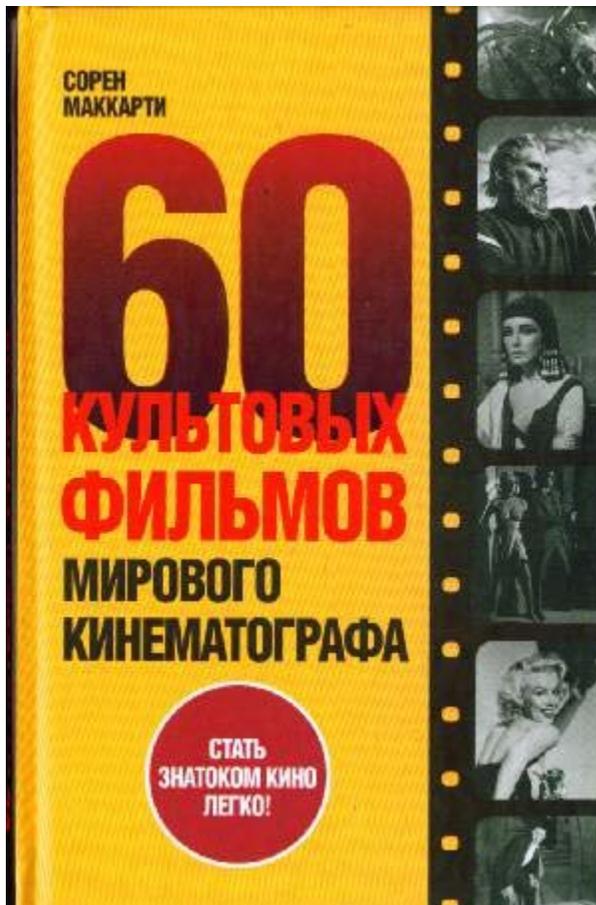


# Сорен Маккарти



# 60

## КУЛЬТОВЫХ ФИЛЬМОВ МИРОВОГО КИНЕМАТОГРАФА

Cult Movies in 60 Seconds

Редкие книги о  
кино на  
[cinemanema.ru](http://cinemanema.ru)

«Культурный фильм» не обязательно шедевр, он может не быть популярным, новаторским или кассовым. Культурным может стать даже откровенно беспомощное кино. Автор этой книги вполне сознает субъективность и определенную произвольность любого отбора по заявленному в заголовке параметру и приглашает читателей составлять свои списки «культурных фильмов», тем не менее свой выбор аргументирует, в случае каждой картины пытаюсь найти точные слова для характеристики того, что в ней «цепляет» зрителя.

## ВВЕДЕНИЕ

Истинное удовольствие от культурного фильма может получить только человек, склонный ко всему незаметному и неизвестному. Тот, чей любимый ресторан находится в стороне от оживленных улиц и чей любимый пиджак куплен по дешевке в магазине подержанной одежды или сшит гениальным дизайнером, о котором больше никто не слышал. Культурные фильмы не могут похвалиться особыми кассовыми сборами или шумным одобрением кинокритиков. На их долю редко выпадает бешеная популярность. Между тем эта книга пытается быть справедливой к вольному духу культурных фильмов, изучая, защищая, ругая их, но неизменно стараясь по достоинству их оценить. Значение фильма определяется не столько размером зрительской аудитории, сколько характером впечатлений, которые фильм пробуждает в зрителе.

Я писатель и актер. Живу в Нью-Йорке. Поскольку я работал и в безвестных, и в маститых средствах массовой информации, то на себе испытал, что значит подвергаться критике, так что приветствую всех, кто решается предьявлять себя как творческую личность.

Я полюбил кино еще ребенком, в то самое время, когда появившиеся пункты проката видеокассет совершили революцию в киноиндустрии. Внезапно кино стало доступно всем, и даже я, простой парень из города Акрон, что в штате Огайо, мог получить видеокассету с записью фильма «Более странно, чем рай» Джима Джармуша (тоже парнишка из Акрона, Огайо), который так ни разу и не показали в местном кинотеатре.

Как и во многих небольших городах, в моем родном городе был кинотеатр повторного проката архаусного кино. Городской театр Акрона с гигантским (рассчитанным на 2000 человек) зрительным залом был построен еще в эру водевилей. Поскольку он был одновременно и кинотеатром и театром, то в нем был богато украшенный куполообразный потолок с лампочками, которые должны были напоминать звезды (вместе с плывущими облаками, которые на него проецировали). Заведение счастливо избежало сноса, и его владельцы поддерживали его в рабочем состоянии, показывая там фильмы, уже прошедшие по главным экранам страны. После того как пункты

проката видеокассет свели на нет доходы от повторного проката фильмов, наш кинотеатр переключился на культурное кино, классику и фильмы, посвященные особым событиям. Вызвавшись работать билетером, я мог совершенно бесплатно смотреть кино столько раз, сколько мне заблагорассудится. Мне довелось увидеть европейскую классику — фильмы Федерико Феллини, Вима Вендерса, Франсуа Трюффо и Вернера Херцога — прежде, чем мне стукнуло пятнадцать лет.

Но не меньше, чем самими фильмами, я наслаждался атмосферой живой аудитории, зрительного зала, заполненного людьми. Мне нравилось смотреть картину в окружении других зрителей, и наблюдение за аудиторией доставляло мне удовольствие не слабее, чем сами фильмы. Мне импонировала готовность совершенно незнакомых людей обсуждать друг с другом только что увиденное. Это был отличный способ найти единомышленников (дело было еще до появления интернет-чатов, так что «обсуждение» требовало реального присутствия людей в одном помещении). Например, можно было не сомневаться, что каждый сеанс «Гарольд и Мод» привлечет огромную аудиторию. Я научился различать заведомых, которые не пропускали ни одного показа этого классического культурного фильма. При этом не так-то просто было четко определить, какие именно люди особенно часто ходят на него, не удавалось классифицировать зрителей по возрасту, национальности или взглядам на жизнь. Они просто любили это кино и были способны оценить его по достоинству. В эпоху концентрированного маркетинга и «сегментирования целевой аудитории» это обстоятельство очень воодушевляло.

Я делал эту книгу в опоре на людские свидетельства. Я разговаривал с обыкновенными людьми, с киноманами, с владельцами независимых кинотеатров и продавцами видеокассет. Меня приятно удивило то, с какой готовностью и как искренне мои собеседники говорили о своих любимых фильмах. Однажды на церковном собрании кто-то спросил у моей матери про мою работу над книгой о культурных фильмах, после чего развернулась такая оживленная дискуссия, что формальная процедура знакомства прихожан друг с другом превратилась в заинтересованный разговор о личных кинематографических предпочтениях, о том, какие картины каждый считает любимыми и почему. Через три дня я получил стопку листов со списками любимых фильмов пятидесяти христиан среднего возраста из Огайо. К моему удивлению, довольно часто упоминался непристойный и шокирующий фильм Джона Уотерса «Розовые фламинго». Следовательно, это были весьма свободомыслящие прихожане, лишённые предрассудков.

У каждого из нас есть собственный список. Это те фильмы, которые затронули в нас что-то важное и любовь к которым не остывает с годами. И

такой список способен очень многое сказать о человеке. Разговор с незнакомцем можно начать с вопроса «Чем вы занимаетесь?» или «Где вы учились?». Но если вы хотите, чтобы человек раскрылся перед вами полностью, попросите его назвать пять самых любимых фильмов.

Называя фильмы, ставшие для него объектом поклонения, человек не всегда склонен обосновывать свои предпочтения, но если он все-таки делает это, то многое проясняется. Что же касается этой книги, мое собственное понимание культового фильма предполагает следующие факторы:

#### ПРОДОЛЖИТЕЛЬНОСТЬ ВОЗДЕЙСТВИЯ — СИЛА ВОЗДЕЙСТВИЯ — ПРИТЯГАТЕЛЬНОСТЬ

Повторный просмотр культового фильма не уменьшает его привлекательности. Ко многим из них поклонники возвращаются снова и снова в течение всей жизни, продолжая находить новые идеи и пищу для ума. Такие фильмы способны воздействовать на огромную зрительскую аудиторию, расширяя сферу своего влияния как в социальном, так и в географическом плане. Чувства, которые они пробуждают, представляют собой не простое одобрение, но страсть и даже преданность.

#### ТЕХНИЧЕСКОЕ МАСТЕРСТВО — РАЗМАХ — ОРИГИНАЛЬНОСТЬ

Культовые фильмы нередко являются образчиками технического мастерства создателей, часто ослепляют богатством связей и перекличек (с другими фильмами, с массовой или высокой культурой, а то и с самими собой). Зачастую такая картина разрушает все существующие жанры: настоящий культовый фильм может стать основателем нового жанра, создать собственное пространство и время.

Ни одна из перечисленных выше составляющих не является единственно необходимой для рождения культа, но всевозможные их сочетания как раз и приводят к этому. Таково мое суждение.

Хотя я развел «культовость» фильма с «коммерческой успешностью» и «популярностью у критиков», эти характеристики не являются абсолютно взаимоисключающими. Некоторые фильмы могут стать культовыми и принести большие сборы («Апокалипсис сегодня»). Другие, несмотря на большой бюджет, поначалу оказываются неудачными в коммерческом отношении («Бегущий по лезвию»). Третьи могут вызвать интерес критиков, но не сделать кассу (например, «Красные» Уоррена Битти).

Есть фильмы, которые обретают страстных поклонников в узких кругах. Например, фильм «Телесеть» стал культовым для журналистов и работников медиаиндустрии, «Долина кукол» превратился в библию трансвеститов, а «Это — *Spinal Tap*» во всем мире знает наизусть почти каждый, кто когда-либо имел отношение к музыкальной сцене.

Иногда и у супермодного фильма появляется группа особенно преданных поклонников. Если вспомнить самый популярный фильм всех времен и народов — «Звездные войны», — то в общей массе его поклонников мы увидим ядро особенно преданных фанатов. Для иллюстрации — во время переписи населения в Австралии 70 509 человек в графе «религия» указали «ждедай» или что-то аналогичное. Пусть это всего лишь шутка, но она, безусловно, что-то добавляет к определению «культового» фильма. Впрочем, хотя я считаю этот фильм интереснейшим феноменом, на «Звездные войны» уже переведено так много чернил, что мне показалось более правильным отдать место менее известным произведениям.

А бывает, что огромный интерес к кинокартине может быть обратно пропорциональным числу зрителей, видевших ее, и вся страстная любовь к фильму исходит от небольшого числа поклонников. Бывают фильмы, которые можно увидеть так редко, что они скорее являются мифом, а не шедевром; особенно это относится к спорным фильмам, которые чаще обсуждают, чем смотрят. Чтобы проиллюстрировать это обстоятельство, я включил в книгу фильм «День, когда клоун плакал». Это малоизвестное произведение писателя, режиссера и исполнителя главной роли Джерри Льюиса видели не более тридцати человек. Однако многим, заинтригованным его недоступностью, а также дурной славой, порожденной строгим запретом на демонстрацию, он все еще кажется притягательным. Фильм превратился в чистой воды культ, и поэтому я дал ему место в своей книге. Это вызывает у вас протест? Ну и прекрасно!

В эту книгу включены фильмы, которые наверняка вызовут у вас сомнения в праве на статус культовых. Я полагаю, вы также вспомните какие-то свои любимые фильмы, чье отсутствие вас заденет. Возможно, вы попытаетесь сформулировать собственные критерии «культовости» и составить собственный список. Я приглашаю поделиться со мной впечатлениями и размышлениями, пишите по адресу [cultmovies60@yahoo.co.uk](mailto:cultmovies60@yahoo.co.uk). Я люблю знакомиться с чужими списками культовых фильмов. Из этого даже может получиться вторая книга.

## АКИРА [AKIRA]

**Год** 1988  
**Режиссер** Кацухиро Отото  
**Сценарий** Кацухиро Отото, Изо Хашимото  
**Продолжительность** 124 минуты  
**Страна** Япония  
**Язык** японский

### НЕО-ТОКИО ВОТ-ВОТ ВЗОРВЕТСЯ

Японские аниме — это сам по себе культ. Сначала я собирался ограничиться описанием тысячи фильмов этого жанра, но потом оставил только один. У аниме столько преданных поклонников, что их бы не удовлетворил никакой мой выбор. Так что пока они не вернулись домой после школы, тусовки, набега на магазин комиксов или работы в ракетостроительном конструкторском бюро, не зашли в Интернет и не издали против меня фетву, спешу заявить — я хорошо все понимаю. И раз уж ни один список не будет по-настоящему полным, я просто предлагаю вам бесспорную классику в лице мультфильма «Акира».

В сущности, это анимационный вариант гонконгского боевика с научно-фантастическим уклоном. В Японии, только что пережившей Третью мировую войну, забитое общество начинает понемногу восстанавливаться, правительство разрабатывает программу психологического воздействия, а два члена банды мотоциклистов и один сбжавший мальчик становятся учредителями нового мирового порядка.

Вождь банды Канеда и его друг Тецуо участвуют в стычке с конкурирующей бандой. Тецуо серьезно ранен и поступает в военный госпиталь, где на нем проводят секретный военный эксперимент по телекинезу, который делает его способным разрушать любые преграды одной только силой воли.

Сбжав из госпиталя в полубезумном состоянии, Тецуо мечется по Токио, вооруженный своей сверхъестественной силой. Теперь от Канеды, его друга по имени Кей и тройки «псиоников» зависит спасение мира от разрушения.

Возможно, сюжет чрезмерно усложнен и можно запутаться во всех его ходах. В фильме слишком много побочных тем и мелких драматических отступлений, которые мешают сосредоточиться на основной линии. Если вы хотите оценить «Акиру» по достоинству, я советую посмотреть этот фильм как минимум трижды, чтобы получить представление о нем как едином целом.

Фильм замечателен еще и тем, что режиссер (Кацухиро Отото) является и автором комиксов, на основе которых фильм снят. Так случается довольно редко. Многочисленные ответвления сюжета можно объяснить стремлением режиссера вместить 38-томную кипу комиксов в двухчасовую картину.

Анимация просто великолепна. Перед нами светящийся неон Нео-Токио, где гигантские рекламные растяжки парят над небоскребами и суматошными уличными рынками, а несущиеся мотоциклы разрезают автомагистрали полосками света. Фильм буквально фонтанирует светом и цветом, и больше всего в незабываемые первые десять минут фильма. «Акира» исполнен подлинного духа киберпанка и создает ощущение анархии, напора, гнета темных сил и буквально искрится, словно заряженный электричеством. Еще одно из выдающихся качеств этого фильма — внимание к деталям. Фактура зданий, реалистические световые эффекты и постоянное присутствие движения на заднем плане создает исключительную атмосферу. Великолепный саундтрек, созданный Шоджи Ямаширо, только усиливает этот эффект.

Персонажи двигаются плавно и реалистично. Конечно, было бы идиотским снобизмом рассуждать о том, что дублированная версия фильма хуже, чем оригинальная, но если вы посмотрите этот фильм с субтитрами, то убедитесь, что движения губ героев соответствуют тому, что они произносят. Соответственно, некоторые элементы диалогов и эмоциональный подтекст огрубляются при переводе.

«Акира» оказал очень большое влияние на развитие жанра. Он дал аниме пропуск в мейнстрим и оказал глубокое стилистическое влияние не только на анимационные боевики, но и на научно-фантастическое кино в целом. Сходство между «Акирой» и «Матрицей» отнюдь не случайно. Создатели

«Матрицы» (1999) братья Вачовски всегда называли «Акиру» среди тех фильмов, которые повлияли на их творчество.

## АПОКАЛИПСИС СЕГОДНЯ [APOCALYPSE NOW]

**Год** 1979  
**Режиссер** Фрэнсис Форд Coppola  
**Сценарий** Джон Милиус, Фрэнсис Форд Coppola и Майкл Херр (сюжет)  
**Продолжительность** 153 минуты, 202 минуты (полная версия)  
**Страна** США  
**Языки** английский, французский, вьетнамский, кхмерский

### Я ОТПРАВЛЯЛСЯ В ГНУСНЕЙШЕЕ МЕСТО НА ЗЕМЛЕ, НО ЭТОГО ЕЩЕ НЕ ЗНАЛ

«Апокалипсис сегодня» — восхитительно рискованное предприятие. Это опера, это шекспировская драма и экранизация романа. Дерзкий взгляд на предмет, грозящий расползти, — авантюра, на которую редко решаются независимые режиссеры. Очень актуальный в момент своего появления и сохраняющий популярность в течение двадцати лет, фильм представляет собой серию потрясающих образов, раскрывающих невероятно сложные темы.

Каким же образом этот крупнобюджетный классический фильм получил статус культового? Некоторые картины обретают массовую популярность благодаря группе очень преданных поклонников. Что же касается фильма «Апокалипсис сегодня», то он нашел определенный отклик в американской поп-культуре. Даже история его съемок стала почти мифической, так что о них в результате был снят известный документальный фильм «Сердце тьмы» (1991). Впоследствии культовый статус еще более упрочился благодаря восторженному интересу, сопровождавшему выход в свет полной версии. И у фильма появилась непрерывно растущая армия новых преданных поклонников.

Действие «Апокалипсиса», снятого по роману Джозефа Конрада «Сердце тьмы», перенесено примерно в 1969 год — самый разгар войны во Вьетнаме. Фильм начинается песней «The End» группы *The Doors*, которая сопровождает кадры уничтожения джунглей напалмом. Капитана военной разведки США Бенджамин Уиллард (Мартин Шин) направляют со спецзаданием в Сайгон. Изменник, полковник Уолтер Курц (Марлон Брандо), организовал свою собственную армию, с которой ведет собственную войну вне рамок официальных военных операций в Камбодже. Подчиненные почитают Курца как бога, а его действия находятся «за гранью допустимого человеческого поведения», так что, как заявляет Уилларду генерал Корман (Джей Ди Спрэдлин), «его власти должен быть положен конец, сам он должен быть уничтожен. С принятием всех мер предосторожности». Уиллард должен выследить Курца, отправившись с несколькими солдатами вверх по течению реки, а затем убить его. Уилларду выдают длинное досье на полковника, и во время путешествия на лодке он изучает его биографию.

