

## **Too Hard-Boiled For Paranoia. Acknowledgement of the "Independent" Cinema in the Late '80s and '90s**

When it comes to American "independent" films, they are understood as films independent from Hollywood. Or to be more specific, from major Hollywood production companies that are thought to have only profit in mind and thus produce blockbusters cast in the same mould. The "independent" are considered to be no match for them, as the alternative sources of funding allow them to keep their creative freedom, tackle scandalous topics, daringly debunk Hollywood clichés and fearlessly experiment with new techniques.

Throughout the 1980s the "independent" were situated in a rather modest terrain between the pure underground and the mainstream. The end of the decade, however, saw dramatic changes in the situation when the Cannes Festival showered awards upon those who were previously seen only as the ones waiting their turn to get to the honeypot. Whether it was just a coincidence or not, the Cannes awards winners of the late 80's and early 90's actually had a number of important features that transformed the idea of cinema. Still, it's not in the film subjects or artistic styles where these features are hidden to look out for. Their innovations lie in another dimension, and that is the reason why they cannot be converted neither into the Hollywood products catered for the audience with the lowest common denominator, nor into the high-brow *auteur films*.

"All I've been thinking about all week is garbage."

At the beginning of *Sex, Lies, and Videotape*, Ann Mullany is talking to her therapist about her concern over global issues. However, the "global issues" are merely a form to embody her anxiety, triggered by the feeling that she is unable to control her life completely. Steven Soderbergh reverses the perspective, and global problems become a reflection of personal issues. In 1969 Kubrick did something similar with science fiction, when the mysteries of space gained the ability to spark up conversations about human secrets. Or as phrased in *Solaris*, the later remake of which was shot by Soderbergh, "We don't need other worlds. Man needs man!" John, Ann's husband, expresses it in his own way, telling her, "Quitting your therapy's not gonna feed the children in Ethiopia." It wasn't the environmental problems, drug trafficking or illegal immigration that Soderbergh actually cared about when he chose to film a melodrama (although his later filmography proves that he did care about them as well), but the activists' motivation, - isn't it an attempt to solve personal issues disguised as good intentions? When it comes to Ann, her therapist concludes that the anxiety behind her consideration over garbage utilization is caused by the visit of her husband's college friend. She is afraid that he will turn out to be just like a clone of her husband and that they will get nostalgic about getting drunk together or exchanging secret handshakes and so on. Why does she feel so upset when she thinks about their similarities, the bygone era of the student fraternity and shared attitudes?

Even though the film left an impression of a pale imitation of Bergman's creations, it was solely because Soderbergh intentionally made it this way. For example, he asked Cliff Martinez to compose a film score, using Brian Eno as inspiration. A haze of cool and clear melody, suspended in eternity without unfolding, would ideally suit a film about arctic ice melting that is shot in real time, yet in Soderbergh's film it is accompanying sex scenes.

The music imparts an air of solemnity to the intimate moments, like in the silent scene of seduction in *Barry Lyndon*, only that in Soderbergh's picture we see a cold glow of the screen instead of the moon.

It can so happen that behind Soderbergh's modest melodrama there is a sense of breadth of an epic scale, making a vague reference to the fate of Western civilization and sentencing its representatives if not to collapse and insanity, then, at least, to lies and videotape. The title alludes to the idea of wide generalizations. Aside from suggesting controversy with the previous motto about drugs and rock 'n' roll (as Graham says, "Lying is like alcoholism, you're continually recovering"), it also refers to "liberty, equality, fraternity." At the end of the day, the film characters' problems with sex and lies are rooted in the idea of equality and fraternity. As much as the film wants to present itself as nothing but a low-profile chronicle of tedious family life, it stands on the same ground as pictures of David Lynch, originating from Tod Browning's *Freaks*. Since the two sisters - Ann Mullany and Cynthia Bishop - are real Siamese twins, although connected by mind, not body. Ann is aware of it as she says, "I hate it when I have feelings that she has." Perhaps, in her husband is her only hope to release from the endless circle of unwanted empathy. That's why Ann is so scared that her husband may also have a counterpart.

It's interesting how the therapist outlines Ann's problem in the first minutes of the film - the object of her obsession is the things which she has no control over. Why is it that his words don't seem to reach her? Graham answers this question, as he tells Ann in a moment of their first encounter, "Have you ever been on television?" His words can easily be overlooked as they seem to be the most awkward way to strike up a conversation with a girl (next, he should have complimented her or thought about something they had in common).

