биографическим фильмам десятилетней давности: об этом говорят многие его черты, начиная от трехчасового хронометража и кончая повышенной эпизодичностью, изощренной композицией каждого кадра со своим освещением и расположением предметов и плоскостей, простыми диалогами, отсутствием длинных монологов и кульминационных сцен, наконец, многозначительностью жестов, которые и составляют ядро каждого кадра.

Сюжет фильма взят сразу в две рамки: разбирательства его дела внутри большого политического целого и дискуссии профессионалов, часть из которых руководствуется политическими, а не научными соображениями при оценке героя. Широкая рамка – это публичное поле, Агора, и кинематографически дискуссии стилизованы под черно-белые телевизионные репортажи. Узкая профессиональная рамка стилизована под цветную пленочную съемку, под тогдашнее состояние технологий и должна показать торжество технологий, в том числе политических. Именно в цветных кадрах появляются различные медийные приборы, такие как телефон или пишущая машинка – в публичном пространстве аргументом является только тело, тогда как в политизированной профессиональной дискуссии сопряжение тела и медиума определяет темпоральность дискуссии и в конце концов возможность быстро ее остановить, чтобы оправдать или осудить героя, в зависимости от преобладающего настроения. В конце концов, в черно-белом публичном пространстве решается один вопрос – как именно личное дело Оппенгеймера вышло за пределы института и стало основанием для политических подозрений: в зависимости от того, как реагируют участники дискуссии, на уровне часто мимики и жестов, а не слов, на эту ситуацию утечки, поворачивается и сюжет – и катаргическое переживание связано не столько с финалом, отеческим благословением от Эйнштейна, ничего уже не меняющим в судьбе протагониста, сколько с этим умением публичного поля страны справиться с фактом утечки и выявлять структуры отношения науки и общества. В каком-то смысле здесь воспроизводится структура «Гамлета», только в качестве рокового механизма мести работает макгаффин этого досье, но в центре пьесы Шекспира стоит не месть Гамлета, а механика, с помощью которой все герои пытаются как-то совладать с «безумием» Гамлета и тем самым оказываются в центре его мести. Как в пьесе Шекспира Гамлет-мститель оказывается неотделим от Гамлета-жертвы, который своей позицией жертвы показал

конфигурацию политического устройства, с династической борьбой за власть, так и Оппенгеймер поневоле показал устройство политического контроля над наукой, и Оппенгеймер-мститель, герой Бхагавад-Гиты, переводимой им с листа, сливается с Оппенгеймером – жертвой маккартизма, который тем самым показывает, как возможна честность в науке, как можно быть честным в каждый момент своей деятельности. Как Гамлет в каждый момент действует искренне и как мститель, и как человек, которому всей конфигурацией пьесы предназначено быть жертвой, то есть искренен и в поступке, и в самопредставлении себя на мировой исторической сцене, так и Оппенгеймер всякий раз действует искренне. Отказываясь постоянно и от амплуа математика, и от амплуа теоретика, и от амплуа верного последователя своих учителей, он действует как Гамлет, отсрочивая месть и не допуская использование термоядерного оружия в военных целях.

В каком-то смысле сам Оппенгеймер определил такую двойную рамку в рассуждении о роли математики в физике из книги «Летающая трапеция»¹. Вопреки распространенному представлению о структурном значении математики, он определяет ее как искусство конструктивного воображения или перформанса. Человека, слушающего его лекции и не владеющего математическим аппаратом физики, он сравнивает с читателем «Гамлета», а профессионального физика – со зрителем постановки. Читатель может, при наличии литературного воображения, «хорошо почувствовать смысл пьесы», хотя и будет лишен всего набора театральных удовольствий. Таким образом, «Гамлет» подразумевает две рамки: профессиональной дискуссии, наподобие дискуссии физиков, связанной с литературным воображением, и сценичности публичного поля, где видно не только что происходит, но и какие механизмы вообще определяют режимы событийности, степени событийности происходящего. Таким образом, комиссия профессионалов работает как люди литературного воображения, в целом отстаивающие свободу слова и свободу интерпретации, тогда как публичное поле – как место разоблачения и уличения, где и выясняется, что Штраус лично мстил Оппенгеймеру. Замечательно, что как раз это выявление роковой роли Штрауса, сценическое выявление, появляется после кадров со стенографическим аппаратом с лентой, то есть роковая механика фиксации слов внутри фабулы должна в сюжете вывести вроде бы неуязвимого Штрауса на чистую воду, как вполне злодея из графического романа.

