

ОБЩЕСТВЕННЫЙ TRANSPORT



Олег
Казначеев

18+

Олег Казначеев

Общественный transport

http://www.litres.ru/pages/biblio_book/?art=73101913

SelfPub; 2026

Аннотация

В мире, где кино больше не снимают, а выращивают из нервных импульсов зрителей, «Общественный транспорт» – это не маршрут, а ритуал. Пассажиры автобуса «Серафис-Р7» направляются к аппаратной «Норберт», чтобы подключиться к системе, генерирующей фильмы напрямую из их эмоций и воспоминаний. Но за пределами герметичного комфорта бушует реальность: протесты, разрушенные двери, кровь на студийном полу. Что важнее – чистота образа или правда в её самом жестоком проявлении? Рассказ Келли Кобаджича стирает грань между зрителем и автором, звуком и молчанием, искусством и совестью. Это не просто проза – это частота, которую вы почувствуете кожей. Киберпанк. Постапокалипсис. Философская проза.

Текст содержит описания насилия, жестокости и психологически напряжённых сцен (включая кровь, протесты, разрушенные двери, упоминания боли и принуждения), а также затрагивает сложные философские и этические темы, требующие зрелого восприятия. Такой контент не рекомендован для читателей младше 18 лет.

Содержание

ОБЩЕСТВЕННЫЙ ТРАНСПОРТ	7
ПРОЕКТ «НОРБЕРТ»	18
Конец ознакомительного фрагмента.	20

Олег Казначеев

Общественный transport

Глава 1

Недавно я видел мёртвого человека. Я знал, что он умер, а не просто уснул, чтобы какое-то время не иметь дела с этим миром.

Его голова была мертва и, скорее всего, уже не видела снов. Не видеть снов – это всё, что я знаю о смерти.

Было около полудня, когда наконец позвонила секретарь.

Эмерген вспыхнул холодным светом, и на экране возникло лицо Анны.

– Келли? Доброе утро, Келли. Расклад, в общем, такой: трое – поровну. Четвёртый – большинство. Он определён. Новый Совет – уже завтра. Теперь ты в курсе, – сообщила она деловым тоном, который плохо скрывал возбуждение.

Говоря это, Анна хихикала и то и дело бросала взгляд куда-то вниз, под край стола.

– Спасибо, Анна.

Кобаджич улыбнулся. Воображение услужливо нарисовало сцену: там, под столом, на полу, растянулся очередной приятель Анны – чьи-то пальцы лениво скользят по её коленям, а в руке поблёскивает бокал с напитком из его же бара.

Но смысл услышанного был куда важнее этой мимо­лётной картинки. Итоги выборов среди крупных акционеров киностудии «Хронос» сложились абсурдно: четверо из пяти кандидатов набрали ровно одинаковое количество голосов – всего лишь половину от числа участников. И потому победи­телем стал пятый. Тот, кого никто не ожидал. Новый предсе­датель совета директоров был определён почти случайно... или?

Пока Келли ехал в полупустом автобусе по осеннему городу, он снова и снова прокручивал это в голове. За ок­ном медленно проплывали мокрые фасады, серые кроны де­ревьев, редкие прохожие, словно вырезанные из одной и той же формы.

– Смена руководства произошла не вовремя. Совсем не вовремя... – пробормотал он. – Хотя, если подумать, когда что-нибудь вообще бывает вовремя?

Келли Кобаджич был режиссёром-документалистом, ра­ботавшим в жанре наблюдения и документального коллажа. Его нынешний проект был посвящён истории «Норберта» – грандиозной экспериментальной установки с неопределён­ным исходом. Проект реализовывался в стенах киностудии «Хронос» на средства «Независимой ассоциации экспертов социального программирования» – НАЭСП, крупнейшей на планете корпорации, производящей рекламу для людей с высоким социальным рейтингом. За своё почти магическое влияние на общественное мнение НАЭСП во всём мире ли-

рично называли «пятой властью».

«И раньше всё шло против шерсти, – думал Келли, глядя в замутнённое временем окно автобуса. – А теперь и вовсе... Я чувствую досаду».