Instead of making her annoyed, this situation makes her curious, even though she has got a prejudice against John and appears to be totally indifferent toward flirting (several times throughout the film when she receives lame sexual advances from a bar frequenter, she nips them in the bud, telling him, "Look, I'm married."

- Are you very married?

- Married enough.)

Graham's words will be clarified later, as he tells Ann that she behaves as if someone was always looking at her, as if she was acting out a role. So there's no wonder why her therapist is ineffective - she's not ready to listen to what he has to say; instead, she comes to present herself and to give an interview. At the same time, interviewing women is Graham's hobby. A video camera helps Ann to become aware of her insecurities. When she gets into the shot, she realizes that she has always been there, at the invisible film set. That's what distinguishes "old school" *auteur films* (despite their fashionable outfit, made of postmodernist and deconstruction theories) from "indie". As Peter Greenaway not just once proclaimed, the cinema died on the day when remote-control zapper first entered the living rooms of the world, enabling spectators to control what is happening on the screen. Point of view of the "independent", however, is quite different. They believe that since the audience's habits have changed, a new type of relationship should be initiated. If the spectator has developed a taste for pausing and rewinding the tape, you should make it an available option with your film, for example, by reshuffling the sequence of events, or making a film with a cinematic structure similar to that of a music video.

As for the happy ending, even though it feels unnatural, we also almost unconsciously feel that it was right. In order to explain this feeling to ourselves we need to dip into exploring the ways in which the inner and outer worlds of the characters are intertwined.

*Wild at Heart* constantly resonates with *The Wonderful Wizard of Oz*. This book means a lot to the couple. The yellow separating strips remind us about the yellow brick road leading the characters of the book to the Wizard of Oz that will make their dreams come true. The lesson we learn from reading it is that the wizard is not able to create a real miracle. Still, the characters no longer need a miracle, as they have already got everything they had been dreaming about. Perhaps, the only thing they were lacking was a point of view of a trustworthy point of view from the outside. That's why Lynch wanted Laura Dern, who had starred as a shy high-school student in *Blue Velvet*, his previous film, to play the part of a glamour girl.

He obviously intended to reveal how an average girl can transform into a goddess if her boyfriend thinks of her as such. Lula doesn't need a wizard, as she gets an outside opinion from Sailor. As for Sailor, Lula becomes his wizard, encouraging his identification with Elvis Presley when he tries to sing his songs.

If not for her support, we couldn't fully understand Sailor's line as he says, "This is a snakeskin jacket! And for me it's a symbol of my individuality, and my belief... in personal freedom." He sounds absolutely

serious, but we still capture a paradox in these words. Apparently, similar remarks about Elvis's outfit could be found in a fanzine, but the King himself would never proclaim something like that. It doesn't seem to cause any discomfort or embarrassment to Sailor, however. He and Luna are hypnotized by each other. And unless the outer world doesn't have a clue what their secret is all about, they can continue to distance themselves from it.

A serious problem arises when a stranger declares, "But I can tell you, my dog is always with me," a precise quote from *The Wonderful Wizard of Oz*. At this moment the inner and the outer worlds begin to overflow into one another (and due to this, in Lynch's film the phrase "But I'm wild at heart" was attributed to Sailor, while in the novel the words "wild at heart" relate to everyone around Sailor and Lula, but never to themselves).

A vision Sailor is having while knocked out at the end of the film is quite understandable. The Good Witch breaks through into his reality, but it no longer makes him scared to see the interpenetration of the inner and the outer worlds. He's not scared because he doesn't have to be ashamed of his obvious passion for a children's fairy tale. In fact, now he can read this fairy tale to his son!

Professional readers don't need long explanations as to what an "unreliable narrator" is. The special characteristic about the "unreliable narrator" is that this character can appear both in light fiction (for example, the genius of Sherlock Holmes benefits most when looking through the eyes of Dr. Watson) and in serious reading (that's where usually *The Turn of the Screw* comes in; the measure of the narrator's sanity may vary, depending on the film director's idea - whether the film will be a Kafkaesque nightmare, an erotic psychological drama or a didactic poem).

The "unreliable narrators" flourished in profusion in "hard-boiled" detective stories, later migrating into Noir fiction. While in Conan Doyle's works it was the criminal who set a riddle to solve for Holmes, and Dr. Watson was just there to slightly confuse the issue together with the witnesses that seemed somewhat unfocused, noir fiction characters, starting from the victim and ending with the police, land the audience in deliberate obscurity. It's a situation when even the private detective is completely unaware of what he's after, why he's doing it and for whose sake. The spectator realizes that investigation has long been rounded out because one of the characters has got a better handle on the situation than others, only from their scanty speech which is half-joking, half-serious.

