

**Валерий Подорога**

**ГИБЕЛЬ TWINPEAKS**

(заметки по поводу события)

*Близнецы грозят вызвать страшные эпидемии,  
таинственные заболевания, приводящие  
к бесплодию женщин и животных.*

*Джеймс Д. Фрэнгер*

Невероятно! Чудовищно! Проклятие, да что происходит?! Полная зачарованность выживших. Телевизионная картинка повторяется и повторяется. Двадцать раз, тридцать, сорок... Никто не закрывает глаз, все смотрят, смотрят. Смотрят миллиарды людей, словно впавших в кататонический ступор, смотрят день и ночь, раскачиваясь в волнах этого повторения. 300 миллионов копий в Интернете. Бесконечный повтор, который теперь не остановить, и после каждого повтора взгляд словно теряет остроту, и все меньше ужасает происходящее, я почти не испытываю интереса и сострадания к жертвам... На первый план выступают детали зрелища. Эмоционально тупеешь, и тебя охватывает омерзительное (совершенно неуместное) чувство восхищения этой грандиозной постановкой человеческой трагедии в реальном времени. Вполне понятна реакция миллионов американцев на этот визуальный шок (мое сочувствие и сопереживание также велики). Невероятность происшедшего — гибель «Twins» — на глазах миллионов свидетелей — сразу же превратила национальное бедствие и горе в зрелище. Увидеть то, что не может быть увидено... Многие и многие свидетели в один голос повторяли: «Нет, это невероятно, как будто смотришь какой-то фильм-катастрофу, невозможно поверить в реальность происходящего». Поражает масштаб катастрофы и чудовищные человеческие потери, однако вовсе не удивляет направление террористической атаки — удар нанесен в самое сердце Америки (и американского образа жизни). А таким символическим сердцем и были «Twins», средоточие всемирной деловой активности, знак преуспевания, успеха, «больших денег», политического и финансового могущества...

### **Близнецный миф**

Не покидает ощущение: террористическая атака все-таки была направлена на уничтожение основных американских политических символов (что-то очень похожее на сжигание американского флага или чучела дяди Сэма), и, может быть, главным среди них были башни Twins.

Но можно ли так ставить вопрос: террор и проблемы символической деконструкции западного бессознательного?

Не только можно, но и нужно. И здесь два момента. И первый необходимо отделить от второго — реальное переживание события от его настоящей и возможной символической репрезентации. Далее попробовать восстановить глубинный подслон символического в американском культурном опыте, а выявив его, снова вернуться к Реальному, чтобы проверить действенность символического. Ведь Twins могут быть истолкованы как символ первоначального культурного кода — близнецного мифа.

Близнецов всегда двое, они друг против друга и всегда вместе, они неразделимы. Именно это и вызывало неподдельный ужас у древнего человека: как могут существовать два (одинаковых) вместо одного (разного), как если бы неведомо по каким причинам на одно место претендовали двое, а «место» только одно[1]. Полное физическое сходство внушает неподдельный страх, оно нечистое, то, к чему нельзя прикасаться. Этот всепоглощающий страх связан с заражением насилием, рождающимся из духа соперничества между равными и одинаковыми, которому нет конца. Озирис и Сет, Шу и Тефнут, Кастор и Поллукс, Ромул и Рем, Каин и Авель, Иаков и Исав и т. д. Близнецы-двойники — маска насилия, а не свидетельство победы над ним.

Напротив, господствующие над Нью-Йорком Twins демонстрировали могущество подобия. Они оповещали, что близнецный миф преодолен, и за равным и подобным не скрывается более страх перед первоначальным насилием. Они утверждали обновленную версию близнечного мифа, теперь уже совершенно «неопасного».

По этой версии мифа, другой, другие уже не соперники, а партнеры. И повторение, видимое подобие, снимает конфликт различий, ведущих к насилию. Twins так и были задуманы — это уже не имперско-колониальный стиль башни Empire State Building, а стиль удвоения, «близнечества», если угодно, уникального и единственного в своем роде.

Однако архитектура высотных домов слишком стандартна и непритязательна, линии этой пары 110-этажных зданий (они, правда, не совсем удачно вписаны в громоздящуюся толпу небоскребов на Манхэттене) слишком просты и доходчивы. В этой простоте архитектурной мегаломании видится и нечто иное — как будто соприкасаешься со всепобеждающим духом современного американского мифа. И Twins уже не просто те Twins — «те» исчезли в бетонно-трупной пыли ужасного крушения и вошли в сознание масс американцев скорее как образ Вторжения (как вызов, брошенный заклтым и коварным Врагом), чем символ национальной катастрофы[2].

Я имею в виду другие Twins, которые ближе к изначальной архетипике американской культуры, разрешившей проблему близнечного мифа и предложившей миру свою цивилизационную стратегию. Рассмотрим Twins как образ культурного кода, как узел сложных символических связей, обеспечивающих воспроизводимость и устойчивость идентичности американской нации. Собственно, Twins — это символ действующей космоцентрической модели мира, Pax Americana. Одно как другое, другое как одно. Формула: 1=2. Парная космология: «Американская цивилизация стоит на двух Близнецах». Зеркальные двойники, отражаясь друг в друге, отражают и мир, который заперт в их отражательное повторение. Все величие их в этом отражении, повторении себе равного. Ведь никакое иное отражение (ни по горизонтали, ни по вертикали) не может воспрепятствовать этой парной игре отражений и изменить положение дел. Две копии без оригинала. Копии соответствует только копия, оригинал утрачивает всякую ценность.

Я думаю, что крушение Twins поставило под сомнение американский массовый культурный стандарт, пренебрегающий памятью и традицией, отрицающий существование Другого и целиком устремленный к опережению времени. В нем, как известно, недостает интереса к памяти и традиции, — все повторяется и может быть повторимо, — так Другой, будучи признан чисто формально, остается идеальным двойником, лишенным «качеств», т. е. повторимым. Но зато в нем в избытке присутствует чрезмерное влечение к «захвату» времени (постиндустриальная быстрота развития поглощает едва сложившийся традиционный культурный слой без остатка). Нация, которая не имеет иного культурного опыта, кроме опыта повторения, где бы она ни сталкивалась с собственной памятью, обречена недооценивать неповторимое, т. е.

уникальное значение самой памяти, без чего нет отнесенности к универсальным ценностям Прошлого.