ОБЩЕСТВЕННЫЙ ТРАНСПОРТ

В основу документального сценария Кобаджича легла фигура Мела Халвера – английского режиссёра-новатора, известного в семидесятых и восьмидесятых годах прошлого века. По первому образованию он был физиком и занимался исследованиями звуковых гармонических колебаний земной материи.

Если свести его идеи к предельной простоте, Халвер стремился обнаружить связь между аудиочастотными картами видимой материи мира и спектральными ритмами человеческого мозга. Реализовать этот замысел он собирался в кинематографе – единственном из искусств, способном удерживать одновременно и массу, и время.

– Все остальные формы либо неподвижны, либо односторонни, – говорил Халвер на своих лекциях перед инвесторами. – Живопись обладает массой, но лишена времени. Музыка живёт во времени, но звук невесом. Театр сочетает и то и другое, однако остаётся неконтролируемым: тело актёра может исчезнуть в любой момент. А кинокадр – это масса, застывшая во времени, словно образец в пробирке. Каждая двадцать четвёртая секунда – не просто кадр. Это взвешенный импульс. Его можно остановить, измерить, расчленить, найти в нём центр тяжести внимания. Этого нет даже в фо-

тографии – её вес мёртв. Только кинематограф живёт. Только он пульсирует, как орган.

«Тот объём финансирования, который требуется проекту, не может обеспечить ни один государственный грант. Но эти исследования бесценны для человечества», – писал Халвер, снова и снова отправляя письма в департамент науки.

Тем не менее Мелу Халверу удалось сделать главное: он сформулировал ряд ключевых положений своей теории и привнёс в язык кинематографа новые, ранее немислимые термины. Так появилось понятие гармонического строя кинокадра, а само исследование он назвал «уклоном воли». Будучи одновременно режиссёром и физиком, Халвер разработал алгоритм взаимодействия сканера головного мозга с оптическим синтезатором звука, превратив экспериментальный музыкальный инструмент в нечто иное – в проигрыватель гравюр, вытравленных, если выразиться образно, не рукой художника, а сознанием слушателя.

Как это часто бывает, его разработки почти сразу оказались под контролем военных: только это ведомство было способно выдержать финансовую тяжесть проекта подобного масштаба. В определённый момент имя Халвера исчезло из публичного поля – он был засекречен вместе со своими наработками.

Тем временем сама киноиндустрия жила иными заботами. Она рассуждала обо всём и ни о чём: спорила о перспективах полиэкрана в кинотеатрах, вырабатывала стандар-

ты соотношений сторон проекции, а порой доходила и до фантазий о том, что кинозал будущего должен быть шарообразным – и даже подвижным.

Спустя некоторое время Мел Халвер всё же вернулся в публичную среду, но уже в новом качестве – учёного-инженера, совершившего значимое открытие. Военное ведомство сочло возможным снять гриф полной секретности с его работ, и экспериментальный кинематограф обрёл ещё одно, прежде неведомое направление.

В 1981 году в журнале «Научный выбор» была опубликована его первая крупная статья – «Визуальная слышимость Земли». В ней исследователь писал, что так называемое «звучание» кинокадра возникает благодаря распределению в пространстве градиентов света и тени – оптическому принципу, известному давно. Однако до Халвера никто не пытался исследовать это явление во взаимодействии с другими научными дисциплинами.

На стыке нейронауки, когнитивистики и биоэтики он предпринял попытку систематизировать законы человеческого восприятия, чтобы доверить самой машине решать, что для человека важно, а что – второстепенно.

На рассвете цифровой эры кинематограф, как полагал режиссёр-учёный, являлся самой наглядной моделью того, как информация превращается в действие. Именно поэтому он с головой погрузился в изучение возможностей визуализации самого нематериального – сознания. Его целью стала

машина, в которой разум зрителя оказался бы частью киноаппарата. Кино, доведённое до состояния вычисления.

«Всякая форма, обладающая массой и способная меняться во времени, излучает частоту, которую можно поставить на весы осциллографа и услышать», – писал Халвер в те годы.

– Чёрный экран, белый экран – это не тишина, – говорит он в одном из своих интервью.