По пути Уиллард видит многое, что заставляет его осознать безумие и ужас вьетнамской войны. Знаменитая вертолетная атака — возможно, лучшие пятнадцать или двадцать минут, когда-либо снятых на пленку. Крайняя жестокость, проявленная в отношении вьетнамских рыбаков в лодке, напоминает об убийстве мирных жителей в Сонгми.

Самая оснащенная армия не способна победить народ, вооруженный глубочайшей уверенностью в своей правоте, и ни одна армия не может победить врага, который целиком и полностью ее понимает.

[«Трактат о военном искусстве» Сунь-цзы]

Что отличает «Апокалипсис» от других выдающихся фильмов о вьетнамской войне («Цельнометаллическая оболочка», 1987; «Парни из Команды С», 1978; «Взвод», 1986) — это та убедительность, с которой передана атмосфера военных действий. И достигается она не реалистичностью изображения, а путем создания сюрреалистической атмосферы, которая передает сюрреализм самих обстоятельств, — подобно тому, как безумие колониального авантюризма было передано в романе «Сердце тьмы». Ужас и дикость происходящего кроются не в

джунглях, а в американской культуре. Благодаря этому фильм одновременно очень красив и ужасен, сюрреалистичен и достоверен. Эти мощные качества, которые в обычной ситуации мешали бы друг другу, здесь тонко сбалансированы, и в этом заключается мастерство Коппола. И это достойная причина, чтобы потратить на фильм больше двух часов. А то обстоятельство, что в фильме нет ясности и четкой цели — элементов, отсутствием которых характеризуется и война как таковая, — делает его только лучше.

На первый план вместе с безумием войны выходит идея погружения в безумие. Изначально Уиллард видит смысл в убийстве Курца, но, встретившись с ужасами вьетнамской войны, начинает понимать Курца и практически сам превращается в него.

Актерская игра замечательна. Я знаю, о чем вы подумали... Брандо, играющий маниакального эгоцентрика и безумца? Вот именно! Деннис Хоппер, изображающий человека, сошедшего с ума? Он, безусловно, подобрал ключ к этому образу. Образ Курца сложным образом сплетается с личностью Брандо. А Деннис Хоппер не просто фотокорреспондент и не просто грязный подхалим — он безумный клоун.

Сдержанная игра Мартина Шина прекрасно отражает душевное расстройство капитана Уилларда, и его закадровые монологи не кажутся навязчивыми или скучными. Для такого персонажа, как он, естественно испытывать те прозрения, которые он испытывает и в которых проявляется его расположение к Курцу. Уилларду уже случалось совершать «убийства» по приказу правительства, и он тоже, своего рода, жертва войны. Он жив, но словно бы потерял душу, он утратил надежды на будущее восстановление нормальной жизни, особенно из-за развода с женой, в котором винит самого себя. Живое участие и сочувствие растут в Уилларде по мере того, как он все больше узнает о Курце. Само путешествие Уилларда вверх по реке становится необходимым предверием его личной встречи с Курцем. Плывая вверх по течению и оставляя за спиной все больше ужасных, чудовищных сцен, Уиллард начинает отождествлять себя с Курцем. Их взаимопонимание возрастает по мере того, как Курц видит в Уилларде своего потенциального убийцу и оценивает его в этом качестве.

Роберт Дюваль появляется в одной из самых захватывающих сцен в истории кино в роли полковника Килгора. Если вообще можно говорить о «культовой актерской игре», то это именно она. Знаменитые кадры, когда он включает «Полет валькирий» Вагнера во время вертолетного налета, — бессмертный кинокадр. То же самое верно и в отношении его страшного высказывания: «Я люблю запах напалма по утрам... Он пахнет... победой».

Когда Килгор, обожающий заниматься серфингом, захватывает вьетнамскую военную базу, расположенную на морском берегу, и поясняет, что «вьетнамцы равнодушны к серфингу», это выглядит блестящей иллюстрацией убежденности американцев, что вьетнамцы недостойны собственной страны и не понимают ее. И подобный ход мыслей оправдывает «разрушение во имя сохранения». Дополнительная сцена с участием полковника Килгора, попавшая в полную версию «Апокалипсиса», на самом деле только рассеивает зловещую таинственность этого персонажа.

Уолтер Марч, редактор фильма, восстановил недостающие 49 минут для выхода в свет полной версии в 2001 году. Он часто работал с Копполой и на тот момент уже перемониторил «Крестного отца I» и «Крестного отца II», чтобы создать единую хронологию.

Самым значительным изменением в новой версии фильма стало добавление «сцены на французской плантации», длинной и весьма неопределенной интерлюдии, которая представляет собой последнюю остановку капитана Уилларда и его команды перед встречей с полковником Курцем. Коппола и Марч вырезали эту сцену из окончательной версии фильма, поскольку им показалось, будто она неоправданно тормозит повествование, уже близкое к кульминации; и они были правы. Призрак неудачи, которую потерпели французы, отбрасывает тень и на судьбу Америки, а также служит иллюстрацией высокомерия, с которым она отмахнулась от этого предостерегающего примера. Однако эта сцена выглядит чересчур нравоучительной, она иллюстрирует угасшие французские надежды на господство во Вьетнаме и подчеркивает тему колониального безумия из книги «Сердца тьмы».

Другие изменения незначительны и поверхностны. Эпизод с участием девочек-зайчиков из «Лейбоя» безо всякой необходимости развернут до размеров

целой побочной сюжетной линии. Новая сцена, в которой Курц читает Уилларду журнал «Тайм», возможно, и подчеркивает лишний раз мрачную прозорливость Курца, но все же она лишь углубляет тему, уже разработанную в других частях фильма.

«Сердца тьмы», документальный фильм, снятый женой Коппола о съемках фильма «Апокалипсис сегодня», сам по себе может считаться культовым. Достоверность изображения и яркость образов редко создают такое живое и удачное сочетание, как здесь. Сам процесс съемок представлял собой неординарное предприятие. Бесконечные проблемы, включая тайфун, который разрушил большую часть декораций на съемочной площадке, трудности в отношениях с властями Филиппин, где снимался фильм, а также личные проблемы актеров и членов съемочной команды резко увеличили расходы на съемочный процесс, а сами съемки с запланированных шести недель растянулись на шестнадцать месяцев. Поначалу капитана Уилларда должен был играть Харви Кейтель. Съемки шли уже шесть недель, когда Коппола заменил его другим актером. Через восемь месяцев после начала съемок у Мартина Шина случился сердечный приступ, едва не стоивший ему жизни. Сам Коппола к концу работы над фильмом был почти совершенно истощен физически, материально и психологически.

Неослабевающий интерес к «Апокалипсису сегодня» доказывает его мощную притягательность и его культовый статус, по крайней мере в определенной среде. Полная версия фильма еще шире раскрывает отдельные темы. И сам по себе хороший документальный фильм «Сердца тьмы» представляет собой, по меньшей мере, существенное дополнение к «Апокалипсису».

## БАРБАРЕЛЛА — КОРОЛЕВА ГАЛАКТИКИ [BARBARELLA: QUEEN OF THE GALAXY]

|                          |   |
|--------------------------|---|
| <b>Год</b>               | 1968  |
| <b>Режиссер</b>          | Роже Вадим  |
| <b>Сценарий</b>          | Витторио Боничелли, Клод Брюле,<br>Бриан Дега, Жан-Клод Форэ (автор романа), Тюдор Гате, Терри Сазерн, Роже Вадим и Клемент Биддл Вуд |
| <b>Продолжительность</b> | 98 минут  |
| <b>Страны</b>            | Франция, Италия   |
| <b>Язык</b>              | английский  |

### ПОСМОТРИ, КАК БАРБАРЕЛЛА ДЕЛАЕТ СВОЕ

#### ДЕЛО!

Вы когда-нибудь задумывались о том, как бы выглядели организованные Джанни Версаче рождественские празднества? Я тоже нет, но, вероятно, получилось бы нечто вроде «Барбареллы — королевы галактики». Этот фильм — странная, футуристическая версия «Алисы в Стране чудес», парад красивых людей, квазисюрреалистических образов и вышедших из моды стилей.

Меня всегда потрясало и завораживало, что представления эпохи о своем собственном будущем говорят о ней столько же, сколько современные ей мода и техника. Возможно, «Барбарелла» и является полной противоположностью фильму «2001: Космическая одиссея», но оба они — общепризнанные символы футурологии 1960-х годов. Если «Космическая одиссея» была вдохновлена психотропным и теологическим подтекстами той эпохи, то «Барбарелла» переносит вас в 40 000-й год, где Лас-Вегас, выглядящий по моде конца 1960-х, на протяжении всего фильма будет держать в напряжении всю вселенную. Будущее выглядит примерно так:

Оружью — НЕТ!

Меховым интерьерам ракетных кораблей — ДА!

Половым сношениям — НЕТ!

Симуляции удовольствия таблетками — ДА!

Политической корректности — решительное НЕТ!

Президент всей Земли, одетый в боа, поручает сексапильной космической кошечке Барбарелле спасти галактику, разыскав пропавшего ученого по имени Дюран Дюран. Барбарелла терпит аварию на какой-то планете, где ее едва не убивают какие-то дети. Затем она встречает очень вольсатого водителя космических саней (Уго Тоньяцци), отдается ему, находит симпатичного слепого ангела (Джон Филип Лю), отдается ему, попадает в город-лабиринт, там тоже кому-то отдается, отыскивает в городе дорогу, чуть было не отдается «Великой Тиранше» (Анита Палленберг), которой кажется «хорошенькой-прехорошенькой». Затем Барбарелла оказывается в рядах партизан-подпольщиков, отдается (виртуально, под воздействием специальных пилюль) «лидеру» мятежников (Дэвиду Хеммингсу), находит ученого (Мило О'Ши) и отдается оргабну. Да-да, самому настоящему оргабну, с педалями и клавишами.

Джейн Фонда произносит все свои реплики с широко открытыми от искреннего удивления глазами, словно распутная версия Дороти Гейл в эротической стране Оз. Как сексуальный объект Джейн Фонда достигла в «Барбарелле» абсолютной вершины своего актерского мастерства. Фильм снимался во время ее продолжительного романа с режиссером Роже Вадимом, что заметно в каждом кадре. Многие режиссеры влюбляются в исполнительниц главных ролей собственных фильмов. Но камера Вадима задерживается на теле Фонды не с восхищенным любованием, которое испытывают к недоступному кумиру, а скорее со страстным, несдерживаемым желанием. Даже самый суровый ветеран вьетнамской войны не может отказать ей в обаянии. Мы все согласны с тем, что Барбарелла действительно «хорошенькая-прехорошенькая».

#### **БЕГУЩИЙ ПО ЛЕЗВИЮ [BLADE RUNNER]**

**Год** 1982

**Режиссер** Ридли Скотт

**Сценарий** Филипп Дик (литературная основа),

Хэмптон Фэнчер, Дэвид Уэбб Пиплз и Роланд Кибби (текст за кадром)

**Продолжительность** 117 минут (режиссерский монтаж)

**Страна** США

**Язык** английский

#### **ЧЕЛОВЕК СОЗДАЛ СЕБЕ ПОДОБНОГО... ЭТО СТАЛО ПРОБЛЕМОЙ**

Существуют особые фильмы, которые оказали такое влияние, что стали призмой, сквозь которую мы смотрим на представляемую ими эпоху. Такие замечательные работы, как «Список Шиндлера» (1993) и «Барри Линдон» (1975), диктуют архетипические представления о времени, которое они изображают (то есть о Холокосте и георгианской Англии соответственно). Появившийся в 1982 году научно-фантастический фильм «Бегущий по лезвию» создал настолько богатую фактуру изображения общества будущего, насквозь пронизанного техникой, что с тех пор, кажется, любой кинематографист, художник-постановщик или честолюбивый литератор, пишущий в жанре научной фантастики, призвали придуманный 2019 год неоспоримым и подлинным образцом и лишь по-своему интерпретируют эту фантазию.

Теперь, когда «Бегущий по лезвию» стал общепризнанной классикой, трудно поверить, что сразу после выхода в прокат он получал очень неоднозначные отзывы. Снятый по роману Филиппа К. Дика «Снятся ли андроидам электроовцы?», опубликованному в 1968 году, фильм стал первой после «Звездных войн» значительной картиной в жанре научной фантастики. Так что напрасно его сравнивали с научно-фантастическими фильмами совсем другого рода и высмеивали за то, что ему не удалось целиком окупить выделенные на съемки 39 миллионов долларов.

Переменяя динамично разворачивающееся действие спокойными, малоподвижными планами, фильм создает картину мрачного будущего в мельчайших деталях. Каждая сторона этого мира, с одной стороны, имеет отношение к нашему миру, но с другой — абсолютно независима и обладает собственной логикой, техникой, этикой и эстетикой. Здесь невероятно много визуального, интеллектуального и эмоционального материала, благодаря чему фильм приобретает сложность и многоплановость.

Для заселения космических колоний создают искусственных людей (так называемых репликантов) и посылают их в космос. Внезапно у некоторых из них возникает недовольство своим подчиненным положением и слишком коротким сроком, отмеренным для жизни. Фильм начинается с того, что группа репликантов убивает своих надсмотрщиков (настоящих людей) и направляется в Лос-Анджелес, чтобы встретиться со своим создателем Тайреллом (Джо Теркелл) и потребовать, чтобы тот продлил им жизнь сверх отпущенных им четырех лет. Такого рода инциденты становятся настолько частыми, что для работы с ними заводят специальную полицию — «бегущих по лезвию». Рик Декард (Харрисон Форд), когда-то бывший специалистом по репликантам, но вышедший в отставку, возвращается на работу, чтобы урезонить разошедшихся искусственных людей. Тайрелл знакомит Декарда с «ультрарепликантом» по имени Рейчел (Шон Янг). Декард вступает в жестокую борьбу со взбунтовавшимися

репликантами, одновременно влюбляясь в Рейчел, та же, благодаря особенностям своей искусственной памяти, и не подозревает о том, что она репликант, а узнав об этом, погружается в тяжелейший экзистенциальный кризис. Дилемма, перед которой она оказывается, подталкивает убежденность Декарда в благородстве его миссии и даже заставляет поставить под сомнение собственную принадлежность к человеческому роду. Массовое кровопролитие с неизбежностью приводит к тому, что Декард и «альфа-репликант» Рой Бэтти (Рутгер Хауэр) встречаются лицом к лицу, и фильм заканчивается скорее какой-то философской недосказанностью, чем традиционной развязкой.

Саундтрек, написанный Вангелисом, совершенен. Он прекрасно дополняет потрясающий изобразительный ряд, не заглушая при этом глубинных эмоциональных нюансов. Невероятные декорации и потрясающая операторская работа обладают своей ценностью, но по-настоящему возвышает этот фильм его философский подтекст. Что, в сущности, значит быть человеком? Измеряется ли ценность жизни ее длиной или тем, как она прожита? Какую ответственность несет человек, создавая живое существо? Этот старый вопрос «Франкенштейна», вновь поставленный на пороге нового тысячелетия, может вскоре стать реальным предметом биоэтики.

Очень спорный вопрос о том, какая версия лучше: смонтированная самим режиссером или та, что демонстрировалась в кинотеатрах. Последнюю критиковали за слишком оптимистический финал и закадровый текст, который читает Харрисон Форд. Режиссерская версия имеет более неожиданную и неоднозначную концовку, в ней отсутствует закадровый голос, зато она включает гиперсимволическую «сцену с единорогом». И хотя большинство специалистов предпочитает режиссерский монтаж, я должен признать, что скачу по закадровому тексту из обычной версии. Кроме того, что он описывает общество 2019 года и в основном недурно написан, голос, произносящий его, — ключевой элемент общей картины «футуристического нуара», которую фильм стремится создать. Истина в том, что у обеих версий есть свои сильные и слабые стороны, и поскольку «Бегущий по лезвию» достоин неоднократного просмотра, вы поступите наилучшим образом, если посмотрите и ту и другую, чтобы самому решить, какая вам больше нравится.

Вот уже двадцать лет после выхода в свет «Бегущий по лезвию» успешно держится на плаву. Иначе и не может быть, принимая во внимание неослабевающее воздействие, которое этот фильм оказывает на художественную сторону киноискусства, телевидения, видеоигр и музыкального видео.

#### **БЕСПЕЧНЫЙ ЕЗДОК [EASY RIDER]**

**Год** 1969

**Режиссер** Дэннис Хоппер

**Сценарий** Питер Фонда, Дэннис Хоппер и Терри

Саузерн

**Продолжительность** 94 минуты

**Страна** США

**Язык** английский, испанский

#### **ЧЕЛОВЕК ОТПРАВИЛСЯ ИСКАТЬ АМЕРИКУ И НИГДЕ НЕ СМОГ ЕЕ НАЙТИ!**

Насколько все же крут фильм «Беспечный ездок»?

Вероятно, мы уже дожили до эпохи «постпостмодернизма». В Америке показывают рекламу, где унылый офисный зануда при помощи компьютерной анимации вставлен во фрагмент «Беспечного ездока» и вместо Питера Фонда несется на мотоцикле. Оказывается, молодой человек едет в пригородной электричке, и все это ему лишь пригрезилось, потому что он «заторчал»... *от Pepsi!*

Кто-то может возразить, что раз Дэннис Хоппер и сам не чужд производству корпоративной рекламы, то нет ничего зазорного в том, чтобы использовать для рекламы его творчество. Коли так, то имейте в виду: не фильм обесценился, это в культуре наступил упадок. Я думаю, что такая реклама не столько принижает дух и эпоху «Беспечного ездока», сколько служит укором нашей собственной эпохе, делая фильм более жизненным и притягательным. Позор вандалам, а не объекту их вандализма.

