ВСЕ ЗОЛОТО МИРА

1989 год не принес отечественным картинам значительного успеха на престижных международных кинофестивалях. Это не должно нас особенно огорчать. Сегодня советским кинематографистам всего важней захватить новое жизненное пространство, прорваться в зоны, еще недавно запретные. В такие периоды, какой переживает страна, „художественное обществоведение" почти всегда довлеет над „художественным человековедением", публицистический поиск над эстетическим, день застит вечность, быт — бытие. „Не до ордена — жила бы Родина" — вправе повторять сегодня слова поэта наши кинематографисты в студиях, „сытый голодного не разумеет" — на фестивалях за рубежом. И то уже благо, что наша зависть к народам, успешней решившим свои проблемы, перестает быть черной, ослепляющей, злой, и мы можем с доброжелательным интересом смотреть, что волнует и восхищает сегодня западный кинематографический мир, что стало сенсацией на зарубежном экране.

„ЧЕЛОВЕК ДОЖДЯ"

Фильм Барри Левинсона, в каком-то смысле определивший погоду кинематографического 1989 года, получивший „Золотого медведя" в Западном Берлине и „Оскара" у себя на родине, на самом деле к дождю никакого отношения не имеет. Просто главный герой, молодой и энергичный калифорнийский торговец автомобилями (его играет становящийся популярным Том Круз), эдакий весьма современный жесткий делец, чуждый всякой сентиментальности, в какой-то момент вспоминает, что в детстве отец ему рассказывал о неком Реймоне, а это имя близко английскому звучанию словосочетания „человек дождя". Этот таинственный „человек дождя" — на самом деле старший брат героя, больной аутизмом (форма патологической погруженности в себя, сочетающаяся с гениальными способностями памяти).

О Реймоне давно забыли, он заключен

в частную клинику в Цинциннати, а младший брат узнает о нем лишь тогда, когда семейный адвокат заявляет, что после недавней смерти отца наследство в 3 миллиона долларов должно достаться Реймону. Чарли Бэббит (так зовут героя) возмущен, ему как раз в данный момент позарез нужны деньги для завершения важной сделки; поэтому он решает забрать Реймона из больницы в семью, оформить опеку и получить столь желанные миллионы. Путешествие братьев в старом отцовском автомобиле через Америку и составляет сюжетную канву фильма.

Итак, кого же находит Чарли в своем брате? „Он унаследовал 3 миллиона, но не знает, что такое деньги; поэтично, не правда ли?" — удивляется он. Впрочем, Реймон, все особенности психического строя которого блистательно воспроизводит Дастин Хоффман, со всеми его тиками, взглядами куда-то в сторону, ибо аутисты избегают зрительного контакта, мерным быстрым бормотанием, отсутствием ориентировки в действительности, — скорее напоминает какого-то странного робота, а не человека. И лишь после долгого совместного путешествия младший брат сумел почувствовать в старшем того самого сказочного „человека дождя" из детства: „Кто знает, может быть, этот „псих" — единственный, кто нормален в нашем безумном мире", — не раз можно было услышать в фильме.

Однако такое подхваченное многими критиками гуманистическое истолкование фильма — скорее отражает замысел создателей фильма, нежели объективный его результат. Ведь когда, в конце концов, Чарли Бэббит всерьез заинтересовался братом как таковым, а не как наследником отцовского капитала? В момент игры в игорных домах Лас-Вегаса, когда вдруг раскрылись феноменальные способности Реймона к запоминанию и счету. Благодаря помощи брата Чарли сорвал банк. Не встречаемся ли мы здесь с ситуацией, столь знакомой нам по последнему десятилетию американского кино с его часто повторяемой темой об очеловечивании искусственного интеллекта? Вспомним хотя бы шедшее в нашем прокате „Короткое замыкание" Бэдхема.

Робот, усвоивший энциклопедию, фразеологию американского телевидения да еще получивший в результате удара молнии некоторую способность к свободной ассоциативности и спонтанной реакции, становится вполне человеком. В „Человеке дождя" виден просто обратный ход: человек, оказывается, вполне способен быть хорошим роботом. Естественно, его при этом нужно понимать, любить, чувствовать своеобразную поэзию, подспудно в нем заключенную. Это и осознает Чарли Бэббит в кульминационных в картине эпизодах игры.

Нечего и говорить о великолепной игре Д. Хоффмана, вполне заслуженно получившего награды за свою роль. Но вопрос все-таки остается открытым: кого же и где нужно искать и любить? Человека ли в роботе, робота ли в человеке или, как и встарь, Человека в каждом и любом человеке?

А. Дорошевич

„СЕКС, ЛОЖЬ И ВИДЕО"

Три слова в названии претендуют на охват всей жизни. Во всяком случае, „тамошней" жизни, „их" жизни. Не случайны в названии ни порядок слов, ни отсутствие в перечне слова „работа", вероятно, теряющего былое значение для многих американцев. Символичное название и сим-

воличный фильм. Он знаменует смену ценностных ориентаций, происходящую в западном обществе.