– Мел Халвер предложил альтернативную онтологию реальности, где кино не имитирует мир, а раскрывает его скрытую, вибрирующую архитектуру, – вслух читает Келли Кобаджич, держа раскрытый номер «Научного выбора» за апрель 1981 года.

«Кино – это последний общий язык человечества в эпоху распада смыслов», – заканчивает свою статью Халвер.

– Оптико-акустическая онтология – это мир, в котором всё видимое звучит, а всё звучащее имеет вес; и всякий вес стремится к точке равновесия, которую мы называем истинной, – произносит Мел Халвер перед сотрудниками основанной им лаборатории «Халвер Инструментс».

«Его теория ввела в кинематограф понятие частотного, колеблющегося веса композиции, способного со временем перемещаться внутри каждого эпизода. Визуальный ряд изменяется по аналогии со звуковой волной, состоящей из множества тональных слоёв», – пишет Кобаджич теперь уже в своём документальном сценарии.

По контракту с западногерманской компанией «Агри» лаборатория Халвера разработала линейную светочувствительную матрицу, размещённую позади киноэкрана. Это громоздкое устройство обошлось учёному в три с половиной миллиона долларов – сумму, которую в те годы могли позволить себе лишь военные. После этого деятельность режиссёра вновь была погружена в тень секретности.

– Они поняли первыми: если можно взвесить волю – значит, можно её направить. Если можно услышать изображение – значит, можно заставить его говорить, – прокомментировал всё это Халвер в своей лаборатории.

Матрица «Агри» превращала изображение на экране в массив цифровых данных, пригодных для дальнейшей обработки и создания так называемого «пакетного шаблона уклона воли». Однако в первой половине восьмидесятых вычислительных мощностей ещё не хватало, чтобы работать с этими данными в реальном времени. «Пакетный шаблон» оставался архивом – застывшим, ожидающим своего часа.

«Я не перехожу от звука к изображению. Я добираюсь до того места, где они сливаются – и вижу, что это место есть человеческая воля», – слышится Келли голос учёного-новатора во время изучения его трудов.

УКЛОН ВОЛИ: МОСТ МЕЖДУ НЕВИДИМЫМ И СЛЫШИМЫМ

Бывают минуты, в которые ты не ощущаешь разочарования. Это минуты надежды – надежды на то, что всё не напрасно, что все они сейчас, хотя бы отчасти, догадываются о том, о чём и ты.

В качестве единицы измерения «уклона воли» Мел Халвер ввёл понятие «Ви-массы». Её визуальным начальным эталоном служил чистый белый цвет – одна Ви-масса, что в звуковом эквиваленте соответствовало абсолютной тишине. От этой точки – нулевого напряжения мира – он выстроил градацию: совершенно чёрный кадр приравнивался к ста тысячам Ви-масс. Для этой предельной величины была определена и конкретная частота звукового колебания – 0,001 герца, почти неподвижная дрожь.

Опираясь на это соотношение, Халвер научился воспроизводить многослойное звучание визуальных объектов. Он делал это с помощью своего синтезатора, собранного из двухсот семидесяти фотоэлектрических генераторов, разбитых на частотные секции, – сложного организма, чувствительного к свету. Инструмент с символическим именем «Норберт-1» он спроектировал и заказал на собственные средства в компании Николаса Нэтьюса, человека, которого называли главным революционером музыкальной электроники.

«Моральное усилие имеет плотность. Это – звук моего понимания», – прочитал Келли в дневнике Халвера.

«Норбертом-1» управлял специально разработанный

компьютер, созданный в той же компании Нэтьюса. С его помощью Халвер обрабатывал данные матрицы «Агри» и сформировал первые упрощённые шаблонные пакеты уклона воли – прототипы будущих звуковых генераций, ещё грубые, но уже осмысленные.

«Важны лишь условные измерения, а не конкретная погрешность», – читает Кобаджич заметки на экране, просматривая и прослушивая архивные плёнки.

– Ясное голубое небо – четырнадцать Ви-масс.

– Морская гладь – семьдесят три.

– Кирпичная стена – восемьдесят.