«Беспечный ездук» замечателен как момент остановившегося времени. Неважно, какую оценку он дает изображаемой эпохе, для чего он предназначался, кто и как его интерпретировал, но трудно представить себе более прикольное зрелище, чем Питер Фонда в своей кожаной куртке и Дэннис Хоппер в косухе с бахромой, мчющиеся по дорогам Америки. Неудивительно, что банальному и совсем не «крутому» безалкогольному напитку кто-то пытается придать привлекательность при помощи ассоциации с чем-то действительно классным. Но соположение этих двух вещей создает такой ужасный контраст, что едва ли для *Pepsi* можно было придумать более проигрышную ситуацию.

*Настолько* крут этот фильм.

Питер Фонда играет невозмутимого Уайетта, а Хоппер выступает в роли «мальша Билли» — параноидального пророка-хиппи. Роль Фонды отличает сдержанная, нарочитая «безмятежность». Его герой не столько впечатлителен, сколько мягок и восприимчив. Он пропускает через себя все, что происходит во время путешествия. Он позволяет Америке воздействовать на себя, вместо того чтобы самому стремиться ее покорить. Дэннис Хоппер предстает в образе закадычного друга. Он обо всем имеет свое мнение и всегда говорит только то, что думает, не терпит «детей цветов», претенциозных интеллектуалов, застенчивых женщин, полисменов, пьянчуг и неотесанную деревенщину.

Крупная сделка с наркотиками срывается, и, неслабо обкурившись травки, герои начинают движение на восток. Вообще-то дорога «к свободе» традиционно ассоциируется с движением на запад. Есть распространенное убеждение, что американская свобода достигает своей кульминации где-то на берегу Тихого океана. Однако пара современных ковбоев отправляется из Лос-Анджелеса на восток. Они не ищут свободы, но символически прощупывают границы этой свободы, двигаясь против течения. Свою американскую одиссею они предпринимают на деньги, полученные от торговли наркотиками.

В дороге герои картины созерцают красоту Америки и сталкиваются с противоречиями американского общества, по поводу которых за время действия у них не менее семи раз вспыхивают горячие дискуссии на ночных привалах. Значительную часть фильма занимают просто съемки мотоциклистов, несущихся по извилистым автострадам и немислимым проселочным дорогам. Именно мастерская работа оператора-постановщика Ласло Ковача создает неповторимый образ этого путешествия. По иронии судьбы наши байкеры попадают под арест за то, что без разрешения участвовали в параде по случаю Дня независимости. Полицейские бросают их в камеру, где уже сидит пьяный юрист-правозащитник (он из Американского союза борьбы за гражданские права) Джордж, которого играет Джек Николсон.

Персонаж Джека Николсона — центральная фигура фильма. Хотя он и появляется только в середине истории, но после того как его голова с затуманенными глазами приподнимается с тюремной койки, путешествие наших друзей становится гораздо более осмысленным. Он — самый невинный в этой компании, профессионал, но человек беспокойный и склонный к перемене взглядов. Он олицетворяет собой Америку, стремящуюся нащупать правильную дистанцию между идеалом и реальностью. Наши герои разрешают Джорджу присоединиться к ним, когда он говорит, что у него есть шлем. Улыбаясь во весь рот, Джордж наконец появляется перед ними в золотом футбольном шлеме с голубой полосой посередине.

Даже второстепенные персонажи очень хороши, в том числе Тони Бэйзил и Карен Блэк в ролях мелких воришек из Нового Орлеана, которые присоединяются к главным героям в их беспокойном путешествии. Всюду, где это было возможно, создатели фильма привлекали местных жителей, и это придает ему своеобразную фактуру.

Соответствие этого фильма законам киноискусства, его взаимоотношения со зрительской аудиторией, а также приобретенный им статус шедевра — результат тесной и живой связи между создателями фильма и эпохой. Это было меткое попадание во что-то очень важное. В 1969 году фильм был показан на фестивале в Каннах и получил награду за лучший режиссерский дебют. Фильм был награжден и Американской киноакадемией по двум номинациям: за лучший оригинальный сценарий (написанный

совместно Питером Фондой, Дэннисом Хоппером и Тэрри Саузерном) и за лучшую роль второго плана (едва ли не первая роль Джека Николсона).

«Беспечный ездук» — это альтернативная культура, устанавливающая свои собственные отношения с мейнстримом. Помимо того, что Фонда и Хоппер сыграли в картине главные роли, Фонда выступил в качестве продюсера, а Хоппер — режиссера фильма (это была его первая попытка). В результате фильм получился безусловно более симпатичным и более достоверным, чем можно было ожидать от Голливуда. Не ставший целью сенсационное «обнажение» субкультуры байкеров и наркодилеров, «Беспечный ездук», тем не менее, является ее продуктом. Поэтому опасно в этом фильме вовсе не то, что человек традиционно привык считать опасным, а это вызывает у зрителя удивление. Финал — неожиданный, резкий, неистовый и бескомпромиссный. Он жесток и несправедлив — в том и вся соль.

#### **БЕШЕНЫЕ ПСЫ [RESERVOIR DOGS]**

|                          |                                  |
|--------------------------|----------------------------------|
| <b>Год</b>               | 1992                             |
| <b>Режиссер</b>          | Квентин Тарантино                |
| <b>Сценарий</b>          | Квентин Тарантино, Роджер Эйвери |
| <b>Продолжительность</b> | 99 минут                         |
| <b>Страна</b>            | США                              |
| <b>Язык</b>              | английский                       |

**ПЯТЕРО СОВЕРШЕННО НЕЗНАКОМЫХ ДРУГ С ДРУГОМ ЛЮДЕЙ СОБИРАЮТСЯ, ЧТОБЫ СОВЕРШИТЬ БЕЗУПРЕЧНОЕ ПРЕСТУПЛЕНИЕ. ОНИ НЕ ЗНАЮТ ИМЕН ДРУГ ДРУГА — ТОЛЬКО КЛИЧКИ**

Этот фильм, по праву считающийся великим, послужил образцом для бесчисленного количества дурных подражаний. Такую цену вынужден платить создатель новых изобразительных форм за свое новаторство и за то, что его фамилия немедленно трансформировалась в эпитет «тарантиновский».

Картина использует элементы других великих кинолент, и особенно многим она обязана фильму «Убийство» Стэнли Кубрика (1956). В «Бешеных псах» эти элементы настолько искусно переработаны, что их присутствие является скорее выражением пиетета Тарантино к предшественникам, нежели банальной несамостоятельности.

Криминальный авторитет и его сын нанимают грабителей, чтобы те обокрали оптового торговца бриллиантами. Ни один из участников ограбления не знаком с остальными, но у каждого есть кодовое имя. Вот самые заметные персонажи: мистер Уайт (Харви Кейтель), мистер Орандж (Тим Рот), мистер Пинк (Стив Бушеми), мистер Блонд (Майкл Мэдсен) и Красавчик Эдди (Крис Пенн). Таким образом, если один бандит будет пойман, то не сможет выдать остальных. К несчастью, все идет не по плану. Один из «проходимцев» оказывается полицейским, работающим под прикрытием. Вся шайка попадает в засаду, впрочем, после кровавой перестрелки преступникам удается бежать.

Выжившие встречаются в условленном месте, чтобы решить, что делать дальше, и пытаются вычислить предателя.

Этот фильм — настоящий шедевр с точки зрения композиции. В нем искусно используются отступления от основной линии повествования, причем эта линия никогда не пресекается, связность не нарушается, стиль сохраняется — и так вплоть до эффектной развязки. Единство места действия, характерное для этого кино, напоминает о правилах классических театральных постановок. Повествование о неудавшемся ограблении не воспринимается нарушением принципа, потому что основное напряжение концентрируется не в самом событии, но в восприятии его уцелевшими грабителями, а также в их взаимных подозрениях.

Картина доказывает, что история на тему «Кто же крот?» действительно может быть интересной, напряженной и длинной. Когда же на этот вопрос наконец находится ответ, перед зрителем проходят отличные кадры предыстории подготовки полицейского к выполнению своей миссии и его проникновения в преступную группу.

Актерские работы в этом фильме просто великолепны. Стив Бушеми создает жуткий и маниакальный образ мистера Пинка. Также большое удовольствие доставляет явление на экране в роли Джо Тэбота такого заслуженного характерного актера, как

Лоуренс Тирни. Майкл Мэдсен неповторим в роли бесшабашного психопата мистера Блонда. Посмотрев самую натуралистическую сцену с его участием, вы больше никогда не сможете спокойно слышать песню *Stuck in the Middle With You*.

Однако именно с героями Харви Кейтеля и Тима Рота связаны в картине самые трогательные моменты. В их отношениях есть что-то необыкновенное — криминальные боссы могли застраховать участников ограбления от взаимного предательства, но не от симпатии друг к другу. Уайт отечески опекает смертельно раненного мистера Оранджа. Он старается создать вокруг него атмосферу доверия и уважения, защитить любой ценой — стремление, подвергаемое испытанию в развязке.

По иронии судьбы сам Тарантино в этом фильме играет слабее прочих. Его персонаж ничем не выделяется среди других. Но если бледная игра была его сознательным выбором, то это лишний раз доказывает его профессионализм как режиссера.

Помимо сюжетных поворотов и тонко построенных диалогов, к достоинствам фильма можно отнести и то, что фильм остается очень достоверным психологически. Напряженность возникает и нарастает органично. Я не хочу портить вам удовольствие от просмотра, но если вы когда-нибудь задумывались над истинным смыслом песни *Like a Virgin* Мадонны (а кто не задумывался?), то вам понравится вступительная сцена фильма, а если вам по душе настоящие «мексиканские дуэли», когда много парней держат друг друга на мушке (а кому они не по душе?), — вам понравится финал.

Из творений Тарантино я отдал предпочтение «Бешеным псам», поскольку именно этот фильм заставил людей заинтересованно предвкушать появление «Криминального чтива» (1994). Своим появлением фильм создал прецедент, удивив зрителей своеобразным стилем. Это была очень недорогая (с бюджетом в 1,2 миллиона долларов) кинокартина, которая приобрела культовый статус благодаря хорошей прессе и молве. Даже если бы потом Тарантино не снял «Криминальное чтиво» и не создал более ничего значительного, у «Бешеных псов» все равно были бы поклонники и подражатели.

#### **БОЙЦОВСКИЙ КЛУБ [FIGHT CLUB]**

|                          |  |
|--------------------------|--|
| <b>Год</b>               | 1999   |
| <b>Режиссер</b>          | Дэвид Финчер   |
| <b>Сценарий</b>          | Чак Паланик (литературная основа),<br>Джим Улс (сценарист) |
| <b>Продолжительность</b> | 139 минут  |
| <b>Страны</b>            | США, Германия  |
| <b>Язык</b>              | английский   |

#### **ОЗОРСТВО. БЕСПРЕДЕЛ. МЫЛО**

При оценке фильма «Бойцовский клуб» все заинтересованные лица разбиваются на два лагеря: тех, кто считает его воинственным прославлением агрессии, выплескиваемой в целях самоудовлетворения, и тех, кто на самом деле его посмотрел. Если судить поверхностно — это фильм об организации «бойцовского клуба», где парни что есть силы мутузят друг друга голыми кулаками, чтобы вновь почувствовать истинный вкус к жизни. Однако помимо этого «Бойцовский клуб» еще и захватывающее зрелище, где с примечательной примитивной силой осмысляются некоторые абстрактные идеи. Это кино об экзистенциальном ужасе, о страсти к потреблению и об отказе вести бесцельную жизнь. К тому же это кино, которое скорее показывает, нежели объясняет.

Тон всему повествованию задается еще до момента создания клуба, который сам по себе стал лишь логическим развитием основных тематических линий картины. Мы знакомимся с рассказчиком Джеком (Эд Нортоном), который страдает общим недомоганием в сочетании с бессонницей. Это состояние, как утверждает он сам, «не столько лишает сна, сколько не дает отдохнуть». Джек занимается работой, которая истощает душу: он расследует дорожные происшествия, в которых виновата автомобильная компания, являющаяся его работодателем. Его функции состоят в том, чтобы при помощи простой формулы оценить, что обойдется компании дешевле: внесудебные соглашения с пострадавшими или отзыв автомобилей для устранения недостатков.

Джек ищет способы вернуть естественные человеческие эмоции. Для этого он посещает всевозможные группы коллективной психотерапии для людей с хроническими и смертельными заболеваниями. В одной из таких групп для мужчин, страдающих раком яичек, он знакомится с Робертом Полсоном (Мит Лоуф). Наблюдая неприкрытую, острую боль других людей, он находит утешение. Ненадолго.

Его возмущает, когда во всех психотерапевтических группах (даже в упомянутой выше сугубо мужской группе) ему начинает попадаться одна и та же женщина — Марла Зингер (Хелен Бонэм Картер). Ее «туристическая» неискренность отнимает у Джека ощущение подлинности того, что происходит на сеансах, и тревожность опять возвращается к нему.

Джека отправляют в командировку, по дороге у него завязывается разговор со случайным пассажиром — Тайлером Дёрденом — в исполнении растрепанного и неряшливого Брэда Питта. Оказывается, этот человек путешествует, торгуя мылом собственного производства. Когда квартира Джека при загадочных обстоятельствах сгорает, Тайлер приглашает его пожить у него, в огромном полуразрушенном доме, «где ничто не работает». Вдвоем они весело проводят время, играя в гольф и позволяя себе подолгу валяться по утрам в постели.

Джек продолжает ходить на работу, но заодно помогает Тайлеру в его бизнесе — изготовлении фирменного мыла из человеческого жира, воруемого из клиник, где проводится липосакция. Это мыло друзья поставляют в дорогие магазины и продают по двадцать долларов за кусок. «Мы снова продаем им их жирные задницы», — смеется Джек.

Джек и Тайлер проводят много времени в каком-то занюханном баре и время от времени устраивают кулачные бои на автомобильной стоянке неподалеку. Вид дерущихся производит впечатление на проходящих мимо парней, и дело доходит до учреждения «бойцовского клуба», члены которого тузят друг друга почем зря. Идея распространяется, и формируется целое движение людей, лишившихся собственности, которые вымещают свое молчаливое отчаяние, избивая других до кровавого месива и сами подвергаясь таким же избиениям.

Марла снова появляется на горизонте и начинает спать с Тайлером. Но это только секс; она предпочитает общество Джека, который по-прежнему не испытывает к ней ничего, кроме неприязни.

Тем временем клуб превращается в разновидность военизированного культа с жесткой дисциплиной. Мы узнаём, что Тайлер тайно объездил десятки городов, организовал десятки бойцовских клубов и завербовал сотни потенциальных террористов, чтобы с их помощью установить анархию и разрушить «корпоративный» буржуазный мир. Конечная цель Тайлера — завербовать достаточное количество служащих и клерков, чтобы взорвать несколько самых важных офисных зданий и тем самым уничтожить всю финансовую документацию в стране.

Конечно, трудно согласиться с тем, что фильм, снятый на главной американской киностудии с участием одного из самых звездных актеров в мире, может считаться подрывным. Но подрывным его делает именно тот факт, что этот дерзкий выпад в адрес потребительского общества мог быть сделан с использованием ресурсов и оборудования самой лучшей студии в стране. А появление Мита Лоуфа в такой пронзительной и вызывающей острое сочувствие роли сделало бы подрывным любое кино. Режиссер Дэвид Финчер явно использовал все приемы, наработанные им прежде, в том числе на таком знаменитом фильме, как «Семь» (1995), чтобы протащить малоизвестный роман, сочиненный автомехаником Чаком Палаником, через огонь, воду и медные трубы кинопроизводства. В условиях, когда режиссер находится в зените славы, а главную роль исполняет настолько известный актер, что само его имя служит гарантией успеха, такой риск вполне оправдан.

Следует отметить, что год появления «Бойцовского клуба» вообще был очень удачным для американского кино. В 1999 году появились «Быть Джоном Малковичем», «Магнолия», «Академия Рашмор», «Три короля» и «Красота по-американски». Может быть, это связано с психозом конца тысячелетия или с тем фактом, что кинокомпании на тот момент исчерпали все мыслимые возможности и востребованными стали короткие «фильмы без причудливого, высосанного из пальца сюжета». Какой бы ни была

истинная причина, каждая новая лента только разжигала зрительский интерес и увеличивала шансы на коммерческий успех следующей. Все вышеназванные картины были новаторскими и яркими, их создатели шли на рискованные новации как в отношении формы, так и в плане содержания. Каждый из этих фильмов отражал усталость Америки от усредненной, бездумной, раздутой, отфильтрованной корпорациями (и тем более ядовитой), алчной, эгоцентричной, все заполонившей массовой культуры.

Главное отличие «Бойцовского клуба» от других новаторских кинолент — его неумная, кипучая энергия. Даже когда фильм перекочевал из кинотеатров повторного проката на видеокассеты, он сохранял популярность и охотно разбирался на выходные или на ночь. Он продолжал быть умным, глубоким и веселым одновременно. Веселым? Разве агрессивное, напряженное действие может быть веселым? Да, иногда боль сочетается со смехом. И пусть финал кажется неправдоподобным — это не имеет значения, потому что фильм разрушает себя с самого начала, дерзко призывая постоянно помнить, что это только кино. В одном из эпизодов (когда Джек пытается убедить Марлу уехать из города на автобусе) на заднем плане мелькает пара кинотеатров с рекламой идущих там фильмов: «Семь лет в Тибете» (1997, в главной роли Брэд Питт), «Народ против Ларри Флинта» (1996, в главной роли Нортон) и «Крылья голубки» (1997, в главной роли Картер). Впрочем, самому фильму на это наплевать.