¹ *Оппенгеймер Р. Летающая трапеция: три кризиса в физике: Пер. с англ. М.: Атомиздат, 1967. С. 11.*

Оппенгеймер в жизни не был таким невротическим недотепой, каким он изображен в начале фильма. Здесь создатели фильма явно стилизовали его под массовое представление о фигуре Гамлета. Известно, что Оппенгеймер был хорошим знатоком музыки, образительного искусства и вообще современной культурной жизни, был весьма общителен и легко знакомился с людьми искусства. Этот аспект появляется дальше, когда вечеринки коммунистов оказываются почти карикатурно похожи на великосветские. В завязке фильма он открывает для себя новое искусство и новую науку, знакомится с творчеством Сезанна и Пикассо, с поэмой «Бесплодная земля» Элиота. Конечно, Элиот с его рубежной поэмой позволяет ввести и тему ядерных испытаний в пустыне Лос-Аламос, и цитаты из Бхагавад-Гиты, в поэме Элиота приведенные на языке оригинала. Но существен не столько этот фабульный ключ, сколько визуализации квантового мира до и после знакомства с новым искусством. Сначала квантовая запутанность представляется ему просто в виде хаотических волн, но после волны складываются в вихрь – у квантового мира появляется целесообразность. При этом такая целесообразность требует от героя действия – и эта необходимость много раз подчеркнута стенографически: например, университет Цюриха показан с птичьего полета, как часть идеализированных альпийских гор, тогда как университет Беркли всякий раз кадрируется, не видно то башенки, то одного из флангов, то одного из окон в аудитории. Иначе говоря, в Беркли Оппенгеймер переходит из идеализированного университета с поиском истины и обще-европейскими дискуссиями в практико-ориентированный университет, где создается своеобразная гамлетовская «мышеловка», ловля нейтронов с помощью приборов, и позволяющая изобрести оружие для поиска потенциального следующего виновника войны. Но Оппенгеймер, в отличие от всех своих товарищей, говорит не об уличении следующего противника, но о необходимости всякий раз прямо здесь и сейчас выявлять возможную степень вины всех политических сторон за конфликт.

Сквозная идея фильма – революция: научная, научно-техническая, социальная. А.П. Цветков точно говорит, что «первые полвека истории кино революционер воспринимался как опасная фигура» [Цветков 2019, с. 222]. Оппенгеймер тоже социально опасная фигура. Такие люди, как он, не делают революций, они служат катализаторами событий. У С. Эйзенштейна в фильме «Октябрь» (1927) в штурме Зимнего изображены народные массы, которые, как вода, заполняют площадь. Лиц не видно, бегущие люди изображены со спины или сбоку. В кадре винтовки, тени, фигуры, сапоги. Высвеченными оказываются два лица: кричащего «Ура» мальчика

в ушанке и матроса, но и они очень типичны и бесхарактерны, – и много взрывов, катализирующих события в эстетике монтажа. В фильме «Спартак» С. Кубрика вопрос легионера «Где Спартак?» вызвал ответ тысяч: «Это я!» Этот ответ и есть кульминационный исторический момент, апогей революции, в соответствии с голливудской зрелищностью. Братья Вачовски в «V значит Вендетта» изображают толпу в одинаковых масках Гая Фокса на фоне взрывов и фейерверков – это уже остраненное изображение той же зрелищности. В фильме «Оппенгеймер» мы видим один взрыв, новую синематографическую и графически-романную теорию большого исторического взрыва. Таким образом, театральный и графический принцип оказывается сильнее прежнего голливудского жанрового.

Двойственность оценки поступков Оппенгеймера, театр в театре, виден и в двух речах Оппенгеймера: вопреки голливудскому стандарту кульминационной речи, восходящей к античной биографической риторике [Рабинович 2000, с. 170–174], протагонист произносит две очень краткие речи, каждая из которых актуализует его дело. Первая речь, под баскетбольным кольцом, как бы материализует все его воспоминания, флэшбеки, и показывает, что ядерная месть относится не только к будущему, но и к прошлому. Согласно Хайдеггеру, ядерная бомба взорвалась уже в поэме Парменида, и здесь оказывается, что она взорвалась тоже уже много раз, поэтому нужно говорить не о ее развитии, а, напротив, о жертвенности, о необходимости для всего мира жертвовать своими частными интересами ради выживания человечества. Но этот план, как бы план профессиональной дискуссии, сменяется планом второй речи, относящейся уже к публичному пространству, где говорится об уже начавшейся холодной войне, т. е. о событии, всех заставшем, а не осмысляемом философски или исторически, о трагическом роке. Замечательно, что этой второй речи предшествовало выяснение семейных дел Оппенгеймера в публичном поле и использование метафоры скорпионов для противостояния держав в экспертном высказывании, что прямо говорит о роке, как его мыслит публичное поле (как проклятие семьи/рода) и как мыслит его профессиональное поле (как игру с нулевой суммой).