В 1983 году по специальному проекту компании «Стил-поинт» был построен первый супермощный компьютер, способный достаточно быстро анализировать данные матрицы «Агри» и вычислять общий вес смешанных, неоднородных кадров. Сфера киноэкрана равномерно дробилась на множество секторов: сначала вычислялся вес каждого из них, затем – их суммарная нагрузка на так называемое внимание.

Процесс оставался медленным, но принцип был найден. Создаваемые матрицей «Агри» цифровые оптические профили стали кодироваться в расширенный пакетный шаблон, где Ви-масса дополнялась параметрами амплитуды света, его частоты, фазы и особой «метафоры», отвечающей за сравнительную глубину материализации. Точнее говоря, Ви-масса обрела новое определение – чёткость собственного намерения.

«Свет перестал быть просто физическим явлением. Он обрёл позицию, направленность, характер. А технология – феноменальность», – записал Келли в сценарии.

– Машина на шоссе – 78 Ви-масс.

– Футбольный матч – 89.

– Семья за обедом – 77.

Со временем Халвер усложнил терминологию, введя понятия мажорного и минорного уклона воли – эмоциональные характеристики метафоры намерения. Они возникли как результат анализа частотного веса последовательностей оптических профилей и позволяли описывать общую этическую траекторию процесса.

«Это само вещество будущего фильма. Его критическое значение проявляется в моменты этического принятия. В это нужно лишь верить», – писал режиссёр.

Келли Кобаджич извлёк из картонной папки пожелтевший лист. На нём – формула, выведенная рукой Халвера, аккуратная и упрямая:

Весовая партитура – динамическая функция

$$W(t) = \sum (V_k \cdot \varphi_k(t) \cdot \sin \theta_k(t)),$$

где V_k – Ви-масса элемента кадра;

$\varphi_k(t)$ – фаза его изменения во времени;

$\theta_k(t)$ – угол уклона воли, под которым элемент воздействует на внимание зрителя.

Сумма берётся по всем значимым компонентам в интервале t .

Халвер первым предложил сопоставить цифровые шаблоны «партитур частотного веса» кинокадров со спектральными картами ритмов головного мозга зрителей – людей, находящихся в кинозале и подключённых к установке позитронно-эмиссионной томографии, арендованной в медицинском факультете Вашингтонского университета.

Сопоставление происходило в реальном времени и требовало вычислительных мощностей, которые для той эпохи ещё не существовали. Говоря проще, спектральная картина мозга фиксировала эмоциональное состояние зрителя в каждый момент повествования. Эти данные регистрировались и превращались в команды для генерации звука «Норбертом-1». Процесс кодирования был долгим – каждая секунда киноленты рождала часы расчётов. Машина «Стилпоинт», самая мощная в своём роде, всё же дышала тяжело: вентиляторы гудели, как уставшие киты, а магнитные ленты, вращаясь, оставляли на пальцах техников тонкий налёт окиси. Но Халвер не жаловался. Он ходил между стойками, касался горячих корпусов и шептал:

– Сознание уже успело, но ты не отстанешь. Просто – удерживай свой ритм. Как сердце в беге.

Планировалось воспроизводить особые тембры – не просто гауссовский шум различной плотности, но сложные звуковые структуры с уникальным «окрасом», зависящим от характеристик света и “метафоры”, считанных с партитур частотного веса.

В рабочем журнале лаборатории за 1982 год Келли увидел названия этих тембров.

«Туманный хор духов» – низкие регистры.

Объёмный, не басовый гул, словно в пустом соборе одновременно включили десяток старых радиоламп и медленно вращают ручку громкости.

«Стеклянная вуаль» – средние частоты.

Прозрачный, вязкий звук с лёгкой шероховатостью: дыхание зала после замершей речи, хрусталь у самого уха, песок, скользящий по стеклу.

«Серебряная пыль» – высокие частоты.

Не писк и не свист, а рассеянный свет в звуке: ультразвуковой отзвук колокола, уже ушедшего за пределы слышимого, но всё ещё вибрирующего в костях.