В потоке постмодернистских фильмов, изобилующих цитатами, «Бойцовскому клубу» удалось занять особое положение и завоевать сердца зрителей благодаря тому, что он рассматривает и анализирует циничную отстраненность человека, развенчивает эту отстраненность и спрашивает: «А что же дальше?» Когда Тайлер и Джек знакомятся друг с другом, между ними происходит следующий диалог:

*Тайлер Дёрден:* Вы очень умны.

*Джек:* Спасибо.

*Тайлер Дёрден:* Ну и как вам с этим живется?

*Джек:* С чем?

*Тайлер Дёрден:* С умом.

Этот обмен репликами — блестящий способ поддразнить аудиторию. Режиссер знает, что зрителям шутка понятна. Он не собирается обсуждать ее. И здесь проверяется, насколько действенным является этот прием. По сути, фильм вопрошает нас: «А что, если какой бы то ни было смысл появляется только тогда, когда мы решаем, что больше не несем ответственности за свои собственные жизни?»

## **БРАЗИЛИЯ [BRAZIL]**

**Год** 1985

**Режиссер** Терри Гиллиам

**Сценарий** Терри Гиллиам, Чарльз Мак-Кеон и

Том Стоппард

**Продолжительность** 131 минута, 142 минуты  
(США, режиссерский монтаж)

**Страна** Великобритания

**Язык** английский

## **ВСЕГО ЛИШЬ ЦАРСТВО РАЗУМА**

Когда Кафка писал свой «Процесс», он лишил сюжет каких-либо примет конкретной истории, сделав эту книгу актуальной на все времена. Однако, когда Джордж Оруэлл в 1948 году написал роман «1984», он посчитал необходимым внести туда некоторые элементы футурологии. Когда Терри Гиллиам объединил обе эти истории в своем интеллектуально насыщенном и визуально выразительном шедевре «Бразилия», одним из многих его изобретений было, по его собственному признанию, решение делать одновременно современный фильм и фильм, стоящий вне времени. Вот почему он создал свою собственную «метареальность».

В «Бразилии» типичное западное общество попадает в сложную бюрократическую сеть. Простейшие действия сопровождаются оформлением целой горы всевозможных документов, и необходимость строго придерживаться бюрократических процедур лишает людей способности критически относиться к пошлости и жестокости общества, в котором они живут. Сэм Лоури (Джонатан Прайс) — рядовой чиновник, работающий в скромном правительственном Министерстве управления информацией. К ужасу своей матери, принадлежащей к

высшему классу общества, Сэм уже несколько раз отказывался от перевода в более престижное Министерство исправления информации. Он предпочитает жить тихо и счастливо, исполняя роль маленького зубчика в шестеренке гигантской машины. Но когда Сэм засыпает, ему снится, как он лепит по прекрасному голубому небу к женщине своей мечты.

Однажды некий жучок (в прямом значении слова) становится виновником целого урагана ошибок системы. Собственно, запрос был сделан на арест человека по имени Арчибальд «Гарри» Таттл (Роберт де Ниро) — неугомонного борца за свободу, мастера по ремонту кондиционеров, который систематически отказывается играть по правилам Центральных служб (главного хозяйственного органа). К несчастью, во время обработки запроса в пишущую машинку случайно падает жучок, и документ по ошибке заполняется на фамилию Баттл. В результате подвергается аресту и затем погибает невинный человек.

Сэм пытается «исправить» эту «опплошность» министерства, доставив по месту проживания Баттла документ, объявляющий арест недействительным. У дома Баттла он встречает Джил Лейтон (Ким Грэйст), которая оказывается той самой девушкой его ночных грез. Обеспокоенная судьбой своего соседа, Джил пришла разузнать о причинах его исчезновения. Узнав девушку из своих снов, Сэм решительно занимается ту самую должность, от которой так долго отказывался, но которая дала ему больше прав для расследования случая Баттла. Тем самым он надеется стать привлекательнее в глазах Джил.

Граница между Сэма и реальностью становится все более размытой по мере того, как он все глубже и глубже внедряется в государственную машину, чтобы выяснить, кто же такая Джил. Между тем на сцене появляется упомянутый мастер по ремонту кондиционеров — заявка Сэма в Центральные службы переадресована не кем иным, как самим Таттлом. Когда же в конце концов Центральные службы отзываются на запрос, двое мастеров-ремонтников, Спур и Чарли (Боб Хоскинс и Найджел Пленер), начинают подозревать неладное и захватывают квартиру Лоури под предлогом проведения «ремонтных работ».

Наконец, Сэм завоевывает сердце Джил. Боясь, что ее расспросы повлекут обвинение в подстрекательстве к мятежу, он пытается стереть информацию о ней из центральной компьютерной системы.

Кажется, Терри Гиллиам не жалеет средств, чтобы заставить каждый визуальный элемент работать на создание нужного впечатления от целого. Созданный им мир достаточно реалистичен, чтобы выглядеть правдоподобным, и достаточно сюрреалистичен, чтобы произвести на зрителя неизгладимое впечатление. Гениальность Гиллиама проявляется и в создании такого сплава реального мира с фантастическим, что невозможно понять, где кончается один и начинается другой.

Обозначая время и место действия фильма как «где-то в XX веке», Гиллиам необычным образом использует ретродизайн. Он надергивает из прошедших восьмидесяти лет разнородные элементы и творит из них новый мир. Например, стиль жизни представителей высшего класса в фильме напоминает 1920-е годы. Это, с одной стороны, отделяет этих людей от нищего и опасного окружающего мира, а с другой — накладывает на них печать обреченности, которой отмечена та эпоха.

Фильм можно причислить сразу ко многим жанрам: комедия, драма, научная фантастика, социальный памфлет и т. д. Его основная интрига формулируется в двух словах: мужчина ищет женщину своей мечты, но его надежды разрушаются безжалостной государственной машиной. И хотя это слишком примитивно для фильма с таким богатством подтекстов и тематических аллюзий, но эта фабула служит неким стержнем, на котором, не заслоняя его, держатся все остальные сюжетные ходы. Побочные образы, однако, оказываются очень яркими: в одном эпизоде человек на противоположной стороне улицы покупает в автомате «чистый воздух»; вдоль автомагистралей сплошными стенами тянутся рекламные щиты, за которыми простираются нескончаемые бесплодные пустоши; группа людей несет плакат с надписью «Потребители за Христа», чтобы украсить им к празднику магазин, в то время как маленький ребенок объявляет, что попросил у Санта Клауса к Рождеству кредитную карточку.

«Бразилия» в меньшей степени, чем роман «1984», посвящена повествованию о тоталитаризме, скорее — о подчинении медленной и мягкой смерти. В этом обществе нет

выбора. Здесь невозможно ни проиграть, ни добиться успеха. Сэм выглядит истинным бунтарем уже из-за одного только отказа от карьерного роста. Сами по себе предложения о повышении не являются следствием способностей Сэма (эти способности нам показаны) — его судьба определяется социальным положением семьи. Поэтому из всех форм эффективного протеста Сэм выбирает протест против успеха.

Фильм, безусловно, рассчитан на большой экран, его следует смотреть от начала до конца без перерыва. В конце фильма острота социальной критики и комизма сбивает вас, как несущийся поезд, и этот эффект попросту не может быть повторен в условиях визуальных ограничений и постоянных отвлекающих моментов, которые сопутствуют домашнему телевизионному просмотру. Зритель должен сосредоточиться на гнетущей атмосфере реальности-ирреальности и на поведении в ней Сэма. Эта атмосфера тщательно сохраняется на протяжении всего фильма и является самым большим его достоинством.

#### **БРАТЬЯ БЛЮЗ [THE BLUES BROTHERS]**

**Год** 1980  
**Режиссер** Джон Лэндис  
**Сценарий** Дэн Эйкройд и Джон Лэндис  
**Продолжительность** 133 минуты, 148 минут  
(США, полная версия)  
**Страна** США  
**Язык** английский

#### **ИХ НИКОГДА НЕ ПОЙМАЮТ. МИССИЯ ПОРУЧЕНА ИМ САМИМ БОГОМ**

Их послал Господь! Не абстрактный и не библейско-эпический, а настоящий чикагский, языческо-католический Господь. Фильм «Братья Блюз» повествует о том, как братья Элвуд Блюз (Дэн Эйкройд) и только что вышедший из тюрьмы Джейк Блюз (Джон Белуши) пытаются организовать свой блюзовый ансамбль, чтобы собрать пять тысяч долларов, необходимые для спасения сиротского приюта, в котором они выросли.

В свободный и раскрепощенный сюжет этого фильма вплетено множество причудливых виньеток и музыкальных номеров, которые поражают отменным качеством и удивительным образом создают подлинно блюзовую атмосферу. Чувствуется любовь и почтение к этому жанру. Яркие музыкальные номера — Джона Ли Хукера, Ареты Франклин, Джеймса Брауна и Рэя Чарльза — фантастически прекрасны. Кэб Кэллоуэй исполняет *Minnie the Moocher*, демонстрируя удивительный артистизм.

Кроме того, в фильме очень смешно показана жизнь «за чертой». Такое существование, с одной стороны, становится источником вдохновения для блюзменов, с другой стороны — является естественной средой тех, кто пытается музыкой зарабатывать на жизнь. В этой жизни есть все: сценическая халтура, проблемы с женщинами, нищета и, конечно, нацизм.

В «Братьях Блюз» можно увидеть странную смесь отрицательных героев, взятых из разных этапов истории кино и представляющих полицию штата Иллинойс, чикагскую полицию, вооруженные силы Соединенных Штатов, музыкальную кантри-вестерн группу, а также Нацистскую партию Иллинойса. Да, не забудем мошенника-парикмахера. Джон Лэндис искусно использовал свободный сюжет фильма, чтобы создать целый букет неповторимых образов. В менее умелых и талантливых руках все вышло бы изюдом контроля, но в этом фильме каждый отрицательный персонаж движим такой яростной ненавистью к братьям, что все эти разнородные личности соединяются в едином мощном порыве.

Можно смело сказать, что это тщательно продуманный фильм. «Братья Блюз» впервые появились в субботнем телевизионном шоу *Saturday Night Live*. Белуши и Эйкройд специально сделали своих персонажей похожими на клоунов, разогревающих публику перед началом большого представления (это было необходимо и для мобилизации их актерской энергии, и для создания соответствующей атмосферы в студии). Это смесь комедии грубой и комедии тонкой. В фильме буквально тысячи разбитых машин сочетаются с потрясающе тонкими намеками и инсказаниями. Назидательные моменты поданы гениально: мои братья и я никогда не упускаем случая посмеяться над дикостью и неординарностью фразы «Ненавижу иллинойских нацистов!».

Помимо всего прочего, этот фильм неотделим от Чикаго, а Чикаго — от него. Меня, как бывшего жителя этого города,

связывают с фильмом личные отношения, так что я был очень удивлен, когда обнаружил, сколько поклонников у картины имеется во всем мире, особенно в Великобритании. У «Братьев Блюз» такая же неоспоримая «прописка» в Чикаго, как у «На игле» (1996) — в Эдинбурге. Но, будучи сильно связан с местными реалиями, фильм все же нравится людям по всему миру.

Это потрясающая смесь веселых эпизодов, острот, разошедшихся на цитаты, и роскошных персонажей. Дэн Эйкройду еще придется поискать роль, которая затмила бы воспоминания о сыгранном им Элвуде. Так же как и о тех блестящих моментах, которые подарены зрителю другими актерами, играющими в фильме: Кэрри Фишер, Чарльзом Напьером, Кэтлин Фримэн, Джоном Кэнди, Генри Гибсоном и Рэем Чарльзом. Обратите также внимание на две яркие эпизодические роли, исполненные знаменитыми режиссерами — Фрэнком Озом и Стивеном Спилбергом (одна из редких ролей, где он не играет самого себя).

Всем и без лишних напоминаний известно, что Джон Белуши умер очень молодым. Фильм «Братья Блюз» остался свидетельством того, на что он был способен, а также образцом для всех мюзиклов, где чистое веселье, энергия и жажда действия ломают рамки общепризнанных догм.

#### **ВИЛЛИ ВОНКА И ШОКОЛАДНАЯ ФАБРИКА [WILLY WONKA & THE CHOCOLATE FACTORY]**

**Год** 1971  
**Режиссер** Мэл Стюарт  
**Сценарий** Роальд Даль и Дэвид Зельцер  
**Продолжительность** 100 минут  
**Страна** США  
**Язык** английский

#### **БЕЗОТХОДНАЯ, БЕЗЗАКОННАЯ, НО ПРОКОНФЕТНАЯ ФАБРИКА УДОВОЛЬСТВИЯ!**

Давайте посмотрим, насколько правильно этот девиз отражает глубоко укоренившиеся представления об этом фильме. В лос-анджелесском кафе, куда я регулярно прихожу, чтобы работать над этой книгой, только что поднялась суматоха. Здесь все знают меня и спрашивают, какой фильм я описываю в тот или иной день. Когда я сказал, что пишу о «Вилли Вонке и шоколадной фабрике», сын одного рабочего, восьмилетний мальчик, заявил, что никогда не слышал о таком фильме. Все присутствующие в возрасте от восьми до семидесяти двух лет, до которых донеслись эти слова, единодушно воскликнули: «Ты должен увидеть это! Немедленно!» Группа практически незнакомых друг с другом людей схватила мальчика, ринулась на другую сторону улицы с той же скоростью, с которой кровь ударяет в голову, и в складчину взяла этот фильм напрокат. И это в самом равнодушном городе, чьи жители погружены исключительно в свои собственные проблемы.

Да и как не любить этот фильм! Это сюрреалистическая, квазипсиходелическая, воспитательная и неполиткорректная современная сказка, достойная братьев Grimm. Снятый по мотивам книги Роальда Даля «Чарли и шоколадная фабрика», этот фильм создавался в те дни, когда не считалось зазорным слегка припугнуть детей (не сценами насилия, а тонкой психоделической дезориентацией и неопределенностью). Каждый раз, когда я вижу, что дети ведут себя грубо, мне хочется взять напрокат военный самолет и осуществить ковровую бомбардировку Америки от берега до берега видеокассетами с записью «Вилли Вонка».

Питер Острам прекрасен в роли Чарли Бакета. Превосходный характерный актер Джек Элбертсон великолепен в роли дедушки Джо, который рассказывает Чарли захватывающие истории о сверхсекретной шоколадной фабрике Вонки. Место действия фильма — где-то в Европе или Америке. События разворачиваются в каком-то невообразимом пространстве, а время действия представляет собой что-то среднее между доиндустриальной Америкой, Великобританией 1950-х годов и Европой XIX века. В фильме диковинно смешаны архитектура, символика, акценты и диалекты. Где бы ни жила семья Бакетов, это, без сомнения, самый космополитичный городок в мире.

Итак, Вонка объявляет всемирный конкурс. Пять золотых билетов спрятаны в пяти шоколадных плитках, и те, кому они достанутся, получат единственную и неповторимую возможность



которую принес ему фильм, умерев за месяц до выхода картины в прокат.

В этом фильме вы найдете полный набор клише 1970-х годов и штампов из фильмов про восточные единоборства, чтобы вволю над ними поиронизировать. Здесь есть все: от безобразного дубляжа до неподражаемой актерской игры Джима Келли и разудалой гитарной музыки. Помимо прочего, каждый удар кулака или ноги сопровождается смачным треском или шлепком. Причем звук этот слышен, даже если сам удар не достигает цели, словно каждое движение прорывает звуковой барьер. Эти хлесткие удары недвусмысленно дают понять, что всякий раз, когда герой на экране делает выпад кулаком или ногой, кожаный диван в студии звукозаписи слегка проседает. Надо заметить, что легионы безмянных бойцов кун-фу из всех азиатских боевиков вообще и из фильмов с Брюсом Ли в частности представляют собой самых воспитанных персонажей из всех, которые когда-либо попадали на экран. Они никогда не окружают своего противника и не набрасываются на него разом, предпочитая терпеливо ждать своей очереди на том самом месте, где по сценарию им предписано драться. Даже английскому фильму «Разум и чувства» (1995), снятому по роману Джейн Остин, в плане этикета далеко до этих жестоких рукопашных схваток.

Впрочем, вспомним о сюжете: Ли (Брюс Ли) — персонаж наподобие Джеймса Бонда, получающий задание разрушить империю азиатского преступного авторитета по имени Хан (Кьен Ши) и остановить нелегальную торговлю опиумом, которую тот ведет. Для выполнения этого задания Ли посылают на ежегодный международный турнир восточных единоборств, который Хан проводит на острове неподалеку от Гонконга. Этот турнир — площадка для демонстрации исповедуемой Ханом философии и одновременно удобный метод, которым Хан пользуется для вербовки новых членов своего клана. В сущности, этот изолированный, принадлежащий Хану остров, — маленькое диктаторское государство, в котором Хан «живет как король», а участники турнира заискивают перед ним и по-фашистски приветствуют поднятой рукой со сжатым кулаком.

В числе других приехавших на остров Хана — американцы Роупер (Джон Сэксон) и Уильямс (Джим Келли), белый и чернокожий. Их биографии вкратце обрисованы в специально посвященных этому эпизодам. Первого разыскивают гангстеры, второго — полиция.

Ли приезжает на остров Хана в первую очередь для выполнения секретного задания, но, разумеется, как это всегда и бывает в фильмах с участием бойцов кун-фу, в его миссии есть и личная составляющая. Ли узнает, что его сестра совершила самоубийство, лишь бы не попасть в лапы первого помощника Хана по имени О'Хара (Роберт Уолл). Ли понимает, что по ряду причин он должен разом уничтожить и этого головореза и самого криминального барона.