Повторение через разграничение (раз-личие) становится принципом организации жизни, когда то, что неповторяемо, отбрасывается, это или хлам, или часть некой памяти, которая в данный момент может быть музеифицирована, т. е. превращена посредством музея в нечто повторимое и доступное для повторения. То же коллекционирование есть скорее движение (аккумуляция) капитала, игра абстрактных удовольствий, чем сохранение и оберегание уникального.

Для американской культуры существенно стирание памяти: обогащение опыта происходит за счет стирания, новое смещает старое, создавая эффект новейшего, — в противном случае машина повторения может остановиться. Мне представляется, и это я формулирую в качестве тезиса, что американская культура страдает от амнезии. Но почему, собственно, «страдает»? Напротив, эта культура исповедует и постоянно учреждает принцип забывания[3].

Возможен вопрос: а не свидетельствует ли гибель Twins о застарелой неразрешенности близнечного мифа в американской культуре? Да, он был снят, «разрешен», но как? Это как загадка Сфинкса, которую надо было обязательно разрешить Эдипу, в противном случае культура не смогла бы состояться. Не было ли в основании американской культуры беспрецедентного акта насилия, разрешившего головоломку близнечного мифа наиболее простым способом — через насилие (как, впрочем, и во всякой культуре) и в конце концов приведшее к его забвению, вычеркиванию из наличной культурной памяти?

Врезающийся в здание, как нож в масло, «Боинг» при полном свете утра и синего неба... Отдельная человеческая жизнь не просто утрачивает ценность — даже смерти, самой бесчеловечной и мучительной, оказывается недостаточно, чтобы вымолить сострадание у убийц. И где истоки ненависти? Не искать же их на стыке двух враждебных цивилизаций — христианской и мусульманской.

Ненависть и месть лишь симптомы. Не погибли ли Twins (если ввести здесь время непреодоленного «близнечного мифа») оттого, что между ними нарушилось первоначальное взаимодействие и согласие, словно появился некто третий, заявивший свои права на то, чтобы быть и быть не так, как ему предписано, и чье существование предполагалось лишь вероятным и случайным в мире американской цивилизованности? И ведь место ему отведено — он всегда за неким пределом: там, где начинается американская пустыня, там место для изгоев, Чужих и чудовищных Двойников.

Надо признать, что американская культура еще очень молода и поэтому слишком дуальна, т. е. фактически всегда теснит третьего, промежуточного, вводящего неопределенность в складывающиеся культурные нормы, привычки и правила (что недопустимо)[4]. Вопрос не в том, чем руководствовался этот Третий в его истребительном полете («святой идеей» или «мстью»), а в том, что после этого события неравновесие современного мира усилилось и стало угрожающим. И можно ли теперь без учета позиции Третьего (Другого) выстраивать так называемый Новый мировой порядок?

Казалось бы, американский обыватель перестал быть только зрителем. Пробит великий щит иллюзий, что делал реальность приемлемой благодаря образам Голливуда. Террористическая атака на Twins приостановила циркулярность повторений, ввела неповторимое, настоящую человеческую трагедию: «Это нельзя и невозможно повторить! Это ведь произошло на самом деле!» Шок слишком силен, для затягивания столь

глубокой раны потребуются значительное время[5]. Но если отказаться от повторения, то не значит ли это отказаться от всего набора американских «качеств» и «стандартов» жизни, управляемых механизмом забывания? Но как отказаться от того, что составляет смысл трехвекового культурного опыта, от того, что делает американца американцем?

Энди Уорхол, великий художник массового общества, как никто другой выразил суть американской культуры. В центре его художественного жеста своеобразная диалектика повторимого и неповторимого. Когда вы видите его странные произведения искусства, громадные полотна, на которых запечатлены значимые объекты массовой культуры — от Мэрилин Монро до бигмака или знаменитых банок супа Campbell, вы начинаете понимать стратегию этой удивительно сверхбыстрой, сериальной культуры. Все, что производится в массе, повторяется через бесконечные отражения того же самого и не существует вне собственного повторения. Быстрота повторения — высшая быстрота.

Ирония уорхоловского ритуала в том, что повторимое вводится в рамку произведения искусства (традиционно музейную) и получает ценность неповторимого. Все, что неповторимо, должно быть повторено, все, что повторимо, должно стать неповторимым. Повторимое и есть то, что неповторимо, в то время как неповторимое всегда повторимо. Собственно, сам жест Уорхола как раз и заключался в том, чтобы шокирующим образом утверждать силу повторимого вопреки неповторимому. Повторение, устраняющее различия, и различия, устремленные к подобию, одно и то же. Произведение искусства как процесс производства и есть повторение уже сфабрикованного, то, что становится товаром. Производить — это повторять, копировать и, следовательно, потреблять.

В работах Уорхола запечатлена вся сеть базовых американских идентификаций личности: и «дом», и «малая родина», и «земля», и даже «язык» или «американский народ» — это всего лишь политико-идеологические коды. Реальные же коды идентичности — вся эта масса американской индустрии фастфуд, эти нескончаемые бигмаки и гамбургеры, коробки чипсов и овсяных хлопьев, бутылки кока-колы; дневное или ежевечернее ток-шоу, звезды Голливуда и Бродвея, наиболее стильная модель «форда» или «хонды», бейсбольный матч, баскетбольная майка с номером Джордана...

### **Карта Джефферсона**

В 1785 году Томас Джефферсон создает карту (Land Ordinance) для западных американских штатов, захваченный идеей себе равного, открытого, картезианского социального пространства. На территорию, лишенную каких-либо своих естественных географических характеристик, налагается нечто вроде решетки. Решетка эта, или карта, состоит из квадратов, которые сообщаются между собой посредством линий и точек. В сущности, это мир, где господствует линия, линейное разнесение по квадратам. Точка — лишь начало движения, и по сути дела не она важна, а то, во что она превращается, связываясь с другой. В основе картирования — самая малая клеточка — участок земли в 20 акров, на котором должна располагаться небольшая американская ферма. Предполагается также и порядок укрупнения фермерского хозяйства: от 20 акров к 40, 80, 160, 320 акрам. Отдельная секция в 640 акров может включать в себя все эти подразделения. Собственно, эта же система подразделения пространства, а точнее, превращения его в наблюдаемое, двумерное пространство, лишенное каких-либо особенных качеств, которые могли бы воспрепятствовать делению, затем переносится в проектирование и планы городов, поселков, отдельных улиц и домов. План города также основывается на подобной решетке, и она универсальна как инструмент проекции и контроля за пространством. Ф. Фишер (на статью которого я в данном случае

ориентируюсь)[6] выделяет четыре необходимых качества этого «демократического пространства».