This description can refer both to classic noir films of 1940s and 50s, and to the most of Lynch's and Coen brothers' films. At first glance, Tarantino and Soderbergh seem to fail to fit into the general scheme. As *Pulp Fiction* achieves this kind of confusion due to nonlinear narrative, *Sex, Lies and Videotape*

leaves so many things unsaid, that even just one phrase eventually would be enough to turn this melodrama into a thriller.

There's only one thing that casts doubt upon the equality *indie=noir*, that is the emotional element. You might not fully understand all the intricacies of classic noir imagery, but you will surely be able to see what the author is driving at - as much as the characters are trying to be witty or put on a brave face, the feeling of a frightening world where there's nobody to trust is always there.

However, the "independent" Palme d'Or winners of the Cannes leave us with quite an opposite feeling - no matter how much strain these unnatural happy endings put on our patience, there's something soothing in the image of the world, full of "le Big-Macs" and good witches in the sky. That feeling was matched to the general mood of the upcoming changes. The "independent" cinema helped people keep their look on the bright side and remain free from illusions at the same time.

Billy Wilder once expressed his opinion on the relationship with the audience saying, "An individual member of it may be an imbecile, but a thousand imbeciles together in the dark - that is critical genius." Although we should keep in mind that Wilder came to this conclusion in the context of his continuous fight against the Hollywood system. This means that with these words we can reconstruct another unspoken rule that all successful film producers know (even though none of them would say it out loud), that an individual member of the audience may be a genius, but a cinema hall, jam packed with geniuses, is an imbecile. Solve the difference between this rule and the clichéd saying "the plebes lap it up," and you will understand what is happening to you in the movie theatre.

However hillbilly humor of mainstream films may be, it doesn't lower the dignity of each and every particular spectator because it originally was meant for some kind of nonexistent "unsophisticated viewer". It's important to understand here that it's not an average viewer that we're talking about; it's specifically the *nonexistent* one.

The paradox comes from the fact that coming across this *nonexistent* viewer is as easy as falling off a log; **with** a ticket to a typical Hollywood film your encounter with them will be easily organized.

We have no problem seeing through this illusionist trick with a sudden appearance of a dumb crowd out of nowhere, as soon as we realize that for them it is us who are blending into the surrounding "crowd of imbeciles." In the dark hall of a movie theatre, a genius loner doesn't come into existence. It is experimentally confirmed that the audience's comments after a test lack objectivity. Why is that? The reason is that the voters express their

opinions not on behalf of themselves, but from the point of view of an average spectator, in other words, someone exactly like them, **only** . . . an imbecile. Everyone wants to be thought of as an expert.

In an instance, it takes us to a higher meta-level of perception, even above the demiurge, a perfect con artist. In order to take us down from this position, the filmmaker has to discredit in our eyes the camera and its dispassionate view; to ban the main or primary narrative with its supposedly divine almightiness.

We find a very interesting example of this technique in Tarantino films. His high-headedness is not something new, and he doesn't set any limits with it for himself. On the contrary, he brings it to a level where even the most rampant spectators no longer wish to identify themselves with such an author. When in *Pulp Fiction* Jules survives after a deadly rain of bullets, it's a little bit difficult not to pay attention to the author's high-headedness. The character himself slips into a religious ecstasy, divinifying the author's viewpoint, but those who don't feel any discomfort with that will have to believe in Hitler's assassination in *Inglourious Basterds* as well. If you feel like something is wrong there, that's because your meta-spectatorship position is affected. Other directors don't seem to be acting in that way. Oh yes, actually, that's exactly what the filmmakers are doing, although always under cover.

In mainstream commercial film industry, this is the most common filmmaking technique of creating suspense. It is used to enhance moral disengagement with the character. The tension that keeps spectators glued to the screen is considered to be their empathy for the character. Nevertheless, having empathy for and identifying with the on-screen persona are two different things. The "independent" (and first of all, Tarantino) have moved this discrepancy forward to a whole new level of abstraction.

Even in some of the most intense moments we can't identify ourselves with the character because the classical suspense is built upon the fact that spectators are more aware of what is happening than the character. When, instead, the character knows no more about the situation than the spectators do, there's no space left for suspense: it's either peace and quiet (if both the spectators and the character have no idea there's a bomb) or it turns into a pure action film (if everybody knows about the bomb).