Кадры с участием Ли часто сняты рапидом, что позволяет зафиксировать молниеносные движения в те моменты, когда он бьется с О'Харой, многочисленными охранниками Хана, участниками турнира и, наконец, с самим Ханом. Если в этом году вы наметили посмотреть только одну картину, где из человека с острыми, как ножи, пальцами будут вышибать дух в помещении с зеркальными стенами, то пусть это будет именно «Выход дракона».

Неужели Ли действительно способен одолеть одного за другим пятьдесят противников? Неужели кто-нибудь на такое способен? Временное притупление вполне естественного зрительского недоверия достигается потрясающе убедительным физическим артистизмом актера, а вовсе не компьютерными спецэффектами. Режиссер Роберт Клоуз лишь воспользовался благоприятной возможностью и сорвал приз благодаря невероятно харизматичной кинозвезде. Ли исполняет свою роль со знанием дела и замечательным профессионализмом, действуя голыми руками и нунчаками.

До появления этого фильма западное кино не изображало азиатских мужчин столь мужественными и физически превосходящими западных героев. Восхищение силой Ли наложило на те сдвиги в межрасовых отношениях, которые произошли в сознании западных людей не в последнего очередь из-за неудач Америки во Вьетнаме. В фильме дано намеренно разоблачительное сопоставление Ли и западных мужчин. Когда персонажа по имени Уильямс спрашивают, почему поражение в борьбе не очень огорчило бы его, он отвечает: «Я был бы слишком озабочен тем, чтобы сохранить достойный вид». И наоборот, выходя победителем из

каждой схватки, голый по пояс и окровавленный Ли представляет собой гораздо более убедительный образ физической мощи, чем сексуально активный Роупер или Уильямс. Та же самая тема акцентирована в сцене, где британский агент Брайтуит (Джеффри Уикс) инструктирует Ли, которому предлагает бокал с алкогольным напитком. Привыкший к аскетизму боец отказывается. В этой же сцене выражено презрение Ли к огнестрельному оружию. («Любой дурак способен нажать на курок») Контраст между жизненной энергией и целостностью физически совершенного азиата Ли и европейского секретного агента среднего возраста, с очками на носу, не казался бы более очевидным, даже если бы на Брайтуите был напудренный парик.

В сценах, которые одновременно предвосхищают нарождающийся жанр и укрепляют положение в нем самого Ли, актер побеждает будущих кинозвезд в области боевых искусств Саммо Хуна (в первой рукопашной схватке) и Джеки Чана (в тоннеле). Фильм «Выход дракона» заслужил свой статус культового как нестареющая классика жанра восточных единоборств, культурный артефакт и лебединая песня блестящего актера, который умер таким молодым.

## ГАРОЛЬД И МОД [HAROLD AND MAUDE]

|                          |               |
|--------------------------|---------------|
| <b>Год</b>               | 1971          |
| <b>Режиссер</b>          | Хэл Эшби      |
| <b>Сценарий</b>          | Колин Хиггинс |
| <b>Продолжительность</b> | 91 минута     |
| <b>Страна</b>            | США           |
| <b>Язык</b>              | английский    |

ИМ СУЖДЕНО БЫЛО БЫТЬ. НО КЕМ ИМЕННО БЫТЬ  
— ТАК ДО КОНЦА И НЕ ЯСНО

Когда просишь людей назвать фильмы, которые они считают культовыми, чаще всего среди первых называют «Гарольд и Мод» (а если не среди первых, то обычно ругают себя за забывчивость).

Это красивое кино, которое вселяет в души надежду и проявляет искреннее доверие к своим зрителям. Оно вызывающе сентиментально, затрагивает очень мрачные темы, а затем восхитительно и легко разрешает их самой личностью главной героини Мод.

В «Гарольде и Мод» одна из лучших вступительных сцен в истории Голливуда. Гарольд Чейзен (Бад Корт) — юноша, пребывающий в подавленном состоянии духа. Единственной отдушиной для него является посещение похорон незнакомых ему людей, а также постановка тщательно исполненных псевдосамоубийств, что доставляет большое огорчение его богатой и властной матери (Вивьен Пиклз). По признанию парня, он пытался совершить самоубийство пятнадцать раз, в том числе в начале фильма, когда он включает песню *Don't Be Shy* Кэти Стивенса, взбирается на табурет и вешается. Его мать входит в комнату, но так как она давно уже привыкла к самоубийствам сына, то как ни в чем не бывало набирает телефонный номер, чтобы отменить визит к парикмахеру, после чего уходит. В другой раз Гарольд обмазывает себя чем-то, похожим на кровь, и подстраивает так, чтобы мать обнаружила его в душе. Потом, решив искупаться в домашнем бассейне, мать находит там сына, плавающего лицом вниз.

Когда же она дарит Гарольду новенький спортивный автомобиль, в следующем кадре мы видим непередаваемо злорадную усмешку молодого человека, поджигающего паяльную лампу.

Мать подвергает Гарольда огромному разнообразию терапевтических воздействий, обращается к священникам, психиатрам и даже подумывает о военной службе, но наконец приходит к выводу, что лучшим решением станет женитьба. Она заносит Гарольда в систему «компьютерного подбора пары». Когда мать знакомит молодого человека с одной из подобранных компьютером «незнакомок», выясняется, что он только что закончил переделывать свой «ягуар» в катафалк. На другом подобном свидании Гарольд сначала кажется внимательным и участливым слушателем, потом же внезапно достает огромный тесак и отрубает себе левую руку (искусственную, конечно).

На очередных похоронах Гарольд знакомится с Мод, эксцентричной 79-летней неконформисткой. В результате возникает один из самых забавных и самых трогательных дуэтов в

истории кино, который заставляет задуматься о любви, смерти и смысле жизни. У Мод нет водительских прав, как нет и собственного автомобиля, но она всегда за рулем. Она «заимствует» вещи, в том числе и автомобили, у других людей, чтобы напомнить им, что «вещи переходящи: сегодня они есть, а завтра их нет». Когда патрульный полицейский (Том Скерритт) конфискует такой «заимствованный» автомобиль, Мод и Гарольд просто пересаживаются на его мотоцикл.

В фильме есть великолепный двухсекундный кадр, ярко показывающий Мод человеком, который стремится сделать жизнь стоящей того, чтобы ее прожить. Она считает, что закону и цивилизации доверять не следует. Ей некогда испытывать раскаяние — надо как-то оправдать свою жизнь после того, как получен второй шанс. Существовать — это не то же самое, что жить. А не жить, будучи живым, — куда хуже, чем умереть.

Гарольд объявляет матери, что намерен жениться на Мод. За этим следуют консультации с психотерапевтом, дядюшкой-генералом и, что примечательнее всего, со священником, чей приговор («Это кажется мне отвратительным!»), щедро приправленный упоминаниями об «отвислой груди» Мод и ее «дряблых ягодицах», исполнен забавной решительности.

Если концовка этой кинокартины не растрогает вас, попросите кого-нибудь поднести зеркало к вашему рту, чтобы проверить, дышите ли вы еще. Во время праздника в честь восьмидесятилетия Мод, которым Гарольд хотел ее порадовать, Мод сообщает Гарольду, что у нее есть свои собственные планы на будущее, а именно, что она уже приняла пилюли. Напряженные звуки *Trouble* Кэта Стивенса сопровождают сцены, когда Гарольд несет с Мод в больницу, врачи пытаются ее спасти, а потом юноша, плача, едет на машине к краю обрыва и сбрасывает автомобиль вниз на камни. В финальной сцене Гарольд пешком удаляется от обрыва, играя на банджо, которое подарила ему Мод.

Будучи в течение тридцати лет одной из самых ходовых позиций на полках «Культовые фильмы» в видео-магазинах, эта картина снискала самый большой успех в Миннеаполисе, где в середине 1970-х она три года кряду шла в кинотеатре «Вестгейт» в Эдине, после чего кинотеатр закрылся (возможно, потому, что дирекция уже не рассчитывала побить такой рекорд популярности). На тысячном сеансе лично присутствовала сама Рут Гордон (Мод).

Все второстепенные персонажи превосходны. Исполнение Чарльзом Тайнером роли дядюшки Виктора — фантастически откровенное обвинение в адрес позиции и образа мыслей американских военных на исходе вьетнамской войны. Вивьен Пиклз следовало бы номинировать на «Оскар» за созданный ею неподражаемый образ матери («Гарольд, пожалуйста!»). Невозможно не испытать искреннего сочувствия к офицеру полиции в исполнении Тома Скерритта. В противостоянии с Мод он обречен на поражение, но, как говорит сама Мод: «Таково проклятие государственной службы!»

Что касается исполнителей главных ролей, они так хороши, что сделались неотделимы от своих героев. Бад Корт в сознании масс настолько слился с Гарольдом, что это наложило отпечаток на всю дальнейшую карьеру актера. И наоборот, возникает ощущение, что вся предшествовавшая фильму блестящая жизнь Рут Гордон достигла своего апогея в роли Мод. Это исключительная удача.

*Гарольд:* Я люблю тебя, Мод.

*Мод:* Прекрасно. А теперь иди и полюби кого-нибудь еще.

#### ДАЙ МНЕ КРОВ [GIMME SHELTER]\*

**Год** 1970  
**Режиссеры** Альберт Мэйслз, Дэвид Мэйслз  
**Продолжительность** 91 минута  
**Страна** США  
**Язык** английский

#### МУЗЫКА, КОТОРАЯ ПОТряСЛА МИР... И УБИЙСТВО, КОТОРОЕ ОГЛУШИЛО ЕГО!

Повесть о *Rolling Stones* в период их американских гастролей в 1969 году, фильм застает группу на пике популярности. Вперемежку с живыми концертными съемками мы видим переговоры юристов и промоутеров, которые в последнюю минуту

должны найти место для бесплатного концерта группы в Сан-Франциско. Их выбор падает на гоночный трек Альтамонте. Этот концерт — точка, к которой сходятся все события фильма.

Альтамонте, которое было задумано как ответ Западного побережья на огромную популярность Вудстока, значит для эпохи живых концертов то же, что Ватерлоо — для французской кавалерии. Владелец трека предоставил его для концерта в надежде сделать ему бесплатную рекламу, и я уверен, что в этом отношении он добился большего, чем мог представить в самых смелых мечтах. Дело в том, что во время концерта членом съемочной команды удалось вживую заснять, как один из зрителей был заколот членом байкерской банды «Ангелы ада». И произошло это не более чем в пятнадцати метрах от сцены, где выступали *Rolling Stones*.

Если предостерегающая история может быть вдохновляющей и возбуждать интерес, то это именно тот самый случай. Если Вудсток заставляет вас ностальгировать об ушедшей эпохе, то «Дай мне кров» напомним вам, почему ей суждено было закончиться. Концерт в Альтамонте стал крушением добрых намерений, следствием циничной «раскрутки» музыкантов и опасной наивности. В стремлении сделать мероприятие во всех отношениях «бесплатным», организаторы доверили мотоциклетной банде «Ангелы ада» следить за «безопасностью» во время концерта. Не менее сомнительный поступок был совершен, когда в качестве оплаты вместо денег этим ребятам предложили «пиво в любом количестве». Нулевая разумность такого действия проявляется, когда представитель «охраны» посреди представления отправляет солиста в нокаут, как это случилось с Марти Балином из группы *Jefferson Airplane*. Когда Грейс Слик возмутилась этим, байкер схватил микрофон Марти и начал спорить с ней.

В «Дай мне кров» можно увидеть несколько блестящих выступлений, в том числе групп *Jefferson Airplane* и *Grateful Dead*, Нила Янга с группой *Crazy Horse* и Тины Тернер с Айком Тернером, исполняющих классическую песню Отиса Реддинга *I've Been Loving You Too Long*. Но в этом фильме не так уж много от традиционного «фильма-концерта». В сущности, только благодаря плохому саундтреку можно ухватить атмосферу и несовершенство живого представления. Этот эффект может раздражать представителей звукозаписывающих компаний, но именно он всегда поддерживал спрос на пиратские записи. Фильм видит свою миссию в передаче живого ощущения от концерта, а не в воспроизведении музыки как таковой.

В начале фильма есть ипересные перекички с его центральной темой. Перед нами Чарли Уотс и Мик Джатер, которые, сидя в монтажной, отсматривают первые фрагменты фильма и выражают свое отношение к увиденному. Все начинается с того, что они смотрят печально известную сцену убийства в Альтамонте. Знание, чем все это кончилось, вызывает у зрителя ощущение надвигающегося рока и настояренности. Всякое удовольствие от концерта омрачено сознанием приближающейся смерти. Решения, принимающиеся при организации концерта, одно за другим приобретают все более зловещий оттенок. Заранее зная финал, предчувствуя трагический исход фестиваля, удивляешься мысли, что это вообще могло закончиться как-то иначе.

Музыкант редко становится идолом в самый активный период своей творческой деятельности, но в фильме как раз схвачена высшая точка карьеры Мика Джатера. Однако важно показать не только самих музыкантов, но и то, как воздействует зрелище на зрителей. Почти вся запись концерта в Альтамонте снята из глубины сцены, что позволяет все время следить за аудиторией. Этот способ съемок оказался гениальным озарением, потому что именно он сделал фильм таким необычным. На предшествующих концертах мы видим Мика купающимся в лучах всеобщего внимания. В Альтамонте ему не удается держать в руках свою аудиторию. Зрительская масса — истинный «главный герой» этого фильма. Происходящее давит на Мика, тот пытается сопротивляться, но он уже больше не лидер.

Некоторые критики, такие как Паулин Кейл и Винсент Кэнби, осудили фильм как спекуляцию. Кое-кто обвинял авторов в том, что если те и не участвовали в этом смертоносном хаосе, то во всяком случае извлекли из него выгоду. Но вы можете вспомнить о принципе «не обвиняй приносящего дурную весть» и сделать о фильме собственные выводы.

Инцидент, запечатленный в фильме, обладает завораживающей нравственной неоднозначностью, которая встречается только в реальной жизни. Причем речь идет о хорошо сделанном документальном фильме, который не нарушает этой

неоднозначности, нарочно не пытаясь ее разрешить. Кинолента четко зафиксировала, что жертва выхватила пистолет. Реакцию Мика понять трудно. С одной стороны, он испытывает шок и чувство вины, с другой — слишком ясно понимает, что мог бы и сам оказаться жертвой.

«Дай мне кров» — это и великое кино о рок-н-ролле, и грамотно построенный документальный фильм, а еще это дерзкая смесь вуайеризма и мрачного наслаждения. Прежде всего, однако, это взгляд на конец эпохи. Самым говорящим эпизодом картины является даже не печально известная сцена убийства, а финальные кадры, показывающие, как зрители на следующее после концерта утро отправляются по домам. Усталые беженцы угасающей эпохи, они обессиленно бредут с затуманенными взглядами в холодном, неприветливом свете утра.

#### ДЕНЬ, КОГДА КЛОУН ПЛАКАЛ [THE DAY THE CLOWN CRIED]

|                          |                              |
|--------------------------|------------------------------|
| <b>Год</b>               | 1972                         |
| <b>Режиссер</b>          | Джерри Льюис                 |
| <b>Сценарий</b>          | Чарльз Дентон, Джерри Льюис, |
| Джоан О'Брайен           |                              |
| <b>Продолжительность</b> | неизвестна                   |
| <b>Страны</b>            | США, Швеция                  |
| <b>Язык</b>              | английский                   |

#### ГОСПОДИ, ЗА ЧТО?

Что объединяет такие разные фильмы, которые называют «культовыми»? Единое определение сформулировать невозможно, но если вы пролистаете эту книгу, вам бросится в глаза, что каждый такой фильм — источник огромного зрительского интереса. Порой величина и интенсивность этого интереса оказывается обратно пропорциональной реальным размерам зрительской аудитории. Иными словами: маленькая аудитория + огромная заинтересованность = «культовый фильм». Следуя этой логике, необходимо включить в наше рассмотрение фильм, которому удалось стать настоящей голливудской легендой, хотя видело его не более двадцати человек.

Речь идет о печально известном фильме «День, когда клоун плакал», основанном на истории об антипатичном, неудачливом (и стеснительном) немецком цирковом клоуне Карле Шмидте, который со специальным заданием был послан в Освенцим. Там он всячески высмеивал Гитлера, а потом по приказу фашистов вел ничего не подозревавших еврейских детей в газовые камеры. Кто-то об этом написал. Кто-то другой прочитал написанное и сказал: «Хорошо, давайте это снимем». Еще кто-то профинансировал съемки и, наконец, кто-то снял этот фильм.

Примерно в 1972 году режиссер, актер и большой эгоист Джерри Льюис взялся за этот странный и весьма сомнительный проект. По причине целого ряда финансовых ошибок, личных конфликтов и юридических сложностей фильм так никогда и не вышел в прокат. Из-за хаоса, который царил во время работы над фильмом, невероятно запутался вопрос об авторских правах; утверждение о том, что создатели фильма задолжали свыше 600 тысяч долларов, студия в Стокгольме упорно отрицала; сценаристы сохранили за собой авторские права и не позволили довести работу над картиной до конца. В сущности, закончена была только черновая версия, и в этом виде фильм тщательно оберегается от посторонних глаз.

Вот так «День, когда клоун плакал» превратился в источник бесконечных слухов, символ слепого самомнения, глупую шутку и Святой Грааль для коллекционеров редких фильмов. Бесчисленное множество людей вынуждено было думать и гадать: «Действительно ли этот фильм так плох, как о нем говорят?» Ответ, какой может быть дан основной аудитории кинозрителей, несомненно, «да». Комедийный актер и сценарист Гарри Ширер видел ленту в 1979 году и сказал следующее: «Этот фильм до такой степени дурен, неуместность его пафоса и его комизма кажется настолько дикой, что в самых невероятных фантазиях о том, каким этот фильм может быть, вы не приблизитесь к тому, каков он на самом деле. „О Господи!“ — вот все, что вы сможете сказать после просмотра».