1) Единообразие. Ясно, что громадное значение должно приобрести равенство возможностей, мест, равенство начальных позиций. Поскольку каждая клеточка имеет все те качества, которые имеют любые другие, то ни одна из клеточек или единиц не может претендовать на особое место. Отсюда столь высока в современной американской культуре ценность примеров, образцов, кодов, инструкций и тому подобное единообразие всевозможных мест жизни.

2) Открытость и мобильность. Нет какой-либо внешней границы, которая не была бы внутренней, и тем самым в пределах подобного пространства граница не соотносится с естественными географическими границами. Вот что создает необходимые условия для развития всей транспортной сети, быстроты, беспрепятственного передвижения с использованием самых разнообразных технологий скорости и эффективности. Достаточно взглянуть на американскую дорогу, которая будто пребывает в пространстве, но на самом деле обозначает американское время, быстроту свободного дрейфа. Дорога не столько вписана в ландшафт, сколько его пересекает там, где необходимо. Собственно, дороги — это часть американской картографии, в центре которой всегда пустыня. Дороги пересекают пустыни[7]. Все, что сопровождает дорогу, является лишь ее определенной трансформацией (идея «города-призрака», ghost-town). Быть в непрерывном движении, проявлять социальную мобильность — это значит добиваться успеха. Дорога как раз и свидетельствует о том, что Природа как таковая находится всегда вне-и-против, но никогда не за американца. Дорога — это скорость, т. е. дорога есть лишь условие реализации форм скорости. Небоскреб не имеет собственно значения дома, в котором живут, это нечто иное, это, вероятно, один из способов трансформировать дорогу. Внутри них — скоростные лифты, почти как ракеты мчащиеся вверх и вниз.

3) Прозрачность и понятность. Поскольку все выравнивается в своем равенстве, то отсутствует нечто неравное, т. е. непонятное, то, что можно скрыть от понимания и оценки.

4) Отсутствие позиции внешнего наблюдения. Для подобного пространства нет ничего внешнего, нет возможности организовать внешнее наблюдение. Так как это пространство пронизано всевозможными лучами и позициями наблюдения внутреннего, оно самонаблюдается, ибо обладает доступной прозрачностью для любого наблюдателя. Нет необходимости в каком-либо типе остановки, все движется, ничто не стоит на месте[8]. В таком случае тот, кто признает правила поведения в этом формализованном пространстве, не может быть признан Другим (чужаком, пришельцем, мигрантом и т. п.). Идентичность американского гражданина задается всегда вне каких-либо «частных» особенностей его личности (физических, этнических или национальных). Иначе говоря, американский Другой — это допустимый, так сказать, стерилизованный двойник, очищенный от всех примет враждебности, агрессии и инаковости. Он играет по правилам, которые позволяют ему быть другим, но сама инаковость не имеет значения. Важно лишь играть по общим правилам, а кто ты — черный, желтый, белый — совершенно неважно.

Разграничения проходят не на уровне опознания неснимаемых культурных отличий, а на уровне действия безличных правил, через абстрактного индивида, встроенного в систему законов и прав западного сообщества. Американский Другой есть просто копия копии, где различия существенны только в процедуре копирования, но как самостоятельные качества они не существуют.

Американское самосознание и видит мир через это чисто формальное самоудвоение, не нуждающееся в различии по природе (а только по форме и функции в системе прав американского гражданина). Как будто, осмелюсь высказать предположение, американская нация и не знает близкого Другого, который мог бы быть признаваем в качестве реального и терпимого соперника, она его не чувствует, ибо замыкается в границах цивилизаторско-мессианской стратегии. Доминирует идея чистого Двойника, Двойника-Копии, который столь же безопасен, как и его контр-Эго (такой же, собственно, Двойник).

Важно отметить основную черту, определяющую смысл джефферсоновской карты, — направленность против Природы. Не принимаются во внимание естественные качества среды, которые могли бы ограничить возможности такого рода картирования. Между природой и наблюдателем размещается решетка, которая позволяет свести неопределенность природного образа к строгой регламентации его предьявления (репрезентации). Представлять природу можно лишь в порядке объектов, фиксируемых в границах и взаимосвязях, что предпосылаются их появлению. В силу этого главенствуют два начальных метода — разделять и исключать, которые, в свою очередь, подразделяются на разнообразные и бесконечные процедуры, все более точные, строгие и мельчайшие. Джефферсон был архитектором американского общества, он видел в нем рукотворное и идеальное Произведение искусства.

#### Глубина. Порог виртуализации

Чем в большей степени кинематографическое искусство теряет чувство формы, тем больше оно стремится перепоручить заботу о ней механическим (виртуальным) средствам копирования. Чувствовать форму — это уметь подражать, но само по себе подражание неэффективно, ибо нарушает принцип безопасности, статус непроизвольно отстраненного созерцательного взора (которым просто обязан быть одарен зритель). Подражать — еще не видеть, но и созерцать — еще не переживать. При фабрикации объектов копирования необходима полная чувственная пассивность будущего потребителя визуальной информации, зрителя, а это значит, что объект конструируется не ради последнего, т. е. без учета тех, кто его видит или воображает, что видит. В фильме «Титаник» (образце голливудской гигантомахии) полностью ирреализован подражательный (или психомиметический) слой чувственности. Так и должно быть, ибо пределы копирования уже антропоморфно неограниченны («виртуальный порог»). Воля к идеальной копии — воля к возврату прошлого времени как настоящего. Стратегия идеального копирования вводит запрет на подражание (психотелесно проектирующего, сопричастно переживающего видимые образы зрителя больше не существует — в нем нет нужды). Я хочу сказать, что фильмы, которые венчают собой технологический рубеж развития голливудской киноиндустрии почти за полвека, эволюционируют в сторону глобального виртуального проекта Зрелища. Теперь речь идет о тотальном копировании времени, не о частном или фрагментарном, а именно *in toto*, т. е. опространствовании времени воспоминания и тем самым о ликвидации исторической памяти как времени прошедших и невозстановимых событий. Копия становится ключом к пониманию времени культуры. Искусство «частного» воспоминания настолько усиливается виртуальными возможностями копирования[9], что становится невозможным и, думается, со временем просто отомрет.