In order to ratchet up suspense the director can make the spectators empathize with several characters at the same time. In a moment of great tension we may not even notice that we are actually "rooting for both teams." Except that unlike sports, here a number of ethical issues arise.

In Trantino's *Reservoir Dogs* we are rooting both for Mr. Orange, an undercover police officer infiltrating a criminal gang (Tim Roth) and Mr. White who is being deceived by him (Harvey Keitel). However, Mr. White is all along willing to commit a murder if necessary, and despite the fact that he has

saved his life, Mr. Orange repays him with betrayal. So when it's all said and done, on whose side will we be on - that of a murderer, a betrayer or both of them?

Uncomfortable questions keep coming up as we are watching the scenes, where Lipnick gets on his knees and kisses the sole of Barton's shoe; or where Butch decides to rescue Marcellus Wallace from being raped, or Bobby Peru appears to be trying to seduce Lula.

Making an attempt to avoid answering these questions, we tend to say that it was a thought-provoking film and it was really cool. Yet, in essence, in the end it leaves us on tenterhooks, not quite sure which ethical position we are taking; all we know is that we know nothing. And what is more, it makes us feel disengaged from ourselves.

It's not because of the tension that is carried throughout the film. Most importantly, we don't even realize how, while we're waiting to see what happens next, it gets us emotionally involved with both the potential victims ("Oh no, it's gonna blow! Run for your life!") and the terrorist ("Oh no, they're so close; now, they're gonna catch him!"). The only concern here is whether to leave these identification shifts within the movie, or to carry them to a more general level, making the viewers to ask themselves, "Since I felt empathy for the terrorist in the movie, does it mean that I would feel the same way for the one in real life?"

Dostoevsky has given a lot of thought to the question why he wouldn't inform the authorities on a terrorist. This question is particularly acute in an independent film, called *River's Edge*, directed by Tim Hunter, which we feel like calling "Twin Peaks, but only without the Black and White Lodges". In fact, the rise of the "independent" might have happened quite by chance due to a unique historical moment, when the attitude towards the modernist theories saw dramatic changes; the eternal ice of snobbery has melted down, and the irony was lost, so they finally received a warm heart-felt welcome. Here's a quick reminder on what happened in the mid '80s, and what we, using Coupland's language, can call an "instantaneous nostalgia" - the sudden death of Roland Barthes, Andy Warhol and Michel Foucault, together with the decease of Jacques Lacan, resulted in these controversial people becoming widely recognized and praised sky-high.

The surviving bards of the post-humanism were left with nothing else to do but to give eulogies. And that's when, to the surprise of many, the creators of multilayered images showed deep feelings and emotions, as mannequin's eyes began to shed tears, the manipulators revealed their wounds, and the learned men segued into the issues of intimacy, friendship and shared common purposes, leaving the simulacra and deconstruction behind. Needless to say, the intricate abstractions seemed like the threads of gossamer, a blowing making them dangle in the air.

Lou Reed and John Cale let go of their long-lasting grudges and joined forces to create a poignant, understated sound of *Songs for Drella*. Their glances, as they looked at each other during their live performance filmed and directed by Ed Lachman seem to be like a real John Woo's bullet ballet (Lachman will later set the tone for the independent hits of Sofia Coppola, Paul Schrader, Larry Clark, Steven Soderbergh and Todd Haynes).

Deleuze, Baudrillard, Blanchot - they each have written a book about Foucault; Derrida will write an essay *The Deaths of Roland Barthes*, *Mémoires: For Paul de Man* and will publish a book *The Post Card*, evoked by Lacan's reinterpretation of Freud. However, it was Žižek who became Lacan's most ardent follower. His book *The Sublime Object of Ideology* appeared in 1989, and the author considered it to be one of his best works.

There are several hints to throw light on the ingredients that will make the subject for a future dispute - anyway, someone will have to justify the existence of Gus Van Sant's *Psycho*, identifying it as a film that continues the Hitchcock-style tradition and presents itself as a forerunner to *Gerry*.

**Text taken from *Seance* magazine №53-54**

---

Вадим Агапов

## **Слишком крутые для паранойи. Признание «независимых» на рубеже 1980–1990-х годов**

Когда говорят об американском «независимом» кино, подразумевают, что оно независимо от Голливуда. Если точнее, от голливудских кинокомпаний-мэйджоров, которых якобы заботит только прибыль, и потому они снимают блокбастеры по готовым лекалам. То ли дело «независимые» (или *independent*) — альтернативные источники финансирования позволяют им сохранять творческую свободу, браться за новые скандальные темы, смело ломать голливудские клише и не бояться экспериментов с новой техникой.