Сценарий был написан за десять лет до съемок Джоан О'Брайен, которая работала специалистом по связям с

общественностью, и Чарльзом Дентоном, телекритиком *Los Angeles Examiner*. «День, когда клоун плакал» должен был стать первым серьезным фильмом Льюиса и как режиссера, и как исполнителя главной роли, «поворотным пунктом в карьере одного из самых необычных актеров в истории» (как возвещала реклама в прессе, добавляя, что Льюис — это «феномен XX века, подобно атомной энергетике, полетам на Луну, пересадке сердца и движению хиппи»). Очевидно, он поверил рекламе до такой степени, что переписал сценарий, изменив имя главного героя с Карла Шмидта на более характерное и соответствующее стилю «фильмов Джерри Льюиса» имя Хельмут Доорк.

Первоначально сценарий был, вероятно, об ужасе, человеческой самонадеянности и, наконец, о просветлении и самопожертвовании. Джерри превратил ее в сентиментальное, трагикомичное изображение собственной растерянности, своего искусства, своей благотворительной деятельности и гонений, которым он подвергался со стороны критиков. Кроме того, он использовал образ клоуна для того, чтобы ввести в фильм несколько пантомим, которые до того исполнял в Европе.

Написанный Льюисом сценарий — примерно 164 страницы — циркулирует в Интернете с тех самых пор, как журнал *Film Threat* раздобыл и представил его на всеобщее обозрение. Мало того что этот текст бесценен, а ремарки автора трудноисполнимы (в сценарии специально помечены эпизоды, которые нужно «играть смешно»), непомерное тщеславие автора и непоследовательность повествования оказались препятствием, когда дело дошло до реальных съемок. По словам тех, кто видел картину, Льюис-знаменитость сильно помешал Льюису-режиссеру в целом ряде случаев. На протяжении всего фильма он носит зачесанные назад, зализанные волосы. В одном из эпизодов Джерри лежит на своей тюремной койке в новеньких блестящих ботинках, причем предполагается, что до того он четыре или пять лет пробыл в концентрационном лагере.

Фильм «День, когда клоун плакал», вероятно, утрачен для зрителя навсегда. Копия черновой версии хранится у Льюиса на видеокассете. Говорят, что он держит ее в своем офисе в портфеле от *Louis Vuitton*, потому что ничто менее изящное не достойно этого сценария. За все прошедшие годы он показывал фрагменты фильма нескольким коллегам и по меньшей мере одному журналисту. Но надежда сохраняется и для нас, остальных зрителей. «Так или иначе, но я добьюсь своего, — клянется Джерри Льюис в автобиографии. — Эту картину должны видеть — во всяком случае, это необходимо видеть каждому ребенку, который хотя бы раз в жизни слышал о Холокосте».

#### ДОКТОР СТРЕЙНДЖЛАВ, или КАК Я НАУЧИЛСЯ НЕ ВОЛНОВАТЬСЯ И ПОЛЮБИЛ БОМБУ [DR. STRANGELOVE OR: HOW I LEARNED TO STOP WORRYING AND LOVE THE BOMB]

|                          |  |
|--------------------------|--|
| <b>Год</b>               | 1964   |
| <b>Режиссер</b>          | Стэнли Кубрик  |
| <b>Сценарий</b>          | Терри Саузерн, Стэнли Кубрик, Питер Джордж III (литературная основа) |
| <b>Продолжительность</b> | 93 минуты  |
| <b>Страна</b>            | Великобритания   |
| <b>Языки</b>             | английский, русский  |

#### КОМЕДИЯ ОЖИДАНИЯ НА ГОРЯЧЕЙ ТЕЛЕФОННОЙ ЛИНИИ

Даже одна только дерзкая попытка снять в самый разгар холодной войны и спустя всего несколько месяцев после убийства президента Джона Кеннеди черную комедию о гибели человечества от ядерной бомбы гарантировала бы Стэнли Кубрику статус культового режиссера.

Когда американский генерал Джек Риппер (Стерлинг Хейден) приказывает привести в исполнение план атаки с кодом *R*, он тем самым отправляет самолеты на бомбардировку России. Вернуть назад их уже невозможно. Американский президент (Питер Селлерс) и его советники, не имея необходимого трехбуквенного кода и будучи не в силах что-либо изменить, решают предупредить Россию о надвигающейся опасности, поскольку это лучшее, что они могут сделать, дабы помешать самолетам достичь своей цели. Однако, когда советский посол

предупреждает американцев о том, что у русских есть специальная машина, которая в ответ на ядерную атаку уничтожит на Земле все живое, ситуация начинает казаться безнадежной.

Хорошо снятое, хорошо задуманное и хорошо сыгранное, это кино — шедевр режиссуры. Кубрик использовал черно-белую пленку, когда другие режиссеры еще не осознали ценность этого художественного приема. Внутренняя композиция кадров и мастерское использование света превращают каждый кадр в самостоятельное художественное произведение.

Актерская игра хороша во всех отношениях. Стерлинг Хейден превосходен в роли генерала Риппера. Достаточно вспомнить те несравненные моменты, когда этот персонаж наедине с самим собой рассуждает о фторировании воды и «красной угрозе». Актер подает сумасшествие своего героя с абсолютно невозмутимым лицом, играя в стиле, который сам охарактеризовал как «чистота существования».

Ходят слухи, что Кубрик так и не сказал Слиму Пикенсу (пилоту самолета B-52 по прозвищу Кинг-Конг), что будущий фильм представляет собой сатиру, и тот играл совершенно серьезно. Эти слухи — несправедливость по отношению к игре актера. Когда он зачитывает список содержимого неприкосновенного аварийного набора («Две пары нейлоновых чулок, две пары презервативов... Держу пари, с такой экипировкой любой парень сможет неплохо провести время в Vegase»), сразу становится ясно, что перед нами мастер наивной комедии.

Джордж Скотт играет генерала Тергисона. Человеку, которому впоследствии предстоит сыграть Паттона, удалось очень убедительно исполнить эту роль. Педантичная приверженность персонажа военному уставу вынуждает его защищать Риппера и гордиться профессионализмом пилотов, даже если успешное выполнение ими приказа означает крах мира. Эпизод, где он смотрит на президента сверху вниз, при этом бесстыдно вешая тому лапшу на уши, неповторим.

Но первенство в этом фильме, безусловно, принадлежит Питеру Селлерсу, играющему несколько ролей. В качестве Мандрэйка он приказывает полковнику Гуано разбить автомат для торговли кока-колой ради мелочи, необходимой для совершения звонка президенту, который должен положить конец ядерному кризису: «Вам придется ответить за это перед штаб-квартирой корпорации *Coca-Cola* в Атланте, штат Джорджия». В роли президента он ведет бурные дебаты со своим советским коллегой, выдавая потрясающие реплики, в том числе легендарное: «Джентльмены, вы не можете здесь драться — это командный пункт!» В роли доктора Стрейнджлава он суетлив и очень символичен («Смотрите, *Mein Fuhrer*, я могу VALK»). А сам персонаж представляет собой жгучий упрек американской армии и организаторам космической программы, которые использовали бывших нацистских ученых в гонке с Советским Союзом, который тоже их использовал. Интересно, насколько Стрейнджлав Селлерса зловеще напоминает (а может, предвещает) Киссинджера. Я крайне удивлен, как мало людей обратило на это внимание во время бомбардировок в Камбодже и американского вмешательства в Чили.

Военно-воздушные силы США собирались принимать участие в съемках этого фильма, но лишь до тех пор, пока их представители не прочитали сценарий. Говорят, что ФБР проводило расследование, каким образом Кубрику и его команде удалось сконструировать для съемок почти точную копию бомбардировщика B-52. То, как показана в картине база Стратегического авиационного командования, стало одной из главных причин, по которым фильм приобрел статус культового, и это легко понять. На своем языке фильм осуждает идеологию холодной войны и неспособность правительства защитить людей от возможности ядерной атаки. Но политика не входит в круг забот Стратегического авиационного командования. Оно воспитывает и выше всего ценит хладнокровный профессионализм. Картина показывает смертоносную компетентность ВВС США. Опыт, изобретательность, стремление сохранить честь мундира — вот что помогает экипажам бомбардировщиков пробиться к цели.

Конец холодной войны, возможно, несколько ослабил прежнее преклонение перед этой картиной. Многим в те времена, когда фильм вышел на экраны, казалось, что он представляет опасность для американских интересов. Однако я однажды разговаривал со своим приятелем, русским журналистом, который

видел этот фильм еще в студенчестве, в годы, пришедшие на время холодной войны. Картину показывали в советском кинопрокате, ожидая, что она сформирует у людей негативное представление о Соединенных Штатах. Вместо этого, как утверждает мой приятель, кино вселило в него надежду: он рассудил, что у страны, создавшей такой фильм, есть, несомненно, достаточно ясное понимание ситуации, чтобы предотвратить ядерную войну. Таким образом, «Стрейнджлав» для обеих сторон оказался опасным и благотворительным одновременно. Возможно, в какой-то мере он способствовал оттепели в американо-советских отношениях, что в конечном счете уменьшило его собственную актуальность. Чего же больше можно требовать от фильма?

## ДОЛИНА КУКОЛ [VALLEY OF THE DOLLS]

Год 1967

Режиссер Марк Робсон

Сценарий Хелен Дойч, Дороти Кингсли,

Жаклин Сьюзан (роман)

Продолжительность 123 минуты

Страна США

Язык английский

## САМЫЙ ПОРАЗИТЕЛЬНЫЙ И ДИСКУССИОННЫЙ БЕСТСЕЛЛЕР СО ВСЕМИ ШОКИРУЮЩИМИ И СЕНСАЦИОННЫМИ ПОДРОБНОСТЯМИ ТЕПЕРЬ ТАКЖЕ И НА ЭКРАНЕ

«Меня зовут Нили О'Хара, приятель, и на этой пластинке пою я!»

«Долина кукол» — шедевр по части просчетов. И это вовсе не завуалированное оскорбление. Редко случалось, чтобы сюжет, диалоги, актерские работы и музыка оказывались провальными с такой слаженностью, чтобы превратиться в символ. Я мог бы поклясться, что «Долина кукол» была создана театральной труппой трансвеститов, изо всех сил пытающихся переиграть друг друга. Однако роман Жаклин Сьюзан, послуживший основой для фильма, остается одним из популярнейших романов всех времен.

Сюжет как таковой представляет собой типичную страшилку из мира шоу-бизнеса: посмотрите, что происходит с тремя милыми девушками, когда они становятся знаменитыми и начинают принимать всякие таблетки (которые в фильме называются «куклами»!).

Энн Уэллс (Барбара Паркинс) покидает заснеженные просторы Новой Англии, чтобы оказаться среди нью-йоркской слякоти. Она немедленно находит работу своей мечты, став секретаршей немолодой, но знаменитой актрисы, и знакомится с Мистером Сердцебом — Лионом (Пол Берк, который демонстрирует лобопытное актерское решение, предпочитая рассказывать о том, что значит быть британцем, вместо того чтобы просто использовать британский акцент). У Энн происходит ссора с неприятной театральной примадонной Хелен Лоусон (Сьюзан Хейуорд), а потом она за одну ночь становится супермоделью. Ну, вы знаете, как это бывает.

Вторая героиня, Дженнифер Норт (Шарон Тейл) — честолюбивая молодая актриса, у которой хорошая фигура, но нет актерского дарования. Последнее мы узнаем из ее неоднократных телефонных разговоров с матерью, в которых девушка соглашается с тем, что ей недостает таланта. Она тоже встречает свою любовь — Тони Полар (Тони Скотти), эстрадного артиста с речевым дефектом. У Тони есть своя страшная тайна, которая в конце концов приводит Дженнифер к съемкам во французских порнофильмах.

И наконец, Нили О'Хара (Пэтти Дьюк), у которой «действительно есть это» (то есть талант). Она «гордо» уходит из шоу госпожи Лоусон после того, как становится ясно, что молодая соперница мешает стареющей звезде. Нили начинает прокладывать собственный путь к славе, исполняя самые скверные песни, когда-либо написанные для экрана. Ее известность и успех растворяются в наркотиках, алкоголе и переживаниях, порожденных разводом. Каким-то образом она оказывается в том же санатории, что и возлюбленный Дженнифер, возвращается, чтобы испортить парик госпожи Лоусон, тем самым лишая немолодую актрису возможности последний раз выйти на сцену. Потом Дьюк исполняет песню *Goodbye pussycat, me-yow*, после чего происходит сцена в бассейне («Как ты смеешь загрязнять мой бассейн. Держи, может, это его продезинфицирует»).

Между тем, мужские персонажи в этом фильме (их исполняют Пол Берк, Чарльз Дрейк, Тони Скотти и Мартин Милнер) вынуждены жестоко расплачиваться за свою мягкотелость. Они похожи на ломтики белого хлеба, между которыми зажат сэндвич из саморазрушительных, шумных и яростных женских характеров. Однако именно таков исходный материал, и если не обращать внимания на туповатую режиссуру, плохую актерскую игру и шокирующие наряды — все это есть в романе Сьюзан.

Хотя для своего времени фильм и так был достаточно спорным, из сюжета все же исключены некоторые повороты: лесбийский роман Дженнифер, момент, когда Нили входит и застаёт Теда Касабланку с другим мужчиной. Ходят слухи, что в качестве прототипа Нили О'Хары перед глазами Жаклин Сьюзан стояла Джуди Гарленд. На самом деле предполагалось, что Джуди Гарленд будет играть Хелен Лоусон, но, к сожалению, актриса была слишком занята своими проблемами, чтобы ввязываться в такую сомнительную аферу, которой был этот фильм. Ее заменила Сьюзан Хейворд.

Если вам кажется, что всего этого недостаточно для того, чтобы вызывать смех и слезы одновременно, попробуйте разыскать альбом *Patty Duke Sings Songs From Valley of The Dolls & Other Selections* (1968), где Пэтти поет песни из фильма в своей собственной интерпретации. Кажется, в картине за Пэтти поет кто-то другой. Послушайте и согласитесь.

Этот фильм — квинтэссенция 1960-х годов, моментальный снимок эпохи. Абсолютно все: от оттенка губной помады Энн (чисто розового) до стульев в ее модно обставленном доме. Это и любопытный образец кинематографического трэша, который тщетно пытается уверить нас в своей яркости и колоритности, чем по-своему и очарователен. Именно потому, что фильм в столь многих отношениях — как произведение искусства, как эротическое кино, как добросовестная экранизация популярной книги — не удался, удивляешься, насколько цельным он все-таки получился. Триумф «Долины кукол» в том, что хотя этот фильм олицетворяет потраченные впустую талант, время и деньги, тридцать лет спустя после его создания мы все еще смотрим его, даже не будучи гомосексуалистами.

#### ДОННИ ДАРКО [DONNIE DARKO]

|                   |              |
|-------------------|--------------|
| Год               | 2001         |
| Режиссер          | Ричард Келли |
| Сценарий          | Ричард Келли |
| Продолжительность | 113 минут    |
| Страна            | США          |
| Язык              | английский   |

DARK, DARKEST, DARKO\*

«Донни Дарко» — самый новый фильм из тех, о которых идет речь в этой книге, но нет никаких сомнений в том, что он уже стал культовым. Более двух лет этот фильм непрерывно шел в Нью-Йорке. Каждую пятницу и субботу ровно в полночь его можно было видеть в *Pioneer Theatre*. Даже если эта кинокартина скоро изгладится из зрительской памяти, она все же вполне соответствует задачам этой книги, демонстрируя некоторые характерные элементы культового кино, а также показывая, помогает ли сознательная режиссерская установка на успех покорению аудитории.

Если бы меня заставили назвать правила, по которым создается культовое кино, я смог бы сформулировать только одно правило: не ставить заранее перед собой цель снять *культовый* фильм. Это все равно что самому себе дать кличку — абсолютно невыполнимое дело. Однако создается впечатление, что «Донни Дарко» снят как раз по рецепту, предполагающему использование всех необходимых элементов культового кино. Этот фильм сознательно стремится стать культовым, не прикладывая при этом ни малейших усилий к тому, чтобы убедить зрителей в своем праве на этот статус. Если бы вышеупомянутое правило было верным, то оно автоматически исключало бы «Донни Дарко» из списка культовых фильмов. Тем не менее эта картина за короткое время приобрела большую аудиторию преданных поклонников. Так я волей-неволей пришел к выводу, что единственное правило

создания культовых фильмов состоит в том, что здесь нет никаких правил.

Этот фильм представляет собой весьма успешный дебют режиссера Ричарда Келли. Удачно использованы визуальные спецэффекты, доступные в рамках небольшого бюджета, и весьма интересно построен сюжет, основанный на принципе нелинейного повествования. Однако, как и многие дебютные произведения, эта картина, довольно претенциозная по своим намерениям, оставляет зрителю очень мало свободы в интерпретации того, что он видит. Такое впечатление, что в фильме подчеркнут каждый эпизод, каждое утверждение. То ли благодаря уверенности авторов фильма в том, что они создают очень талантливое кино, то ли благодаря недостатку доверия с их стороны к своей зрительской аудитории, а может, в результате того и другого одновременно фильм оказался просто переполнен самоцитированием. Он достигает почти алгебраической точности в стремлении плотно связать все нити повествования и все подтексты.

Донни (Джейк Гилленхал) — американский подросток из довольно обеспеченной семьи. Он умен, но всегда мрачен и немного замкнут. Кроме того, он лечится от шизофрении. У Донни бывают лунатические галлюцинации, под воздействием которых он часто уходит из дома среди ночи. Постоянный персонаж его галлюцинаций — демонический кролик, который побуждает Донни задаваться экзистенциальными вопросами, наставляя мальчика и время от времени заставляя совершать акты вандализма.