Следует обдумать этот, в сущности, постоянно отодвигаемый современной техникой порог виртуализации: ведь предел смещается в силу того, что копия становится все больше эндогенным фактором восприятия, т. е. она не следствие копирования, а причина. Копия приобретает самоценность на фоне полной утраты интереса к оригиналу.

Фактически получается так, что мы можем владеть собственным восприятием настолько, насколько способны управлять своими сновидениями, фантазиями или грезами, насколько в силах заместить ими Реальность (воспитываемая привычка к ирреализации Реального). Дело не просто в управлении определенными технологическими механизмами визуализации в целом, но в том, что это управление смещается внутрь, настигается на внутренний экран сознания, а это значит, что наше желание увидеть, как все было на самом деле, становится кинематографически все более доступным.

Желание технологично, оно встроено в систему визуальных эффектов, и именно оно порождает сознание, которое в силах копировать любой из собственных образов в любой момент времени. Желание — приводной ремень в кинематике образа. Кинематограф переходит на совершенно иной уровень технологии — виртуальный стандарт чувственности. Теперь все образы, которые мы якобы наблюдаем на экране, уже сфабрикованы внутри. Действительно, сон бывает почти реальным, совершенно неотличимым от реальности с точки зрения самого сновидца.

Так и в настоящем случае. Я, например, просто не представляю себе, где реальность замещается квазиреальностью и где квазиреальность вновь уступает место реальному. Стираются различия, ибо мы уже не владеем чувственной матрицей образа, она привносится в нас массовыми медиальными технологиями. Виртуальный эффект и несет основную нагрузку в реконструкции Прошлого, набор «достоверных» деталей позволяет усилить ауру присутствия. Виртуальное не продолжает реальное (и не просто смешивается с ним), оно производит его.

Разрозненная предметность прошлого нуждается в представленности посредством виртуального. Тогда виртуальное можно определить как время прошлого, которое сбывается вопреки тому, что оно невозможно как настоящее. Виртуальный мост технологии перекидывается над пропастью невозможного времени и позволяет прошлому (фрагменты, остатки, документы, объекты, «вещи») перейти в настоящее и тем самым дать возможность настоящему представить прошлое, минуя проблему его реальной невозможности. Прошлое — лишь имя для копирующего себя Настоящего.

### **Двойники-чудовища**

Любой первоначальный культурный опыт развивается из выработки отношения к Другому, и близнечный миф представляет собой первоначальный опыт поиска равновесия между тем, что есть «Я», мое обособленное бытие, и тем, что есть Другой (причем его присутствие в мире всегда опережающее). Но первоначальное отношение строится на основе появления в культуре феномена Чужого (Двойникачудовища). При сведении Чужого к Другому (что представляет собой опасность) отыскивается возможность взаимопризнания различий, которыми могут обладать, например, разные культуры, общества или отдельные личности. Но там, где, как в американском массовом сознании, вместо Другого (источника различий) функционирует образ чистого, стерильного Двойника, явление Другого всегда переживается как угроза и высшая опасность, как явление Чужого (Двойника-чудовища)[10]. Как устранить этого чудовищного двойника, который угрожает нам не только в сновидениях?

Капитан Ахав из «Моби Дика» Германа Мелвилла преследует кита-альбиноса, кита-убийцу. В сущности, это двойник-чудовище. Ахав и ненавистный ему кит — близнецы-враги. Кит—Ахав = Ахав—кит. Кит олицетворяет собой дикую и неприступную Природу, и поэтому утверждение человека как сверхприродного существа неизбежно ведет к

противостоянию с Природой. Ведь кит — это не живое существо, это стена, встающая между человеком и тем, что она скрывает, — это Ничто, втягивающее все живое в воронку уничтожения. Капитан Ахав говорит: «Белый кит для меня — это стена, воздвигнутая прямо передо мной. Иной раз мне думается, что по ту сторону ничего нет»[11]. Местопребывание белого кита — этого в полной мере мистического животного — собственно, не в океане, не в той природной стихии, которая окружает дрейфующий корабль, а в некоем ее диффузноразмытом состоянии между водой (поверхностью) и ее глубиной. Это, вероятно, первоначальное состояние мира, вот откуда приходит это неуловимое и всеильное чудовище глубин. Это природное состояние Мелвилл называет белизной. «Белый мутный след тянется у меня за кормой, бледные волны, побледневшие щеки — всюду, где я ни плыл. Завистливые валы вздымаются с обеих сторон, спеша перекрыть мой след; пусть, но не прежде, чем я пройду»[12]. И в другом месте, уже более определенно: «Сам по себе свет в его великой сущности неизменно остается белым и бесцветным и <... > падая на материю не через посредство посторонних сил, а прямо, он все предметы, даже тюльпаны и розы, окрасил бы своим собственным несуществующим цветом — если представить себе все это, то мир раскинется перед нами прокаженным паралитиком; и подобно упрямым путешественникам по Лапландии, которые отказываются надеть цветные очки, жалкий безбожник ослепнет при виде величественного белого покрова, затянувшего все вокруг него. Воплощением всего этого был кит-альбинос. Можно ли тут дивиться внушенной им жгучей ненависти?»[13] Китобойная карта, хорошо предсказывающая обычные миграции китов, не может сообщить ничего определенного о маршруте белого кита-чудовища, как если бы он был призраком, не оставляющим следов. Он не существует, и, напротив, только он и существует. Являясь из белизны, кит опрокидывает все предсказания, ибо для него нет ни глубины, ни поверхности как границ, его местообитание — промежуточная сфера, белесый, захваченный непрерывным белым сиянием мир, где ничто человеческое, как и природное, отдельно существовать не может. Появляется кит, и тут же открывается воплощенное смятение и ужас Ничто.

Но сам-то Ахав — двойник кита-чудовища, они неразделимы, и еще неизвестно, кто кого преследует. Это близнечный миф в действии. Мелвилл глубоко чувствует истинную драму его разрешения. Разрешение мифа через месть и ненависть фатально[14].

Попытка нейтрализовать Другого приводит к чрезмерному, почти фантазматическому преувеличению роли Двойника-чудовища в массовой американской культуре, особенно в течение последних десяти лет. Мы сталкиваемся с чем-то очень знакомым. Крушение Twins (как и гибель «Титаника») — сколок первоначального мирового События, которое время от времени повторяется, варьируя свое присутствие в американском бессознательном множестве иных локальных событий, отличимых друг от друга лишь степенью реальности. Чем более всеохватный характер имеет катастрофа, тем менее она реальна, она уже миф.