Собственно, театральность появляется в фильме тогда, когда Оппенгеймер и Ломанец разговаривают в аудитории и Оппенгеймер показывает, что квантовые принципы, которые недооценивал Эйнштейн, работают, иначе говоря, создают невольную завязку драмы. Это служит и фабульной кульминации, когда как раз на фоне картотеки при допросе оказывается, что коммунистические симпатии Оппенгеймера указал бывший белый офицер, и роль Ломанца оказывается здесь ролью свидетеля того, что Оппенгей-

мер работал, а не занимался коммунистической деятельностью (картотечные ящики намекают и на досье, и на трудовой порядок без ложных доносов), и тем самым работа показывает несправедливость различных незрелых обличений.

Вообще театральность фильма проявляется на многих уровнях, например в создании ядерного взрыва без использования компьютерной графики. При этом кульминации оказываются ложными: характерен эпизод, что 1 сентября 1939 г. должна была выйти статья о ядерном делении, которая обессмертит Оппенгеймера, все торжествуют, но в этот день начинается Вторая мировая война. То есть кульминация как страдание героя, ведущее к апофеозу, оказывается частью общего страдания всего человечества, тогда как герой на самом деле оказывается исполнителем тех программ, которые заданы Бхагавад-Гитой и Элиотом.

Еще сильнее ложная кульминация, когда появляются дети ученого. Жена объясняет ему, что в лице ребенка мир поворачивается к нему, что наступает его момент. Дети и есть настоящий театр в театре. Иначе говоря, возникает та настоящая точка сингулярности, которая позволяет забыть о гипотезе, что ядерный взрыв приведет к исчезновению всей Вселенной. Но и до этой сцены, и после, когда протагониста обличают как гениальничавшего и при этом слабого человека, он смотрит широко открытыми глазами, крутит глазами. То есть момент оказывается не фабульным, а перформативным: осознать сначала свою ответственность за происходящее в мире ученых, которые тщеславны и эгоистичны по своим привычкам, а потом и за свою семью в публичном поле, которое может использовать его любовные увлечения как источник обличения – это широко открыть глаза и принять свою жертвенность.

Эти два раза широко открытые глаза героя, переход от ужаса перед людьми в частной жизни к удивлению вообще всем событиям в публичной жизни, позволяют понять и отношения героя с Эйнштейном и Нильсом Бором. Эйнштейн появляется всякий раз около пруда, что можно понять как намек на нарциссизм – для Оппенгеймера Эйнштейн слишком живет в мире своих открытий. Но в финале оказывается, что пруд – это те же широко открытые глаза: Эйнштейн выступает как новый Мессия, спокойный и меняющий не события, а критерии оценки событий, как понимали мессианство В. Беньямин и Э. Блох. Эйнштейн как бы разрешает человечеству делать что угодно, лишь бы оно чтило Оппенгеймера и тем самым не обрушивалось в ужас новой войны. И экстраверт Нильс Бор тоже в конце концов оказывается просто символом аффективной науки: замечательно, что ученые последователи Бора и Оппенгеймера, узнав о бомбардировке Японии, говорят, что «наши фантазии

приводят нас в ужас». Тем самым аффективная наука позволяет получить учеников, массово, своеобразную научную церковь с неизбежно частными аффектами, но нужен Мессия-Эйнштейн для публичного миротворчества.

Идея создания правительства для всего мира невольно вызывает исторической социальной утопии: «Дом Соломона» в «Новой Атлантиде» Ф. Бэкона или продуманная метафизика «Города Солнца» Т. Кампанеллы. Оппенгеймер вспоминает на лекциях слова военного министра США Стимсона, вышедшего в отставку в сентябре 1945 г.: «Человечество не сможет жить с расщепленным атомом, если не будет всемирного правительства»². Также в «Летающей трапеции» Р. Оппенгеймер упоминает в числе сторонников идеи мирового правительства Эйнштейна и Н. Бора. После окончания войны Н. Бор обратился к Рузвельту, Черчиллю, генералу Маршаллу, в конце концов, к общественности о необходимости создания «открытого мира»³. Но в фильме эта идея, которая могла бы быть центральной в прежнем биографическом или военном фильме, как апофеоз риторического понимания политики, – только одна из идей в закономерной системе других идей.