Даже для компьютера «Стилпоинт» этого оказалось слишком много. Полноценная генерация всех тембров в реальном времени была всё ещё невозможна. Синхронно с просмотром зритель получал лишь шумовые структуры, передаваемые через костную проводимость – преобразователи, закреплённые на висках.

И всё же это было достижение.

Во время сеанса звук напрямую передавался во внутреннее ухо – человек словно начинал слышать собственное сознание. Уже тогда Халвер утверждал: следующий этап позволит не только озвучивать сигналы мозговой активности, но и визуализировать их в форме полноценного кинофильма.

– Скоро человек и машина научатся мыслить одновременно и синхронно, – восторженно произнёс он, стоя перед «Норбертом-1».

– Сознание – идеальный сценарист, – произнёс Кобаджич, перелистывая архивные записи.

– Да, сознание, – отозвался Халвер в его мыслях.

– Сознание... – и это слово, казалось, повторили стены.

– Союзник или независимая властвующая программа? – вновь спрашивал себя Кобаджич, покидая здание.

В начале 1983 года, воодушевлённый возможностью визуализации мысли, Мел Халвер заключил контракт с киностудией «Хронос». В ту пору, эта киностудия занималась производством научно-популярных фильмов и славилась своей лабораторией киноэффектов.

В проекте участвовала и частная военная компания, скрытая под формулировкой «поставщик спецтехники». Лишь присутствие в совете директоров полковника в отставке Стефана Дрейка – человека из высшего военного ведомства и бывшего куратора программ разработки оружия направленной энергии – выдавало подлинный масштаб интереса.

Именно военные деньги могли построить специальный кинопавильон с нейрофизиологическими лабораториями и заказать новый, более сложный синтезатор.

Его назвали просто. «Норберт».

ПРОЕКТ «НОРБЕРТ»

Если я знаю, что однажды не проснусь, то чего же мне бояться больше: того, что одна боль сменится другой, или того, что я уже никогда не получу компенсацию за пережитое?

Для управления «Норбертом» компания «Стилпоинт» создала компьютер следующего поколения – супермашину, способную мыслить быстрее человеческого сомнения. Инженеров и нейрофизиологов, работавших в лабораториях, лично курировал полковник Дрейк. Проект вышел на иной уровень – и, как всё по-настоящему серьёзное, вновь получил статус секретности.

Келли Кобаджич годами собирал его осколки. Архивы, частные собрания, забытые фонды. Он искал документы, плёнки, воспоминания – всё, что могло пролить свет на работу киностудии «Хронос» и проекта «Норберт» того времени. Некоторые архивы оставались запечатанными до сих пор. Но люди – ещё нет. И Келли пересекал континенты, монтируя фильм из живых свидетелей, спеша застать каждого, пока их память не погасла.

Фрагмент видеозаписи.

Алекс Вертинский, нейрофизиолог. Вашингтон, 16 сен-

тября.

– Он вошёл без предупреждения. В потрёпанном пальто. С портфелем из потрескавшейся кожи. Внутри – стеклянная пластина, вся в царапинах. Он поставил её на стол и сказал: «Это – Ви-масса моего “нет”, сказанного миру в семьдесят шестом. Сегодня она меня нашла». Таким он и был. Всегда – немного не здесь.

Фрагмент видеозаписи.

Виктория Митлевич, программист. Катания, 4 марта.

– Он верил, что физика начинается там, где заканчивается этика. Однажды система зафиксировала сбой фазы в первом кольце. Все датчики ушли в красное.

Она делает паузу.

– А Мел посмотрел на графики... и улыбнулся. Он сказал: «Вы видите разрыв. Я вижу – шов. Там, где машина сломалась, человек сросся с собой».

Конец ознакомительного фрагмента.

Текст предоставлен ООО «Литрес».

Прочитайте эту книгу целиком, [купив полную легальную версию](#) на Литрес.

Безопасно оплатить книгу можно банковской картой Visa, MasterCard, Maestro, со счета мобильного телефона, с платежного терминала, в салоне МТС или Связной, через PayPal, WebMoney, Яндекс.Деньги, QIWI Кошелек, бонусными картами или другим удобным Вам способом.