Все 1980-е годы «независимые» занимали скромную нишу между подлинным андеграундом и мейнстримом. Все изменилось лишь к концу десятилетия, когда Каннский фестиваль пролил дождь наград на тех, в ком раньше видели лишь очередников к голливудской кормушке. Была то простая случайность или нет, но эти каннские призеры рубежа 1980–1990-х годов действительно обладали целым рядом важных свойств, которые изменили представление о кино. Но не стоит искать эти свойства в темах или в стиле.



Их новаторство лежит в ином измерении, что и делает их неконвертируемыми ни в голливудский ширпотреб, ни в высоколобое авторское кино.

«Я часто думаю о мусоре». «Секс, ложь и видео» начинается с того, что Энн Маллени делится с психоаналитиком своей тревогой по поводу глобальных проблем. Глобальные проблемы — лишь форма: так воплощается ее тревога из-за невозможности полностью контролировать свою жизнь. Содерберг переворачивает перспективу — глобальные проблемы становятся отражением проблем личных. Нечто похожее Кубрик проделал в 1969 году с кинофантастикой: загадки космоса стали поводом поговорить о тайнах человеческих. Или, как сказано в «Солярисе», который Содерберг переснимет позже: «Нам не нужен никакой космос. Человеку нужен человек». Муж Энн Джон выскажет эту мысль на свой манер: «Если ты бросишь терапию, это не накормит детей Эфиопии». Содерберг берется за мелодраму не потому, что его не интересуют проблемы экологии, наркомании и незаконной миграции (последующая его фильмография докажет, что волнуют), а потому, что ему в первую очередь важна мотивация активистов: не решают ли они, прикрывшись благими намерениями, сугубо личные проблемы? В случае с Энн психоаналитик приходит к выводу, что за ее рассуждениями об утилизации мусора кроется беспокойство, вызванное приездом в гости бывшего однокурсника Джона. Она боится, что приятель окажется точной копией мужа: они начнут вспоминать, как напивались, обмениваться тайными рукопожатиями и т. п. Но почему ей неприятна мысль о сходстве, о былом студенческом братстве, о совпадении вкусов?

Если фильм приняли за бледную копию Бергмана, то исключительно потому, что Содерберг об этом специально позаботился. К примеру, он попросил композитора Клиффа Мартинеса написать саундтрек в стиле Брайана Ино. Прохладная, прозрачная пелена звуков, которая никак не развивается и потому кажется зависшей в вечности, идеально подошла бы снятому в режиме реального времени фильму о таянии льдов. В фильме же Содерберга ею озвучены сексуальные сцены. Музыка придает интимным моментам торжественность, присущую знаменитой немой сцене соблазнения в лунном свете из «Барри Линдона». Только у Содерберга вместо луны — холодное свечение телеэкрана.

Так, может, и за скромной мелодрамой Содерберга кроется эпический размах с намеками на судьбы западной цивилизации, обрекающей ее представителей если не на безумие и крах, то по крайней мере на ложь и видео? Название намекает на широкие обобщения. В нем слышится не только полемика с прежним мотто про наркотики и рок-н-ролл (Грэм: «Ложь как алкоголизм — нужно все время опохмеляться»), но и отсылка к «свободе, равенству и братству». Ведь проблемы героев с сексом и ложью коренятся в равенстве и братстве. Как бы ни хотел фильм казаться скромной хроникой семейной тяготы, корни его те же, что у Линча, — в «Уродцах» Тода Броунинга. Ведь сестры Энн Маллени и Синтия Бишоп — настоящие сиамские близнецы, только сросшиеся не телами, а сознаниями. Энн это понимает: «Ненавижу, когда у меня те же чувства, что и у нее». Возможно, муж — единственная надежда вырваться из замкнутого круга. Поэтому Энн пугает мысль о том, что у мужа тоже может быть двойник.