В одну из таких ночей кошмарные видения в очередной раз поднимают Донни с кровати. Очнувшись на площадке для гольфа, Донни приходит домой и обнаруживает, что двигатель, загадочным образом отвалившийся от пролетавшего реактивного самолета, упал прямо на его дом. Вся семья невредима, да и дом почти цел, если не считать комнаты Донни, от которой ничего не осталось. Галлюцинация спасла Донни жизнь, и остальная часть фильма посвящена бесконечным переключкам и установлению связей между судьбой, человеческим рассудком и пространственно-временным континуумом.

Джейк очень убедителен в роли Донни. Учитывая, что по жанру фильм все-таки фантастический, в нем можно встретить на редкость удачные психологические портреты, глубокие рассуждения о проблеме душевных болезней и о том, как эти болезни влияют на семейные отношения. Я был впечатлен тем, с какой симпатией изображены родители Донни (Холмс Осборн и Мэри Мак-Доннел). Они обеспокоены состоянием сына, но стараются не слишком сильно заострять внимание на его душевном нездоровье, чтобы все не испортить. Они не отрицают необычности этого состояния, но пытаются справиться с проблемой, поддерживая некоторое равновесие в самочувствии Донни, надеясь, что лечение в конце концов принесет какие-то результаты. Сестра Донни Элизабет, которую играет настоящая сестра Джейка (Мэгги Гилленхал), относится к брату с большим терпением, мудростью и любовью.

В фильме затронуто много тем, которые наперебой конкурируют за ваше внимание: путешествия во времени, смерть, жизнь, религия, подростковые страхи, размолвки родителей, сказывающиеся на детях, отсутствие взаимопонимания между поколениями и первая любовь.

На экране 1988 год. Чтобы мы не забыли, что это именно 1988, в фильме присутствует много намеков на президентские выборы и часто звучит характерный для 1988 года альтернативный рок (в исполнении групп *Echo and the Bunnymen*, *The Church*, *Tears for Fears* и др.). Кроме того, всегда ценные переключки с поп-культурой, включая теорию секс-серфинга и игру «Голодный-голодный бегемот», навевают экзистенциальное разочарование.

Если темп повествования и сам сюжет не внушили вам тревожных предчувствий, это не беда: на протяжении фильма вам часто будут напоминать о том, сколько дней осталось до таинственного и грозного события. На тот случай, если теория о путешествиях между измерениями окажется недостаточно понятной, в фильм вставлен учитель физики (роль исполняет Ной Уайл), который сформулирует все необходимые метафизические принципы.

Продюсер Дрю Бэрримор неосмотрительно взялась играть роль увлеченной, умной и доброжелательной учительницы английского языка, которая становится жертвой усвоенного ею сочетания прозвешенной толерантности со строгими моральными

убеждениями. В фильме есть оживленное обсуждение рассказа Грэма Грина, разворачивающееся на уроке, которое, с одной стороны, акцентирует темы, затронутые в самом фильме, а с другой — подтверждает старое клише о том, что все консерваторы говорят с южным акцентом, что все они дураки и действуют, исходя из подавленного стремления к тому, что на словах порицают. Воплощение этой идеи — несколько неуместная побочная сюжетная линия с участием ушибленного дианетикой оратора, сыгранного Патриком Суэйзи.

При всем при том фильм очень полюбился тем, кто его видел. Причина, видимо, в том, что его создатели работали над ним с большой любовью. Это, несомненно, довольно амбициозное предприятие, и результат значительно превосходит то, чего можно было бы ожидать при столь ограниченном бюджете. Возможно, из-за того, что поначалу картину ошибочно отнесли к фильмам ужасов (каковым она не является), возникла некоторая пауза, во время которой положительные отзывы об этой ленте передавались из уст в уста и создали ей известность. «Донни Дарко», безусловно, гораздо лучше того представления, которое может возникнуть на основе рекламы.

#### **ЗАВОДНОЙ АПЕЛЬСИН [A CLOCKWORK ORANGE]**

|                          |  |
|--------------------------|--|
| <b>Год</b>               | 1971                                   |
| <b>Режиссер</b>          | Стэнли Кубрик                          |
| <b>Сценарий</b>          | Энтони Бёрджесс (роман), Стэнли Кубрик |
| <b>Продолжительность</b> | 137 минут                              |
| <b>Страна</b>            | Великобритания                         |
| <b>Язык</b>              | английский                             |

#### **ПРИКЛЮЧЕНИЯ МОЛОДОГО ЧЕЛОВЕКА, ЧЬИ ГЛАВНЫЕ УВЛЕЧЕНИЯ — РАЗВРАТ, КРАЙНЕЕ НАСИЛИЕ И БЕТХОВЕН**

Алекс Делардж (Малкольм Макдауэл) — вожак небольшой банды, члены которой зовут друг друга *droogs* («друганы») и действуют на территории какого-то неопределенного английского города в недалеком будущем. Каждую ночь они дерутся, насилуют, нападают на беззащитных подвыпивших прохожих и вламываются в чужие дома.

Внутри банды назревает раскол, потому что двое из четырех ее членов, а именно Дим (Уоррен Кларк) и Джорджи (Джеймс Маркус), выражают нежелание слепо повиноваться командам Алекса. В ответ Алекс избивает обоих. На время они покоряются, зализывают раны и пестуют обиду, пока не предоставляется случай подставить своего главаря. Они нападают на Алекса во время непродуманной и небрежно исполненной кражи со взломом и убийством, избивают до бесчувственного состояния и оставляют на месте преступления. Появляется полиция, арестовывает Алекса, проводится расследование, и его приговаривают к четырнадцати годам порочного заключения.

Алекс становится подопытным, на котором Министерство внутренних дел, стремящееся сократить число заключенных в тюрьмах, решает провести медико-психологический эксперимент «промывания мозгов». Его отправляют в некий Центр Людовика, где заставляют смотреть видеозаписи жестоких избиений, изнасилований и фашистских демонстраций в сопровождении старой доброй Девятой симфонии Людвига ван Бетховена. При этом врачи накачивают Алекса рвотным, чтобы развить у него отрицательный рефлекс на любые аморальные и противозаконные действия. Понемногу лекарство начинает действовать, и вот уже Алекс кричит в агонии, чувствуя подступающую тошноту при сценах насилия.

Алекс, пролеченный по методу Людовика, выходит на свободу другим человеком. Но так ли уж он переменялся?

В стилистическом плане фильм — абсолютный шедевр. В атмосфере «Заводного апельсина» очень много от британской антиутопии начала 1970-х годов: многоквартирные высотки с длинными космическими коридорами, заваленными мусором, теснятся на окраинах городов. Алекс и его товарищи по банде активно используют изобретенное Бёрджессом тинейджерское арго (слова, заимствованные из русского языка). В целом образ хулиганов Алекса — это целый букет британских субкультур: в них есть что-то от уличных хулиганов, что-то от пижонов. Они щеголяют в шляпах-котелках, но разговаривают как пролетарии.

Эти персонажи пересекаются с реальной жизнью Британии в момент выхода фильма, но в них достаточно и футуристических черт (пусть не очень заметных), которые позволяют считать Алекса и его компанию предвестниками грядущего мира.

В первом же эпизоде с участием *droogs* проявляется беспомощность британской общественной и политической системы. При всей своей продуманности и основательности, она неэффективна. В условиях, когда эта система не провозглашает никакой ясной цели и ни к чему конкретному не стремится, грубые природные силы вырываются на свободу. Грубая сила становится единственной ценностью. Такова природа тяги Алекса к Бетховену — это не столько свидетельство хорошего вкуса, сколько следствие естественной притягательности гения, силы и власти.

Тема противопоставления искусственно измененного поведения искреннему раскаянию разработана в фильме весьма убедительно. Кубрик добивается этого, превращая Алекса в животное с изувеченной психикой. Парень не изменился, он лишь подавлен, лишен человеческого достоинства. Представляется, что культура, которая применяет к человеку такие меры, не имеет морального права направлять людей. Когда измученный Алекс встречает своих бывших жертв, каждая из них мстит ему, невзирая на его беспомощное состояние. По ходу развития сюжета Алекс встречается с бродягой, которого когда-то избил, с бывшими друзьями по банде, которые стали полицейскими, а также с еще одной своей жертвой — интеллектуалом, протестующим против применения методов коррекции человеческого поведения. Но единственная настоящая перемена происходит в нем благодаря величайшему дару сознательных существ — свободе воли.

В 1971 году «Заводной апельсин» получил две награды Нью-Йоркского общества кинокритиков: за лучшую картину и лучшую режиссуру. Американская киноакадемия отметила этот фильм номинациями на лучшую картину, лучшего режиссера и лучший киносценарий. Британская киноакадемия последовала примеру американцев, также по достоинству оценив картину. А премию «Золотой глобус» «Заводной апельсин» получил в трех номинациях: лучшая кинокартина, лучший режиссер и лучший актер (Малкольм Макдауэл).

В 1974 году Стэнли Кубрик прекратил распространение копий «Заводного апельсина» на территории Великобритании. Он был встревожен тем, как публика приняла фильм: люди называли его неприличным и обвиняли режиссера в прославлении насилия. Кубрик обеспокоился не зря. Фильм вызвал личную ненависть со стороны определенных людей, угрозы посыпались уже на самого Кубрика, так что со временем заявления о «тиражировании» насилия навредили бы фильму еще больше. В течение 28 лет Кубрик отказывался выпустить в свет новый тираж видеокассет с фильмом. После его смерти британские дистрибьюторы решили, что фильм должен снова появиться на экранах. Думаю, что парадоксальность самой ситуации, когда запрещается фильм, исследующий проблемы допустимости контроля над человеческим разумом, стала чрезмерной даже для них.

#### **КАРНАВАЛ ДУШ [CARNIVAL OF SOULS]**

|                          |  |
|--------------------------|--|
| <b>Год</b>               | 1962   |
| <b>Режиссер</b>          | Херк Харви                                     |
| <b>Сценарий</b>          | Джон Клиффорд                                  |
| <b>Продолжительность</b> | 78 минут, 84 минуты (США, режиссерский монтаж) |
| <b>Страна</b>            | США  |
| <b>Язык</b>              | английский                                     |

#### **ЕСТЬ ЛИ СМЕРТЬ ПОСЛЕ ЖИЗНИ?**

Прославившись как малобюджетный и непретенциозный шедевр, «Карнавал душ» служит типичным примером американских фильмов ужасов конца 1950-х — начала 1960-х годов. И при всем том кажется, что он гораздо шире этого узкого жанра. Его неторопливое течение и нестандартные элементы композиции более созвучны с чувствительностью современного французского кино новой волны, чем с теми фильмами ужасов, которые демонстрируют в американских кинотеатрах под открытым небом. То ли благодаря стесненности в средствах, то ли по сознательному выбору, но «Карнавал душ» иллюстрирует истинность известной аксиомы «лучше меньше, да лучше».

В 1962 году режиссер-документалист Херк Харви решил снять фильм ужасов. До этого он уже снял около сорока образовательных фильмов с названиями вроде «Что такое дух школы?» (1958), «Заботься о своих игрушках» (1954), «Безопасность на улицах — твоя забота» (1952) и «Школьные годы чудесные» (1961). Харви заручился поддержкой своего приятелей Джона Клиффорда (он написал сценарий) и Мориса Пратера (кинооператор), вместе они наняли актерскую труппу из местных дарований. Актриса Кэндэс Хиллигос, сыгравшая Мэри Генри (главную героиню), до того снялась лишь в одной картине.

Фильм начинается с того, что Мэри Генри на автомобиле несется по бескрайним просторам Канзаса. Гонка заканчивается тем, что машина с женщиной падает с моста в реку. Женщине удается спастись, но ее продолжает преследовать дьявольское видение. Наконец она находит работу органистки в одной из церквей Солт-Лейк-Сити, но призрак продолжает появляться и там. Кроме того, она чувствует настоятельную потребность посетить некий старей, давно забытый карнавал.

Стесненность в технических средствах способствует сюрреалистической, похожей на сон атмосфере фильма. «Карнавал душ» снят как полная противоположность продукции школы кэмп (искусство сочетания безвкусного и смешного), созданной Эдом Вудом под девизом «Чем хуже, тем лучше». Харви сознает собственные ограничения и блестяще использует то немногое, чем располагает, не пытаясь достичь невозможного. Другими словами, режиссер, обладающий более широкими возможностями, вероятно, не смог бы так сконцентрироваться на выразительных средствах, которыми пришлось ограничиться Харви. Посмотрите, как он освещает равнину Юты. Ему удалось использовать декорации, которые почти ничего не стоят. Посмотрите, как он создает мрачное царство теней на американском Среднем Западе при помощи одного только освещения и дешевого грима, который отлично подходит для придания зомби сюрреалистического вида, навевающего мысли о «Трехгрошовой опере» и отлично дополняющего создаваемую фильмом атмосферу. Кроме того, режиссер извлекает выгоду из (возможно, утрированной) скованности, свойственной актерам-любителям и позволяющей создать неестественный и холодный мир.

Он также использует то, что я считаю одним из самых мощных выразительных средств киноискусства — тишину. Те эпизоды, когда исчезает звук, сняты блестяще, и этот прием, вероятно, действительно сэкономил им немало денег. Мне нравятся моменты, когда звучит только тихая органная музыка, а ближе к концу фильма — свист ветра под пирсом. Звук тяжелых, глухих шагов, который преобладает в звуковой дорожке фильма, навевает смертельный ужас, кажется подчеркнутым и очень-очень потусторонним.

Сняв свой фильм, Херк Харви и Джон Клиффорд как ни в чем не бывало продолжали работать на ту же самую компанию промышленных кинофильмов. По прошествии нескольких лет картина начала стираться из памяти людей, но тут подоспела эпоха видеокассет. Картина имела успех и в видеопрокате, и на телевидении (особенно в Австралии). Ее поклонники организовали целое движение, что побудило Кэндэс Хиллигос обратиться к постаревшему Херку Харви с просьбой снять продолжение или сделать римейк.

Римейк, выпущенный в 1998 году, смотреть не стоит. Но если вы видели фильм «Шестое чувство», то поймете, как многим он обязан «Карнавалу душ».

#### **КВАДРОФЕНИЯ [QUADROPHENIA]**

**Год** 1979

**Режиссер** Фрэнк Родэм

**Сценарий** Дэйв Хамфриз, Фрэнк Родэм,

Мартин Стеллман и Пит Тауншэнд

**Продолжительность** 120 минут

**Страна** Великобритания

**Язык** английский

#### **ОБРАЗ ЖИЗНИ**

«Квадрофения» — это сплав режиссерского таланта и великолепного саундтрека, многих недооцененных сюжетных находок и замечательной актерской игры. В фильме точно переданы тоска и разочарованность главного героя.

Вдохновленный одноименным альбомом группы *The Who*, вышедшим в 1973 году, фильм Родэма погружает зрителей в действие, возвращая музыку *The Who* к ее истокам и достигая в этом потрясающей достоверности. «Квадрофения» — это не рекламный трюк и не хвалебный опус, скорее — приложение к музыкальному альбому. Многих композиций из альбома в фильме нет, тогда как другая музыка, от произведений *Booker T. and the MG's* до лучших записей *Motown*, напротив, есть. И это правильно. *Cut Your Hair* была бы лишней в фильме, который и так прекрасно выражает дух этой песни. Родэм твердо придерживался мнения, что альбом — это тематический и эмоциональный костяк фильма, что спасло «Квадрофению» от бесполезного копирования и подражательства. Обратное произошло с «Томми» (1975) Кена Рассела, где за основу взята, возможно, даже более удачный альбом, но фильм получился ужасным.

Лондон. 1965 год. Молодой человек хочет освободиться от скуки и монотонности, в которой прозябает его социальное окружение. Джимми (Фил Дэниэлс) — молодой парень, наркоман, тоскующий на абсолютно бесперспективной работе. Он говорит своему цинично настроенному другу Кевину (Рэй Уинстон): «Ведь необходимо быть *чем-то*? В противном случае уж лучше прыгнуть в море и утонуть — вот почему я стал модом, понимаешь?» Персонаж Дэниэлса демонстрирует типично юношескую смесь амбициозности и робости, которые не находят себе выхода. Принадлежность к модам (модная молодежь, стилиги) придает ему некоторую уверенность в себе, а те удовольствия и ограничения, с которыми связана такая жизнь, как раз и являются темой фильма. Существование внутри этой субкультуры опирается на секс, наркотики и насилие. Однако ничто не приносит ему удовлетворения. Когда на буйной вечеринке все его друзья находят себе пару, Джимми остается только бешено носиться по саду на мотороллере, чтобы освободиться от разрывающей его досады. Когда все присутствующие девушки заморожены слушают своего идола «Ace Face» (Стинг), Джимми совершает смертельно опасный прыжок с балкона в толпу стоящих внизу людей.

Почти больно смотреть на то, как после взлета во время уик-энда в Брайтоне Джимми возвращается в тусклую повседневность. Вы можете понять его переживания, когда он узнает правду о персонаже Стинга («коридорный в отеле!»). Последние полчаса фильма — это напряженное наблюдение за полным крахом Джимми.

Следуя за героем по клубам, вечеринкам и музыкальным магазинам, возвращаясь вместе с ним в его комнату, «Квадрофения» служит машинной времени, воспроизводя эпоху 1960-х годов, когда моды увлекались английскими группами (особенно *The Who*), носились по лондонским улицам на мотороллерах *Vespa* и сражались со своими одетыми в кожу соперниками — рокерами.

В 1979 году, когда вышел фильм, движение модов как раз переживало возрождение, поэтому имена некоторых актеров — взять хотя бы Рэя Уинстона, Майкла Элифика и Лесли Эша — вошли в домашний обиход жителей Великобритании. Странно, что исполнитель главной роли Фил Дэниэлс так больше и не получил другой роли, достойной таланта, выказанного в «Квадрофении».