Недавний чемпион киносборов „Работающая женщина" не замечала надвигающихся перемен: речь шла о работе, карьере любой ценой и только потом о любви и сексе, правде и лжи. „Секс, ложь и видео" знаменует новые веяния и, похоже, не только в американском обществе: думается, не только за художественные достоинства фильм получил Золотую пальмовую ветвь Каннского фестиваля. Окажись фильм на наших экранах, он тоже не остался бы непонятым. .

„Этот фильм мог снять только очень молодой человек", — сказала после фестивального просмотра бойкая критикесса о С. Содерберге, 27-летнем режиссере, хотя ничто — ни мастерский подбор актерского ансамбля (Д. Спайдер, получивший приз за лучшее исполнение мужской роли, Э. Макдоуэл, П. Коллагер, Л. Джакомо), ни поражающий точностью ритма монтаж — не дает основания считать автора картины юнцом. О зрелом профессионализме, даже мудрости свидетельствует и выбор темы, и точно схваченное и переданное время. Тем не менее смыл в замечании о возрасте режиссера есть. „Секс, ложь и видео" — это картина, снятая человеком, принадлежащим к „поколению без поколения", группе одиночек, нынешних 25—35-летних талантливых индивидуалистов, остро чувствующих ностальгию по прошлому и не находящих ничего „настоящего" в настоящем.

Какая-нибудь маленькая Вера в своей провинциальной глуши смертельно позавидует Синтии из „Секса, лжи и видео", позавидует ее шмоткам, машине, квартире, так, может быть, и не заметив, что духовно они родные сестры, что пустые их жизни вращаются по схожим орбитам.

Пора, однако, обратиться к самому фильму. Пересказать его, на первый взгляд, легко. Банальный любовный треугольник: он (муж Джон), она (жена Энн) и ее сестра Синтия. Классическая ситуация: треугольник, порожденный сексом, порождает ложь и осложняется появлением четвертого персонажа, Грэма, типа с вовсе уже извращенной сексуальностью, находящего удовлетворение при просмотре видеозаписей исповедей женщин, делящихся своим сексуальным опытом. Впрочем, Содерберг не только ухитряется сохранить целомудрие в достаточно двусмысленном сюжете, но и представить героев незащищенными и несчастными. И постепенно — не сразу, как при проявлении пленки, — обнаруживается вся нетипичность и треугольника, и самого фильма, в котором видимое не соответствует тому, что скрыто за ним.

На этом втором уровне повествования исследуются психологические мотивировки поступков героев, исследуются так досконально, словно рассказ ведет психоаналитик — он, кстати, и возникнет — в эпизоде. Итак, в центре картины уравновешенная Энн, которая вызывает холодной сдержанностью и скованностью разочарование Джона; тот ищет отрады в адюльтере с экстравертной Синтией, которая эгоистична, раскованна, но — мучима комплексом неполноценности: в детстве ей слишком часто ставили в пример благонравную старшую сестру, и ныне, самоутверждаясь, она стремится отнять у Энн все — мужа, Грэма, который, некогда разочаровавшись в „нормальном сексе" после измены его девушки с Джоном, покинул город, а теперь, вернувшись, вновь становится полноценным мужчиной, отбив у Джона Энн, которая...

В известной мере фильм Содерберга можно считать парафразом классической английской ленты „Седьмая вуаль", где героиня, талант-

ливая пианистка, становится жертвой душевного кризиса, а психиатр, доискиваясь до его причин, заставляет ее сбрасывать одну за другой „вуали", погружаясь в ее прошлое. Но и „психологические вуали" у Содерберга — ложь, а главное припасено к финалу — видео.

Мы и не заметили, как быстро и прочно утвердилось видео в повседневности, как изменило ее. В доме Грэма, например, совсем нет собственных книг. Видео подменяет культуру, секс, творческие потребности, становится формой и методом познания... видео же (у Грэма целая видеотека исповедей женщин, заснятых им самим), ибо подменяет саму жизнь.

Видео лишило действительность эффекта неожиданности. В квартире, на кухне доступно все, надо только вставить нужную запись. Собственное прошлое, факты истории, любая иллюзорная мечта хранятся в кассете. Выходит — свершилось? Мгновение остановлено? Содерберг считает, что нет. Его герой расправляется с суррогатом действительности, разламывая кассеты и разбивая видеокамеру, дабы окунуться в реальный мир своей любви к Энн. Однако их пастораль на крылечке уютного домика куда дальше от жизни, чем несчастливые судьбы, запечатленные на растоптанных Грэмом кассетах.

Все смешалось — в который раз. Прежде в искусстве искали убежища от тревог и забот, называли это эскапизмом, ругали. Но как назвать попытку спрятаться от иллюзии в жизни? Хорошо это или плохо? И возможно ли? Фильм Содерберга не дает ответа, он лишь ставит вопрос... впрочем, задававшийся грядущей цивилизации не раз и давно (вспомним знаменитый роман „Игра в бисер" Г. Гессе), но свидетельствующий о новых философских горизонтах кинематографа.

О. Рейзен