Подлинные катастрофы (техногенные) случайны. Универсально значимыми оказываются лишь те, которые реализуют план первоначального всемирного События (миф о Потопе, например). Случайная катастрофа «неинтересна». Подлинное (мифогенное) событие не происходит и не завершается, и тем самым оно постоянно свидетельствует о самом себе своим подобием (если угодно, «самоподобием»). Гибель Twins — одно из подобий реального События, которое сейчас переживается и будет переживаться массовым бессознательным в сценах и поэтике «конца света», в бесконечно повторяющихся повествованиях, «историях». «Конец» может наступить, если хоть на мгновение прервется нить рассказа. Так он перестает быть тупиком, становится актом исхода, «спасением» и началом нового мифа. Не одна, а тысячи, миллионы историй!.. Да, тысячи и миллионы



еще нерассказанных историй! И рассказывается всегда только одна, та, которая может позволить Событию вновь повториться в своей правдоподобной, но ирреальной копии[15]. «Конец света» — лишь образ образа, Америку не остановить...

В течение последнего десятилетия известные голливудские режиссеры, прежде всего такие, как Стивен Спилберг, Джеймс Камерон, Роланд Эмерих и др., только и заняты этим виртуальным клонированием разного рода глубинных объектов Реальности. Достаточно немного перечислить эту уже нескончаемую серию новейшей фильмотеки: «Челюсти I, II, III», «Терминатор I, II», «Хищник I, II», «Парк Юрского периода I, II», «Нечто»... Это, как их удачно называют, визуально расширенные, «непомерно раздутые» фантазмы прежних литературных и мифических героев. Все повторимо, конечно, но все оказывается и неповторимым, если повторимость обретает технологические возможности воспроизводиться на тех уровнях, которые ранее были недоступны.

Тотальная визуализация опыта расширяет предел виртуализации объектов реальности. Мы знаем о нашем присутствии в мире благодаря тому, что извлекаем из самых его потаенных глубин образ нашего Двойника. Мы удвоены нашим страхом перед тем, что стало образом глубины. Не отсюда ли ведут свое происхождение все эти удивительные монстры глубины, все эти Годзиллы, Кинг-Конги, динозавры, гигантские акулы, терминаторы, киберкопы, пауки, вампиры, полтергейсты, киллеры, маньяки и «газонокосильщики»? Заметим, что вся эта бессловесная молчаливая масса чудовищ и есть американская Природа. Так называемые проявления «дикости», wilderness, и есть действие этого двойника-чудовища. Они приходят в мир с его краев: из ада, с океанского дна, из подземных и горных пещер, пропастей и ледников, из глубокого космоса, сельских захолустий и городских окраин, из «кукурузы», из ниоткуда; они наделяются бесконечными качествами существования, ибо они демоны Страх. Ими страх объективируется (или, как говорят обычно, де-потенцируется), чтобы быть на время отмененным вплоть до рождения следующего монстра.

Глубина — измерение квазипространственное, там мы удваиваемся и делимся на множество двойников (наиболее причудливые воспроизводятся в системе голливудских кинообразов). Двойник своим появлением сообщает нам о трансформациях глубины и, следовательно, о том, что происходит с нами самими, которые не имеют пока иного выбора, как только пытаться копировать своих собственных виртуальных двойников, так как те признаются героями, преодолевшими страх перед глубиной. Идолократия — вот ответ на тот взгляд, который нас видит, но который мы не видим.

Как вывернуться из-под этого взгляда и обрести живую, подвижную, трансформируемую точку зрения, как нейтрализовать этот страх перед глубиной, непрерывно сковывающий, превращающий в камень? Для этого необходимо усилить процесс удвоения и тем самым создать возможности для материализации (почти в спиритуальном смысле) тех наиболее опасных Двойников (или тех, которые нам представляются наиболее опасными), что, якобы, по легенде и мифу, держат на себе весь груз непостижимости глубины[16].

### **Поэтика взрыва**

Радость от разрушения — не высшее ли это эстетическое чувство? Новые кинематографические объекты становятся эстетически интересными — и вообще «замечаются» — лишь в момент их разрушения (деструкции), а точнее, именно тогда, когда они взрываются. Поэтика американских блокбастеров — это поэтика взрыва как высшего пика в технологии разрушения. Достаточно упомянуть о лидерах проката 90-х годов, чтобы представить виртуальный размах практикуемых Голливудом фильмов-

катастроф: 1996 год: «День независимости»; 1997 год: «Дневной свет», «Миротворец», «Без лица», «Вулкан», «Пик Данте»; 1998 год: «Годзилла», «Армагеддон», «Столкновение с бездной»; 1999 год: «Бойцовский клуб», «Дорога на Арлингтон» и др.[17]

Возможно, что мы здесь имеем дело с глубинным архетипическим чувством господства над Миром (Природой), которого всегда домогался человек. Господствовать — значит обладать неуязвимостью постороннего наблюдателя, «пришельца». Что отличает зрелище от не-зрелища? Вероятно, очевидность невозможного (странного, чудовищного, ужасающего и несоразмерного и т. д.).

А что может быть подлинным зрелищем? Ну конечно, катастрофа! Катастрофа — вот и сюжет, и достаточная мотивация для фильма как зрелища. Но катастрофа управляемая, по типу детской игрушки, которую можно ломать, как если бы она была создана только для того, чтобы быть сломанной.

Страсть к игре в разрушение, и особенно к специфической эстетике взрыва, десятилетиями воспитывалась Голливудом. Взрываются люди, машины, животные, любые малые и большие объекты, взрываются города, небоскребы, корабли, планеты. Все подчинено динамике взрыва. С одной стороны, этому пристрастию к «взрывному делу» может быть дано чисто психологическое объяснение: взрыв на экране — в виртуальном пространстве виртуального объекта — достаточно отчужден и не может угрожать зрителю, он закрыт от него всей толщью визуальности. Можно наслаждаться разрушением, повторять его, усиливать, можно дозировать его силу, локализацию, место, скорость охвата и т. п. Но что остается значимым, так это сам момент взрыва, превращения порядка в ничто, даже не в хаос, а именно в Ничто. Действительно, можно непрерывно разрушать мир, не заботясь о том, что с ним стало, играть с Ничто, полагая его тем самым пассивным объектом желания разрушать.