Интересно, что психоаналитик с первых же минут фильма обрисовывает Энн ее проблему: ее беспокоит то, что она не может контролировать. Почему же она не слышит его слов? Ответ подсказывает Грэм в первую же минуту знакомства с Энн: «Я не мог видеть вас по телевизору?» Его слова легко пропустить, потому что они кажутся самым неловким способом втянуть девушку в разговор (далее должен следовать комплимент ее красоте или поиски того, что их объединяет). Однако у Энн его замечание вызывает не досаду, а интерес, хотя она предубеждена против Джона, да и флирт ее нисколько не интересует (аналогичные по оригинальности приставания завсегда бара она несколько раз на протяжении фильма пресекает на корню: «Я замужем». — «А вы очень замужем?» — «Достаточно»). Смысл своих слов Грэм прояснит позже, когда скажет Энн, что она ведет себя так, словно на нее постоянно смотрят. Она будто играет роль. Так что ничего странного, что аналитик в ее случае беспомощен: она же приходит не слушать его, а представлять себя, давать интервью. А хобби Грэма — брать интервью у женщин. Видеокамера помогает Энн выявить ее комплекс. Попав в кадр, она понимает, что всегда в нем была, всегда присутствовала на незримой съемочной площадке. Вот в чем ключевое отличие авторского кино старого образца (даже если оно рядится в модные постмодернистские и деконструктивистские теории) от инди. Питер Гринуэй не раз подчеркивал, что кино умерло в тот день, когда изобрели пульт дистанционного управления, с помощью которого зритель контролирует экран. Но у «независимых» совсем иной взгляд: раз привычки зрителя изменились, значит, надо устанавливать новый тип отношений. Если зритель пристрастился перематывать и останавливать — включите эту опцию в свой фильм: например, переставьте эпизоды местами. Или постройте свой фильм по законам клипа.

Счастливая концовка при всей своей искусственности кажется на каком-то глубинном уровне очень правильной. Чтобы это чувство правильности самому себе объяснить, приходится вникать в то, как переплетены внутренние и внешние миры героев. «Дикие сердцем» построены на постоянных переключках с «Волшебником страны Оз». Для пары книга наделена важным смыслом. Разделительные полосы желтого цвета напоминают о дороге из желтого кирпича, по которой герои сказки идут к волшебнику, чтобы он исполнил их заветные желания. Урок книги в том, что волшебник — не способен на настоящее чудо. Однако его и не требуется — герои наделены всем, о чем так мечтали. Единственное, чего им не хватает, — авторитетного взгляда со стороны.

Так что на роль сексапильной красотки Линч выбрал Лору Дерн, сыгравшую закомплексованную старшекласницу в предыдущем его фильме «Синий бархат». Замысел очевиден — показать, как самая обычная девушка превращается в богиню, потому что ее парень видит ее такой. Луле не нужен волшебник, необходимый взгляд со стороны ей обеспечивает Сэйлор. Что касается Сэйлора, то роль волшебника для него играет Лула, поддерживая его идентификацию с Элвисом, когда он пытается петь песни из его репертуара. Без поддержки Лулы очень трудно понять реплику Сэйлора «Пиджак из змеиной кожи символизирует мою индивидуальность и стремление к свободе». Эти слова произнесены совершенно серьезно, но мы не можем не заметить их парадоксальности. Очевидно, что нечто подобное о наряде Элвиса мог бы сказать какой-нибудь фанзин,

но только не сам Король. Сэйлор же не испытывает никакого смущения по этому поводу. Он и Лула гипнотизируют друг друга. И до тех пор пока внешний мир не догадывается об их тайне, они могут сохранять чувство отстраненности. Серьезные проблемы начинаются в тот момент, когда посторонний выдает влюбленным фразу «Мой пес всегда со мной» — точную цитату из «Волшебника страны Оз». В этот момент внутренний и внешний миры начинают перетекать один в другой (именно это позволило Линчу приписать Сэйлору фразу «Я — дикий сердцем»; в романе характеристика «дикие сердцем» относилась к посторонним — людям вокруг Сэйлора и Лулы, — но только не к ним самим).

Понятно внезапное прозрение побитого Сэйлора в финале. Фея прорывается в реальный мир, но это взаимопроникновение внутреннего и внешнего миров его больше не пугает. Не пугает именно потому, что ему больше нет никакой необходимости стыдиться своей любви к детской сказке. Ведь у него есть сын, которому можно эту сказку читать.

Профессиональным читателям вряд ли нужно долго объяснять, что такое «недостовверный рассказчик». Особенность его в том, что он используется как в развлекательной литературе (гениальность Холмса сильно выигрывает из-за того, что мы смотрим на него глазами доктора Уотсона), так и в серьезных произведениях (тут в скобках принято поминать «Поворот винта» — степень вменяемости рассказчицы в этом романе экранизаторы варьируют в зависимости от того, хотят они снять кафкианский кошмар, сексуальную психодраму или воспитательную поэму).