Лаборатории и полигоны связаны железной дорогой – здесь можно увидеть отсылку к теории Фогеля, согласно которой железных дорог могло бы и не быть, но экономика работала бы не хуже, об этом говорят математические модели [Fogel 1964]. Перформативное понимание математики требует тогда принять железную дорогу как портал перехода от частного режима к публичному и наоборот, железная дорога перестает связываться только с частными аффектами. В конце концов, и Нильс Бор, оказавшийся в нацистской оккупации, может путешествовать только поездами и тем самым выйти из подчинения нацистов и не позволить им своими невидимыми жестами создать ядерную бомбу. Абсолютное зло нацизма оказывается не властно даже над намеками великого ученого, не только над словами. Но замечательно, что железная дорога выступает как универсальный медиум, в отличие от упомянутых слишком театральных картотеки или стенографического аппарата. Она требует поэтому архаизации всех приборов: на полигоне Лос-Аламос используются нивелиры, табло со стрелками, и другая механика. Эта механика и позволяет говорить о фабуле как архаической, оттягивающей месть нового Гамлета, блокирующей ее действие общей человеческой орудийностью – пока, наконец, Мессия-Эйнштейн и капризные апостолы–ученики Бора не создадут

² Оппенгеймер Р. Указ. соч. С. 61.

³ Там же.

новый научный завет, Новый Завет науки – где нет перекрестного вопроса, но есть общий способ учитывать риски.

Итак, мы видим, что фильм Нолана, следуя принципам графического романа, переводит нас благодаря многослойности от риторики поступка к поэтике поступка. Риторика поступка всякий раз блокируется и речевыми, и медийными средствами, оставаясь внутри кадра. А поэтика поступка, требуя особой оптики, широко открыты глаз, и позволяет осмыслить сюжет как универсальный, мессианский, связанный не с драмой человека во времени, а гамлетовским преодолением любых условностей времени сначала в Мышеловке, а после – в мученической смерти.

Источники

Берд К., Шервин М. Оппенгеймер. Триумф и трагедия Американского Прометея: Пер. с англ. М.: АСТ, 2023. 752 с.

Оппенгеймер Р. Летящая трапедия: три кризиса в физике: Пер. с англ. М.: Атомиздат, 1967. 80 с.

Литература

Рабинович 2000 – *Рабинович Е.Г.* Риторика повседневности. СПб.: Изд-во Ивана Лимбаха, 2000. 240 с.

Цветков 2019 – *Цветков А.П.* Синемарксизм. М.: Группа Компаний «РИПОЛ классик»: Панглосс, 2019. 255 с.

Fogel 1964 – *Fogel R.W.* Railroads and American Economic Growth: Essays in Econometric History. Baltimore: Johns Hopkins Press, 1964. 296 p.

References

Fogel, R.W. (1964), *Railroads and American Economic Growth: Essays in Econometric History* Johns Hopkins Press, Baltimore, USA.

Rabinovich, E.G. (2000), *Rītorika povesednevnosti* [Rhetoric of everyday life], Izdatel'stvo Ivana Limbakha, St. Petersburg, Russia.

Tsvetkov, A.P. (2019), *Sinemarksizm* [Cinemarxism], Gruppya Kompanii "RIPOL klassik", Pangloss, Moscow, Russia.

Информация об авторах

Оксана А. Братина (Штайн), кандидат философских наук, доцент, Уральский федеральный университет, Екатеринбург, Россия; 620083, Россия, Екатеринбург, пр. Ленина, д. 51; shtaynshtayn@gmail.com.

Александр В. Марков, доктор филологических наук, профессор, Российский государственный гуманитарный университет, Москва, Россия; 125047, Россия, Москва, Миусская площадь, д. 6; markovius@gmail.com

Information about the authors

Oksana A. Bratina (Shtayn), Cand. of Sci. (Philosophy), associate professor, Ural Federal University, Ekaterinburg, Russia, 620083; bld. 51, Lenin Avenue, Ekaterinburg, Russia, 620083; shtaynshtayn@gmail.com

Aleksandr V. Markov, Dr. of Sci. (Philology), professor, Russian State University for the Humanities, Moscow, Russia; bld. 6, Miuskaya Square, Moscow, Russia, 125047; markovius@gmail.com