Голливуд, делая ставку на взрыв как наиболее эффективный элемент зрелища, переводит зрелище разрушения в миф о новой войне, войне эксплозивной, «взрывной». Только такая война способна рассеять образ чудовища-двойника и превратить его в космическую пыль, в чистое Ничто.

### **Портрет неизвестного**

Смертоносные «Боинги» появляются из глубины ясно-синего неба, из ниоткуда. Фотографии бен Ладена повсюду — вот он, двойник-монстр. А ранее были Саддам Хусейн, Милошевич. Новый образ врага копируется со старого, снова и снова является тот же двойник-чудовище. Нет ли в этой странной регулярности войн-наказаний действия близнечного мифа, который, минуя Другого, разрешается, как всегда брутально, в американском мифе чистого подобию исходя из безусловной ценности наказания (в сущности, мести)?

Это уже и цель, и объект, и «душа» терроризма — завершить трансформацию страха перед глубиной, ибо виртуальные двойники-чудовища пребывают не в одном с нами времени и даже не в одном мире. Страх перед природой перекладывается отчасти на скользящий и безмянный образ террориста, и тот уже не только природа, а скорее нечто, что располагается между природой и несуществованием.

Сегодня уже ясно, что новая война началась (а еще точнее, она уже давно идет, сегодня ее только объявили). Столкнулись два противника: один видим, он защищает весь мир представлений, традиций, законов и ценностей, характерных для Запада, а другой мир

невидим, и это не мир других народов и культур, ни Восток и ни Юг, это скрытый и тайный мир различных и временных сообществ, т. е. это не мир иных ценностей (религиозных, идеологических, допустим), хотя они и могут провозглашаться. Один мир — это решетка, в которой нет различия между центром и периферией, но она хорошо структурирована в определенных границах, другой — подвижная, вне пространственного кода всемирная сеть, опутанная бахромой, с дырами и прорехами, беспорядочными узлами, и эта сеть то сжимается, то расширяется, то организуется в жесткую структуру, чтобы добиться цели, то опять распадается... Террор экстерриториален. Сегодняшние террористы действуют по новым правилам. Террористы старой школы ставили перед собой локальные задачи, проникнутые духом революционного романтизма, пренебрегая прагматизмом и политическим расчетом.

Террор — не выражение отчаяния, и не поражение униженных, не месть бедных, террор — это универсальное оружие, а сам террорист — идеальный солдат. Террор, собственно, и есть новая война, которая, в отличие от всех предыдущих, идет непрерывно и не может быть ограничена во времени и локализована в пространстве[18].

Террор всегда внутри, он имманентен той системе отношений насилия — «войны всех против всех», — которая допускается государством в качестве неявной нормы; создается под нее, ибо сама система нуждается в этой террористической сети. Вот почему террор нужно перестать считать делом отдельных фанатичных одиночек или групп; террор, или террористическое действие, — это не только устрашение, но и разрешение проблем, кстати, наиболее эффективное и простое. Каждому обществу соответствует своя мера террора, которую оно непрерывно воспроизводит, поддерживает, мера допустимого террора, т. е. насилия, применение которого общество может оправдать, не теряя лица. Обычные войны уходят в прошлое, если их очаги где-то и тлеют, то это всегда «войны для бедных».

Что же произошло? Произошел новый трансформационный переход от локального террора к тотальному. А это значит (многие политические аналитики признают это), что тотальный террор обнаружил уязвимость современных западных (милитарных) технологий[19]. Армия и спецслужбы оказались совершенно бесполезными. Более того, террористическая атака 11 сентября положила начало новой эпохи террористического беспредела. В сущности, после крушения Twins порога применения средств разрушения и смерти больше нет. А это значит, что террористические акции не предвосхищаемы по своим следствиям, они могут быть локальны и частичны, но могут обернуться и глобальными техногенными катастрофами, останавливающими время повторений и подобий[20].

Террорист — это вечно опаздывающий. Он специализируется на «взрывных» остановках времени. Террористический акт выражает такое отношение к времени, которое непереводаемо в рациональную систему западных образцов, которые можно делить, смещать, разносить по квадратам, устанавливая границы, центры сил и возможности протекания времени. И здесь речь идет не только о неких цивилизационных аспектах современной драмы отдельных народов, чье запаздывание в развитии (в западном понимании) угрожает другим, более развитым.

Это запаздывание не следует истолковывать как «варварство», это просто другое отношение к времени. Американская культура (как и любая другая) чувствительна к насилию, которое эти остановки сопровождает, а так как это культура амнезическая, развивающаяся сверхбыстро, в ней отсутствует медленное время традиционных обществ. Террорист неопознаваем, невидимость — форма его существования, он притворяется

другим и мертвым, он постоянно симулирует свое существование в качестве не-террориста. Он другой и поэтому всегда живой, и он мертвый, поскольку не существует для себя. На самом деле он немертвый. Но тогда как его остановить, если он уже мертв, или, наоборот, он жив, потому что мертв? «Мы немертвые! Мы повсюду и там и здесь, мы в каждом из тех, кто жив, и в каждом из тех, кто мертв».

Было бы ошибочно в разработке теории новой войны упускать из виду, что террорист, как действующая боевая единица, — это своего рода человек толпы (в бодлеровско-беньяминовском понимании). Теперь его можно отыскать не на границах мировой культуры, в пещерах, лесах или пустынях, он среди нас, он мы сами. Вне национальности, семьи, привязанностей, определенной территории обитания, вне географии, вне идентичности, это своего рода пограничное существо, существующее на переходе от мертвого к Другому как статусам неидентифицируемого. Он обратно зеркален в своем действии, и поэтому лишь отражает ту возможность насилия, на которую способно общество по отношению к самому себе, когда не замечает, что предел насилия сдвинулся и более не соответствует прежнему моральному запрету.

[1] Ср.: «Истоки близнечного мифа можно видеть в представлениях о неестественности близнечного рождения, которое у большинства народов мира считалось уродливым (а сами близнецы и их родители – страшными и опасными). (В. В. Иванов. Близнечные мифы // Мифы народов мира. Энциклопедия. Том I: А-К. М., 1991. С. 175). Наиболее полное развертывание идеи «близнечного мифа» как мифа о первоначальном учреждающем насилии можно найти в книге Р. Жирара «Насилие и священное» (М., 2000).