Махровым цветом «недостовверные рассказчики» расцвели в крутых детективах, откуда перекочевали в нуар. Если у Конан Дойла загадку загадывал преступник, Холмс искал разгадку, а легкую путаницу вносили Уотсон да рассеянные свидетели, то в нуаре темнят все — от жертвы преступления до полиции, — а частный сыщик, как правило, совсем не понимает, что он ищет, для кого и зачем. О том, что следствие давно закончено, потому что кто-то из героев что-то понял лучше всех остальных, зрителю предлагалось догадываться по скупым репликам, брошенным не то в шутку, не то всерьез. Это описание в равной степени годится как для классических нуаров 1940— 1950-х годов, так и для большинства фильмов Линча и братьев Коэн. Тарантино и Содерберг выпадают из схемы лишь на первый взгляд. В «Криминальном чтиве» путаница достигалась нелинейностью эпизодов, а герои «Секса, лжи и видео» так много недоговаривают, что превратить эту мелодраму в триллер можно было бы всего одной репликой.

Аналогию *indie=noir* ставит под сомнение лишь одно — эмоциональное наполнение. Вы могли не разобраться до конца в хитросплетениях классического нуара, но и без того было понятно, к чему клонят авторы: как бы ни острили и ни храбрились герои, не отпускало ощущение, что мы живем в страшном мире, где верить нельзя никому. А вот от «независимых» призеров Канн ощущения обратные: какими бы издевательски искусственными ни казались хэппиэнды, все же приятно сознавать, что мир полон «ле биг маков» и фей в небесах. Это ощущение совпадало с общим настроением от надвигающихся перемен. «Независимая» продукция позволяла чувствовать себя настроенным на позитив, но в то же время лишенным всяких иллюзий.

О том, как строятся отношения с залом, однажды высказался Билли Уайлдер: «Каждый зритель в отдельности может быть идиотом, но тысячный зал, набитый идиотами, — гений». Важно понять, что этот уайлдеровский критерий вырабатывался в суровом противостоянии голливудской системе. А значит, по этой фразе легко восстановить другое негласное правило, которым руководствовались все успешные продюсеры (хотя ни один из них не произнес бы его вслух): каждый отдельный зритель может быть гением, но зал, набитый гениями, — идиот. Оцените отличие этого правила от расхожей максимы про «пипл хавает», и вы поймете, что с вами происходит в зрительном зале.

Каким бы тупым ни был юмор мейнстримовских фильмов, он не унижает достоинства каждого отдельного зрителя, потому что рассчитан на некоего несуществующего «простого зрителя». Важно понять, что это не усредненный зритель, который представляет собой статистическую абстракцию, а именно *несуществующий*. Парадокс, однако, заключается в том, что встретиться с этим несуществующим зрителем проще простого — достаточно купить билет на среднестатистический голливудский фильм. Фокус внезапного явления тупой толпы из небытия мы разгадаем, как только поймем, что и сами для соседей по залу сливаемся с «толпой идиотов». «Гений-одиночка в зале» не существует. Это подтверждается экспериментально: на выходе после тестового просмотра зрители часто бывают необъективны. Почему? Потому что голосуют не от своего имени, а от имени среднестатистического зрителя — то есть в точности такого же, как я, но — идиота. Всем хочется быть экспертами.

Мы мгновенно возносимся на метауровень восприятия, еще выше демиурга-афериста. Чтобы сбить нас с этой позиции, приходится дискредитировать камеру и ее якобы нейтральный взгляд, отменить возможность базового повествователя и его якобы божественное всемогущество. Особенно любопытно, как это делает Тарантино. Он не ограничивает авторский произвол, а, наоборот, доходит в нем до той степени, что даже у самого оголтелого зрителя отпадает охота с таким автором идентифицироваться. Когда Джулс в «Криминальном чтиве» выживает после всаженной в него обоймы, трудно не обращать внимания на авторское своеволие. Сам герой впадает в религиозный экстаз, обожествляя авторскую позицию, но тем, кто не испытывает при этом некоторой неловкости, придется поверить и в убийство Гитлера в «Бесславных ублюдках». Если вы чувствуете, что здесь что-то не так, то именно потому, что задета наша метапозиция. Нам кажется, что другие режиссеры так не поступают. В действительности — именно так и поступают, только делают это незаметно. Ведь именно на этом построен самый ходовой прием коммерческого кино — саспенс.