[2] Но что, собственно, считать национальной катастрофой, или поражением, а что победой? Первоначальный шок сменяется нарастающим чувством гнева и желанием быстрого (и адекватного) возмездия (вполне понятная реакция общественного мнения в государстве, признанном мировой супердержавой). По сравнению с атомной бомбардировкой Хиросимы и Нагасаки эта террористическая атака 11 сентября выглядит локальным и почти ученическим предприятием. Почему американская нация не впала в депрессию тогда, почему она продолжала быть столь же оптимистичной, считать себя победительницей в войне и пр.? Америка и идеология Апокалипсиса – нет, это невозможно! Twins никогда не станут базовым символом новой американской апокалиптики, как не стали им ни «убийство Кеннеди», ни «Вьетнам», ни «взрыв в Оклахома-сити», ни бомбардировки Ирака и Югославии. Сегодня же ясно, что Америка – как «мировая супердержава» — не может быть жертвой, это не ее роль (жертвой может быть только ее Враг). Глубочайшее национальное унижение, второй ПерлХарбор – и оскорбленный взывает к отмщению. Америка готовит сокрушительный ответный удар по террористическим организациям и их лидерам, по государствам, поддерживающим террористическую деятельность. Последствия этого удара непредсказуемы, но он неизбежен.

[3] Забывание мы отличаем от вытеснения, термина, используемого в психоанализе Фрейда. Европейское сознание – это скорее сознание памяти (т. е. соотносящее настоящее с прошлым и будущим, наделенное сознанием вины), нежели забывания, скорее культура насквозь травматичная, использующая ресурсы памяти, с которыми она никогда не порывает, и страдающая от этого, ибо она сформировалась из осадочной породы нескончаемой драмы вытеснения. Это культура пессимизма памяти. Европейец помнит только то, что травматично, и вся европейская литература — это литература вытеснения, восстановления первоначальных сцен памяти, нежели устойчивого забвения и беспомысленности. Мы не могли бы помнить, если бы не умели забывать (Ф. Ницше), а помним мы всегда лишь то, что вызывает боль.

[4] «Молода» — это значит, что она прежде всего архаична и что еще мыслит мир в терминах сильных оппозиций (свой и чужой, черное и белое, зло и добро и т. п.). Достаточно послушать последние речи президента Буша, чтобы убедиться в жизненности «архаической» риторики.

[5] Медицинские эксперты говорят нам, что время Великой боли подошло к концу. Можно согласиться с тем, что боль теперь в значительной мере стала чисто оптическим (зрительным) феноменом, даже зрелищем, т. е. не тем, что мы чувствуем и переживаем телом и душой, а лишь тем, что мы видим. Одним из источников этой тотальной анестезии является экран, экранирование, именно он превращает событие боли в безымянный, не относящийся ни к какому телу оптический субстрат. Искусство уклонения от встречи с болью, следовательно, ретушевки возможной смерти, достигло больших высот. Конечно, это не значит, что боль исчезла, но теперь ее сфера распространения ограничивается лишь теми переживаниями, которые дозволено иметь, чтобы «лучше и полнее» чувствовать радость жизни, и от которых в любой момент можно отказаться, прибегнув к помощи медицины, этого действительного pain-killer. Чтобы жить «достойно», человек не должен страдать, испытывать боль. Боль должна перейти в симулятивный порядок. Идеология тотальной анестезии овладела массовым сознанием западного сообщества. Даже обыденное пространство жизни находится в плену этой привычки не-страдать. Американская идеология «политкорректности» есть лишь развитие идеи «не-страдать», или на самом деле это выглядит как отмена и запрет на общественное значение страдания. Страдает только «бедный», «бездомный», «неудачник». Страдание асоциально. Но сегодня Америка страдает...

[6] Fisher Ph. Democratic Social Space. Whitman, Melvill, and the Promise of American transparency // The New American Studies. University of California Press, 1991. P. 70–111.

[7] Ж. Бодрийар посвящает много страниц в своей книге «Америка» завораживающей силе пустыни, формирующей американское сознание Природы. Пустыня предполагает свободное смещение в пространстве, причем с той быстротой, с какой фронт — передовая граница — может устанавливаться, всякий раз отодвигаясь ко все более дальнему пределу. Пустыня допускает самые разнообразные смещения, без каких-либо препятствий, целей или «мест».

[8] Я думаю, что истребление индейцев хотя и не оставило в памяти столь заметных следов, как рабство, тем не менее вполне может служить образцом фатального разрешения близнечного мифа. Другие/Чужие — только те, кто не является американцем, т. е. не имеющие американского гражданства. Феномен Другого мало значим для американской культуры, явно ориентированной на его формально-абстрактное упразднение. Но хочу повторить, что я анализирую идеальные требования культурного кода.

[9] Так, мне кажется, вновь начинает укрепляться миф о восстановимости прошлого и прогностике будущего. Гетерохронный порядок взаимодействия этих двух времен, составляющих мнимые фрагменты времени текущего (или того времени, что называют настоящим), устраняется, поскольку копирование создает возможности для полной универсализации временных процессов (как бы исключает само сознание времени из человеческого опыта). Понятно, что прошлое невосстановимо и что в своих материальных остатках оно демонстрирует нам разрушительную силу времени, прошлого как бы нет вообще, оно дано нам лишь в неясных образах воспоминательных представлений. Однако если мы создаем иллюзию восстановления (физического) прошлого (что частично

возможно), то мы не можем вспомнить. Следовательно, виртуальные объекты по мере появления стремятся захватить собой текущий опыт времени (настоящее протекание момента) и тем самым управлять им, а значит, замещать. Не отсюда ли, не с этих ли микрочастиц виртуальной диффузии образов и начинается освобождение от Реальности?

[10] Напомним, кстати, что первоначальное название американской операции возмездия — «Безграничная справедливость», т. е. — справедливость без границ. Это выражение само по себе нуждается в комментарии. Обращает на себе внимание пионерско-цивилизационный дух американской экспансии, не признающей Другого в качестве равного партнера и представляющей весь внешний Америке мир в качестве пустыни безграничной. С этой точки зрения, только высшая справедливость устанавливает границы, до нее они невозможны.

[11] Мелвилл Г. Моби Дик, или Белый кит. М., 1981. С. 206.

[12] Там же.

[13] Там же. С. 234.

[14] См. попытку заново перечитать «Моби Дика» Мелвилла в книге Е. Петровской «Часть света» (М., 1995).

[15] Ведь понятно, что не всякое событие является катастрофическим, а лишь то, которое влечет за собой значительные человеческие жертвы и разрушения, я бы даже сделал акцент именно на человеческих жертвах. Событие-катастрофа приносит в жертву своему осуществлению человеческие жизни. Перед нами вдруг раскрывается ясное видение мира, где все события одновременны друг другу, как если бы был включен счетчик разом для всех жизней, которые сами-то состоят из иных порядков времени и событийности. Собственно, мир был повергнут в катастрофическое состояние, если бы отдельные элементы события стали одновременны друг другу. А это значит, что все события разом повторили бы друг друга в определенном отрезке времени. Это и есть событийный взрыв или полное «окаменение». Но поскольку мир существует именно в силу того, что одновременные события только смежны друг другу и не повторяют и не проникают друг в друга, т. е. не в силах захватить прошлое иного события, мир и продолжает существовать. Вот почему «мир одновременных событий воспринимается как зрелище безжизненной материи (substances), пассивно регистрирующей наложенные на нее черты». Это как если бы все время на циферблате свернулось бы в один временной промежуток, а все другие деления отсутствовали бы, и не предполагалось никакой возможности повторения (как если бы и завод часов был рассчитан именно на это конечное время). Итак, катастрофическое событие всегда располагается в определенном конечном времени (как мы знаем об этом *post festum*), или во времени своего свершения. С одной стороны, мы видим или представляем себе, как это произошло: мгновение удара «Боинга», и запускается механизм события как террористического акта, включающего механизм техногенной катастрофы.

[16] Вполне разумно предположение, что операция возмездия в чем-то повторяет постановку голливудского блокбастера. Единственное, хотя, возможно, и существенное различие в том, что военная сила, направленная на уничтожение двойника-чудовища, окажется опять локальной, избирательной и поэтому «несправедливой». И наоборот, прогнозируем рост могущества двойника-чудовища, чье уничтожение всегда лишь повод к его еще более устрашающему Западу появлению на мировой сцене.

[17] Ср.: «Террористы, сами того не ведая, прямой наводкой попали по Голливуду. „Фабрика грез“ намечала аккурат к сентябрю широкомасштабную раскрутку очередных триллеров со взрывами, террористами и захватом самолетов. Кто теперь будет смотреть этот эрзац после кошмара наяву? Первым пострадал Шварценеггер, лишившийся премьеры фильма „Collateral Damage“, где по сценарию эффектно взрывался небоскреб. Отменена премьера и другого захватывающего дух произведения — „Big Trouble“ („Большая беда“), – комедии про бомбу в чемодане. „Sidewalk of New York“ слетел с экрана, похоже, только за то, что в его имени есть крамольное слово „НьюЙорк“. Критики утверждают, что удар по Голливуду и бульварной литературе нанесен настолько разрушительный, что и тем и другим придется менять пластинку» («Московский комсомолец», 18 сентября 2001 г.).

[18] Сравните последние высказывания президента Буша, государственного секретаря Колина Пауэлла и министра обороны Дональда Рамсфелда: «Это конфликт без поля сражения и высадок на прибрежные плацдармы, конфликт с противником, который считает себя неуловимым. Они ошибаются, мы их выявим» (Джордж Буш); «Нас ждет иная, чем раньше, война. Нет территории, которую противник оккупирует. Мы не можем определить рамки этой войны ни во времени, ни в пространстве. Враг находится во многих местах одновременно, часто в границах нашей собственной страны. Он замаскирован и не хочет, чтобы его обнаружили» (Колин Пауэлл); «Стратегия „хирургических“ ударов, с применением „умных“ ракет и бомб, без потерь среди наших военнослужащих, в данном случае неприменима» (Дональд Рамсфельд).

[19] Попытки представить новую войну уже предпринимались. Достаточно упомянуть работы Поля Верильо, Жюль Делеза, Феликса Гваттари и др. Все это описание построено на том, что мобильные силы войны, так называемый потенциал атаки, неизмеримо возросли в связи с новыми технологиями скоростей fleet-in being. Подводная территория мира и космическая дублируют друг друга как сферы экстерриториальной видимости. Среда, преодоление которой в разных направлениях не представляет сложности, — это, выражаясь термином Делеза, «гладкое пространство»: во-первых, скрывает, а во-вторых, дает возможность изменять параметры наблюдения за противником. Это война перекрещивающихся и преследующих друг друга наблюдений. На первый план выходит тайная война (спецслужбы) наблюдений, война космическая и война морская (что и было возможно на глобальном противостоянии двух сверхдержав США и СССР). Поэтому новейшая теория войны (номадология Делеза-Гваттари, например) выстраивалась еще на основе предыдущего опыта и рассматривала терроризм не как условие трансформации принципов ведения войны, а только как особый случай ее ведения (использования «гладкого пространства»).

[20] Сегодня Америка живет в ожидании новой террористической атаки, еще более ужасной (с использованием биологического оружия массового поражения). Приходят сообщения о том, что американцы спешным порядком закупают средства индивидуальной биологической защиты (противогазы, респираторы, защитную одежду и пр.). Это еще не паника, а лишь необходимые меры предосторожности в ситуации, когда Америка объявила войну мировому терроризму. Но, как всегда, образ страха перед заражением опережает страх реальный, за которым приходит и день X. Голливуд произвел массу фильмов, демонстрирующих технологические возможности угрозы. Фильм «The Thing» («Нечто»), где заражение распознается достоверно представленными событиями метаболизма древних протосуществ (иноземных) и превращение оказывается чем-то подобным компьютерному вирусу, ведь только на экране компьютера можно наблюдать процесс этого чудовищного метаболизма, исчезновение одной живой формы существования и переход ее в другую. Страх перед заражением, как страх перед всем чем

угодно, если оно, это «нечто», не поддается ни узнаванию, ни контролю, оказывается неотделимым от самого переживания страха. Странная социальная эволюция болезней к концу XX века, когда мы получаем все новые известия о том, что причиной всех наиболее тяжелых и почти неизлечимых заболеваний (начиная со СПИДА, рака, шизофрении, кончая инфарктом миокарда) является неопознанный вирус. Вирусология оказывается царицей всех гуманитарных наук. Мифология вирусного заражения разрастается с необыкновенной быстротой в западном обществе. Может быть, клонирование — это попытка противостоять возможному глобальному заражению, это разновидность управляемого и «полезного» заражения.