Это самый киношный прием разотождествления. Обычно считается наоборот: напряжение, приковывающее зрителя к экрану, связано с тем, что он переживает за персонажа. Однако переживать за персонажа и отождествлять себя с ним — не одно и то же. Разницу, существующую между одним и другим, «независимые» (в первую очередь Тарантино) вывели на новый уровень абстракции. Никакого отождествления с героем в напряженные минуты быть не может, потому что классический саспенс строится на том, что зритель знает больше, чем персонаж. Если же герой знает столько же, сколько зритель, то саспенса нет: либо тишь да гладь (оба не знают о бомбе), либо экшн (оба знают).

Чтобы усилить саспенс, режиссер может заставить зрителя переживать сразу за нескольких персонажей. В момент напряжения зритель может даже не заметить, что «болеет за обе команды». Вот только, в отличие от спорта, на кон поставлены этические вопросы. В «Бешеных псах» Тарантино мы боеем и за внедренного в банду полицейского мистера Оранжевого (Тим Рот), и за мистера Белого (Харви Кейтель), которому тот морочит голову. Но Белый — убийца, а Оранжевый платит ему предательством за спасение жизни. Так на чьей же мы стороне: убийцы, предателя, или обоих? Неудобные вопросы ставят перед нами эпизоды, в которых Липник целует ботинки Бартону Финку, или Буч спасает от изнасилования мафиози Марселаса Уоллеса, или Бобби Перу соблазняет Лулу. Стремясь избежать ответа, мы обычно заявляем, что фильм заставляет задуматься, и поэтому он крутой. По сути, мы остаемся в подвешенном состоянии, с размытой этической позицией: знаем, что ничего не знаем. Мы разотождествились с самими собой.

Дело не в создаваемом напряжении. Важно, что в процессе ожидания зритель сам не замечает, как начинает сопереживать и потенциальным жертвам («сейчас же рванет, они погибнут!»), и террористу («сейчас же всё обнаружат, его раскроют»). Вопрос лишь в том, оставить эти «прыгающие» идентификации в рамках эпизода или вывести их на более общий уровень, заставив зрителя задуматься: «Если я сочувствовал киношным террористам, то способен ли на соучастие в жизни?» Над вопросом «Почему я не донес бы на террориста?» мучительно размышлял Достоевский. Остро он поставлен и в «независимом» фильме «На берегу реки» Тима Хантера, который очень хочется назвать «Твин Пиксом без вигвамов».

Возможно, и взлет «независимых» связан со случайностью, с уникальным историческим моментом, когда отношение к постмодернистским теориям внезапно изменилось — царство вечных льдов снобизма и иронии внезапно окрасилось человеческим теплом. Напомним, что в середине восьмидесятых случилось то, что словами Коупленда можно назвать мгновенной ностальгией: неожиданная смерть Ролана Барта, Энди Уорхола и Мишеля Фуко, а также уход из жизни Жака Лакана привели к тому, что спорные фигуры начали на глазах бронзоветь. Оставшимся в живых певцам постчеловечества пришлось произносить надгробные речи. И тут, к удивлению для многих, творцы многослойных имиджей проявили глубину чувств и переживаний — на глазах манекенов проступили слезы, манипуляторы обнажили раны, ученые мужи от симулякров и деконструкции плавно перешли к вопросам интима, дружбы и общего дела, хитросплетения абстракций задрожали от дыхания легкой паутиной. Лу Рид и Джон Кейл, несмотря на многолетние обиды, объединили усилия, чтобы выпустить пронзительные по сдержанности *Songs for Drella*. Взгляды, которыми они обменивались во время исполнения в одноименном документальном фильме оператора и режиссера Эда Лахмана, — это настоящий балет пуль Джона Ву (позже Лахман задаст стиль инди-хитам Софии Копполы, Пола Шредера, Ларри Кларка, Стивена Содерберга и Тодда Хейнса). Делез, Водрийяр, Бланшо написали по книге о Фуко, Деррида напишет эссе «Смерть Ролана Барта», мемуары о Поле де Мане и выпустит книгу «Почтовая открытка», навеянную лакановским пересмыслением Фрейда. Но главным пропагандистом Лакана окажется Жижек. В 1989 году выйдет его «Возвышенный объект идеологии», книга, которую сам автор назовет одной из своих лучших работ. По ней уже можно угадать элементы будущей полемики: кто-то должен будет оправдывать «Психо» Гаса Ван Сента, представляя его одновременно продолжением линии Хичкока и предвестником «Джерри».

Текст взят из журнала Сеанс №53-54