Небрежности в самом ходе действия только отражают присутствующую в фильме тему путешествий во времени, а возможно, даже сделаны нарочно, ради шутки. Обратите внимание, например, на такой анахронизм: двойной альбом *A Quick One / Sell Out* группы *The Who* присутствует в сцене вечеринки задолго до настоящего времени своего выхода. Есть десятки плохих фильмов, в которых под музыку ретро развертываются бурные любовные романы, но при этом ни на минуту не возникает ощущение достоверности происходящего. А эта картина попадает прямо в точку при характеристике общего настроения и нюансов повседневной жизни. Именно такие тонкости превращают фильм в непреходящую классику.

#### **КОТ ФРИЦ [FRITZ THE CAT]**

**Год** 1972

**Режиссер** Ральф Бакши

**Сценарий** Ральф Бакши, Роберт Крамб (комикс)

**Продолжительность** 78 минут

**Страна** США

**Язык** английский

## МУЛЬТИК, НО ТОЛЬКО ДЛЯ ВЗРОСЛЫХ

Были времена, когда сама идея секса и насилия в мультипликации казалась настолько революционной, что привлекала зрителей уже самой своей новизной. «Кот Фриц» стал первым мультипликационным фильмом, получившим от Американской ассоциации кино рейтинг X. Зрители стеклись на него толпами, он стал излюбленным ночным развлечением взрослых и предтечей целого культового жанра, признанного и коммерчески успешного. Он сделал анимацию провокативной и зрелой формой искусства. Теперь мы уже привыкли к мультфильмам для взрослых японского производства, кроме того, у нас есть возможность смотреть сериалы вроде «Южного Парка», которые, что ни неделя, далеко переходят те границы приемлемого, перед которыми остановился «Фриц». Но прежде чем выносить фильму суровый приговор, нужно присмотреться к нему в его историческом контексте. И хотя сегодня он может показаться устаревшим, но те самые вещи, которые сделали фильм слишком дерзким для своего времени, служат теперь важным свидетельством попыток преодолеть установленные границы. Попробуйте сформулировать самые горячие темы 1960-х годов — именно их Ральф Бакши попытался охватить в своем кино.

Основываясь на талантливых андеграундных комиксах Роберта Крамба, Бакши взял в качестве главного героя похотливого, невозмутимого и самоуверенного типа — кота Фрица — и попытался набросать портрет Америки 1960-х годов и ее главнейших пороков. Он хотел шокировать публику дерзкой сексуальной комедией и язвительным политическим памфлетом одновременно. Однако фильм, равно как и вдохновившая его альтернативная культура, не добился успеха ни в том ни в другом качестве.

Мы знакомимся с нашим героем в тот момент, когда он начинает впадать в безумие. Подбор персонажей в фильме таков, что все они являются представителями разных рас, политических течений и вероисповеданий, скрытых под личинами животных. История проста: кот Фриц, студент одного из нью-йоркских колледжей, отправляется поразвлечься. В парке он встречает трех кошечек, на которых его банальная «философия» производит достаточно сильное впечатление, чтобы они согласились отправиться вместе с ним заниматься сексом. После этого Фриц переживает целый ряд злоключений, уходя от полицейских (изображенных в образе свиней), поджигая собственное общежитие, напиваясь и обкуриваясь в Гарлеме в компании ворон (так в фильме выглядят чернокожие), поднимая бунт и в конце концов знакомясь с «настоящим» революционным движением — тайной фашистской группировкой, планирующей взорвать электростанцию где-то на юго-западе Америки.

Как и сам кот Фриц, фильм не вполне определился со своими целями. В картине господствует «отвязная» атмосфера конца 1960-х — начала 1970-х годов. К сожалению, почти везде она довольно сильно раздражает. Действие скачет от сценки к сценке, какая бы то ни было объединяющая тема, помимо секса, наркотиков и рок-н-ролла, отсутствует.

Самый значительный разрыв с традицией состоит в том, что «Фриц» — только для взрослых. Но помимо того что мультипликационные персонажи изображены здесь обнаженными и занимающимися сексом, фильм нарушил и другие «законы» анимационного жанра. Фон, на котором развиваются события, исполнен в минималистском стиле. Он представляет собой простой контурный рисунок в противоположность «диснеевской» детализации. Бакши ретуширует свою анимацию цветными тонами, усиливая «психоделическую» атмосферу, в которую порой погружается Фриц. В фильме есть эпизоды, когда фигуры персонажей двигаются на абсолютно черном фоне с минимумом или полным отсутствием деталей. Глубину этим анимационным сценам придает музыка, которую Бакши использует потрясающе удачно.

Бакши (равно как и Крамб в своих комиксах) не скупится ни на какие средства, чтобы изобразить Фрица ведущим жизнь «радикала», не осознающего последствия своих поступков, пока не становится слишком поздно. Дисней никогда не хватало мужества так остро поставить вопрос в своих фильмах. Тем не менее то, как в

этом мультфильме обыгрываются расовые стереотипы, неприемлемо для современного общества (и хорошо, что так).

«Кот Фриц» — поворотный пункт в истории кино. Этот фильм полезно посмотреть не только любителям анимации, но и всем прочим, чтобы понять, как эпоха шестидесятых осмыслилась людьми того времени.

### КРОТ [EL TORO]

|                          |                       |
|--------------------------|-----------------------|
| <b>Год</b>               | 1970                  |
| <b>Режиссер</b>          | Александр Ходоровский |
| <b>Сценарий</b>          | Александр Ходоровский |
| <b>Продолжительность</b> | 125 минут             |
| <b>Страна</b>            | Мексика               |
| <b>Язык</b>              | испанский             |

### БЕЗУСЛОВНО КУЛЬТОВЫЙ СПАГЕТТИ-ВЕСТЕРН

Есть одно клише, которое давно следует признать устаревшим, хотя и вполне правомерным, — привычка сравнивать что-то острое, резкое, раздражающее с чем-то вялым и пресным при помощи фразы «Это похоже на кислотное (здесь называется то самое вялое и пресное)». Единственное исключение я сделал бы для фильма «Крот», который действительно представляет собой «кислотный вестерн». Говоря более точно, это вестерн, щедро приправленный творчеством сюрреалиста Луиса Бунюэля, писателя Германа Гессе, а также модной в 1960-е годы эзотерикой.

Совершенно очевидно, по каким причинам этот фильм, снятый в жанре развлекательного кино для ночного просмотра, полюбился поклонникам Джона Леннона, Денниса Хоппера и Тимоти Лири. Это жестокий, брутальный, приводящий в замешательство, порой возмущающий и исполненный аллегоричности фильм. Александр Ходоровский привносит в свое произведение жестокость Пекинпа, стильность Леоне и эротизм Аррабаля. Ходоровский выступает не только в качестве сценариста и режиссера, он сам же исполняет главную роль Крота — таинственного вооруженного человека в черном, который утверждает, что он Бог, странствующий по пустыне (поначалу с голым семилетним мальчиком, своим сыном, а в конце — с двумя красавицами).

В этом фильме очень сильно сказывается влияние Бунюэля, особенно в трактовке религиозных тем и в общей атмосфере стилизованного абсурда. Я думаю, что самые глубокие параллели можно провести с фильмом Бунюэля «Золотой век» (1930). Без сомнения, в «Кроте» есть эпизоды, где секс, насилие и даже пейзаж изображены с поэтическим сюрреализмом. Попав в деревню, только что пережившую жестокую резню, проезжая среди трупов и следов кровавой бойни, главный герой обнаруживает единственного выжившего человека. Тогда он передает пистолет своему сыну с наказом избавить беднягу от страданий. Затем Крот освобождает женщину из рук деспотичного полковника, чьи приспешники держали в рабстве целую группу монахов-францисканцев, отвратительно с ними обращаясь. Крот раздает полковника, издевается над ним и вынуждает застрелиться. Кроме того, главный герой вступает в противоборство с несколькими «хозяевами» пустыни, одного из которых забрасывает мертвыми кроликами, другой же, несмотря на свою слепоту, оказывается невероятно ловким стрелком.

Съемки этой картины были для Ходоровского делом чести. Как это бывает со многими сдержанными художниками, энергия, двигающая проект, выражается здесь в потакании собственным слабостям. Ведь он утвердил самого себя на главную роль — роль могущественного мстителя, почитаемого женщинами и недвусмысленно претендующего на божественный статус. У всех частей фильма библейские названия, и сконструирован он из отдельных эпизодов, каждый из которых имеет особый финал, призванный подчеркнуть мораль, сформулированную в названии.

Несмотря на официальную дату выхода в свет, «Крот» был снят до «Дикой банды» (1969) и «Беспечного ездока» (1969). За время съемок, которые длились около трех лет, работа над фильмом дважды прерывалась на длительное время, потому что его создатели оставались то без денег, то без провианта и необходимого оборудования. Съемки фильма начались в 1964—1965 годах и завершились только в 1968-м. Предполагалось пустить его в прокат в том же 1968 году, но выход в свет был вновь

отложен, потому что возникли какие-то проблемы с его распространением.

Разногласия между Ходоровским и продюсером фильма (бывшим импресарио группы *Rolling Stones*) Алленом Клейном не только отсрочили прокат картины, они продолжают влиять на его распространение и по сей день. Единственная версия «Крота», которую мне удалось раздобыть для домашнего просмотра, была с дубляжом на английском языке и японскими субтитрами. Судя по всему, большинство доступных экземпляров «Крота» представляет собой дублированные пиратские копии с японских лазерных дисков. Поэтому будьте готовы к очень плохому качеству изображения и к странной японской убежденности в необходимости растушевывать деликатные части тела. Поэтому для получения цельного впечатления лучше всего посмотреть этот фильм в кинотеатре, несмотря на то что такой случай предоставляется крайне редко.

Даже если вам не мешают технические ограничения домашнего видео, просмотр «Крота» на большом экране даст возможность обсудить этот фильм с другими. Отношение к нему у разных людей очень расходится. Многим он не нравится, они находят его слишком претенциозным, слишком раздражающим, слишком агрессивным, слишком кощунственным, слишком рваным. Возможно, правильнее всего было бы не спешить составить свое мнение раньше просмотра еще одного известного произведения Ходоровского — фильма «Священная гора» (1973). Он менее популярен, чем «Крот», но среди знатоков и поклонников пользуется не меньшим уважением и нередко называется «кислотной научной фантастикой». Тенденция, однако...

Итак, назвать «Крота» «кислотным вестерном» — значит одновременно и похвалить и раскритиковать его, особенно если помнить: «кислота» способна исказить восприятие до такой степени, что даже созерцание собственной руки будет занимать вас часами. Что же касается того, интересно ли другим наблюдать подобное ваше занятие, то это как раз вопрос субъективной позиции зрителя по отношению к таким лентам, как «Крот». Многие убеждены, что этот фильм — настоящее искусство, независимо от чьих бы то ни было мнений и интерпретаций.

#### ЛЕОН [LEON]

|                          |                                      |
|--------------------------|--------------------------------------|
| <b>Год</b>               | 1994                                 |
| <b>Режиссер</b>          | Люк Бессон                           |
| <b>Сценарий</b>          | Люк Бессон                           |
| <b>Продолжительность</b> | 110 минут (США), 136 минут (Франция) |
| <b>Страны</b>            | Франция, США                         |
| <b>Язык</b>              | английский                           |

ЕСЛИ ВАМ НУЖНА ХОРОШО СДЕЛАННАЯ РАБОТА, НАЙМИТЕ ПРОФЕССИОНАЛА

Люк Бессон, создатель фильмов «Пятый элемент» (1997) и «Ее звали Никита» (1991), не чужой в жанре экшна. Этот человек знает, как порадовать зрителя. Однако «Леон» стоит особняком от других фильмов-экшна и даже заслужил культовый статус, потому что заставляет размышлять в той же мере, в какой и развлекает. Действие фильма разворачивается вокруг очень необычных, противоречивых и вызывающих живой отклик человеческих взаимоотношений. Фильм балансирует между драмой и саспенсом, которые представлены здесь в равных долях, и одинаково тесно переплетается с трагедиями Шекспира и такими фильмами, как «Крепкий орешек» (1988) и «Смертельное оружие» (1987). У этого фильма очень мощный посыл, он хорошо сыгран и великолепно снят.

Профессиональный киллер Леон (Жан Рено) живет, стараясь избежать эмоций как в работе, так и в личной жизни. Он бесстрастно проходит сквозь толпы людей, стремясь остаться незамеченным, и спит всегда только сидя, держа пистолет наготове. Поначалу этот персонаж кажется апатичным и заторможенным, пока мы не получаем возможность понаблюдать его в действии. Работает он с невероятной быстротой и беспощадной жестокостью. Мир Леона меняется, когда он решает помочь Матильде (Натали Портман в ее дебютной роли) — двенадцатилетней девочке, которая живет в квартире по соседству. Однажды девочка уходит в магазин за продуктами, тем временем всю ее семью убивают

коррумпированные полицейские в отместку за неудачную сделку ее отца-наркоторговца.

Когда Матильда возвращается, убийцы тщательно следят за дверью ее квартиры, но ей, заметившей мертвые тела родных, удается проскользнуть мимо. Собравшись с духом и притворившись, что она всего лишь соседка, девочка минует место кровавой бойни и стучится в дверь Леона. До этого она видела Леона всего пару раз, и легко догадаться, что у того нет никакого желания связываться в неприятности. После некоторого колебания, которое означает для девочки несколько мгновений чудовищного напряжения, он решается впустить ее. Остаток фильма помогает понять мотивы этого решения.

В одном из эпизодов побитая Матильда, останавливая кровь, текущую из носа, спрашивает у Леона: «Жизнь всегда такая трудная или только пока ты еще ребенок?» Леон отвечает не сразу, и ответ его оказывается необычным: вместо того чтобы просто защитить и успокоить девочку, он учит ее защищаться самостоятельно, чтобы она сама смогла отомстить человеку, который погубил ее семью. Главный отрицательный персонаж фильма не демонстрирует зрителям почти никакого нравственного конфликта. Существуют разные мнения об игре Гэри Олдмана, исполняющего роль главного злодея (коррумпированного наркополицейского). Он не просто разгрыз сценарий, а пожрал его с такой жадностью, как будто в нем сидел драматургический солитер.

Тематически перекликаясь с классическим фильмом «Глория» (1980) Джона Кассаветиса, «Леону» удается вызвать у зрителя искреннее сочувствие к своим персонажам. Вы переживаете, когда Матильда отчаянно звонит в дверь квартиры Леона, чтобы спастись от людей, убивших ее семью. Вы сочувствуете, когда она выражает свою любовь к Леону. Вы волнуетесь, когда Леон отправляет Матильду в безопасное место, зная, что никогда больше ее не увидит. Скажите, часто ли в жанре экшна попадаются фильмы, способные вызвать слезы на ваших глазах?

Разумеется, Матильда влюбляется в Леона, но это как раз то, что случается со всеми двенадцатилетними девочками: они влюбляются во взрослых мужчин, которые готовы их защищать. Под впечатлением от того, что Леон спас ей жизнь, она приписывает ему героические качества. Мне довелось разговаривать со многими женщинами, которым нравился этот фильм. Всякому, кто вознамерится отрицать существование «комплекса Электры», нелегко будет объяснить ту страстную привязанность, которую испытывают к этому фильму женщины. Есть какая-то удивительная сила в образе влюбленной двенадцатилетней девочки, в которой только просыпается страстная женственность и которая в то же время умеет оставаться такой спокойной и собранной перед лицом смерти.

Мне кажется, что одно из немногих преимуществ более коротких американской и британской версий фильма в более сложной и тонкой демонстрации отношений между главными героями, что позволяет зрителю свободнее интерпретировать эту тему. Как бы то ни было, ясно одно: изображение непростых человеческих отношений вызывает у зрителей больше эмоций и споров, чем сотня трупов.

#### МОЙ ОБЕД С АНДРЕ [MY DINNER WITH ANDRE]

|                          |                           |
|--------------------------|---------------------------|
| <b>Год</b>               | 1981                      |
| <b>Режиссер</b>          | Луи Маль                  |
| <b>Сценарий</b>          | Андре Грегори, Уоллес Шон |
| <b>Продолжительность</b> | 110 минут                 |
| <b>Страна</b>            | США                       |
| <b>Язык</b>              | английский                |

МНЕ ВСЕГДА БЫЛИ ИНТЕРЕСНЫ ЛЮДИ. ДАЖЕ ЕСЛИ ЧЕЛОВЕК МЕЧЕТСЯ В АГОНИИ, ЭТО ВСЕГДА ОЧЕНЬ ИНТЕРЕСНО

Откровенный разговор может оказаться в чем-то более интимным, чем секс. Несмотря на это, последний на экране изображают часто, а первый — почти никогда. Как бы то ни было, сама беседа может быть столь же интересна, как и ее участники (так и с сексом).

«Мой обед с Андре» — это фильм, представляющий собой разговор, который ведут за обедом Андре Грегори и Уоллес Шон, протекающий в реальном времени. При этом оба героя играют самих себя. Теперь, прежде чем у вас появятся какие-то предположения о фильме, на протяжении которого двое мужчин ведут непрерывный диалог, вспомните, что «беседа» — понятие широчайшее, и так же как «пища» она может быть как ужасной, так и великолепной. В этом смысле разговор в нашем фильме можно сравнить с превосходной трапезой со многими переменами. И так же как в процессе еды, в беседе есть своеобразное чувственное наслаждение.

Фильм выдержан в очень спокойной тональности. Он обращен к узкой зрительской аудитории, и даже не потому, что не мог бы завоевать более широкую, а потому, что доверяет именно тем людям, которым предназначен. Зрители в свою очередь благодарно отозвались на это и быстро превратили фильм в «притчу во языцах». Все особенности этого фильма, которые ставят ему в вину (неспешность, преобладание диалогов, их чрезмерная горячность), представляют собой хорошо продуманный прием. Режиссер Луи Маль как бы намеренно построил в картину критику своих героев и себя самого. Он знал заранее, что многих зрителей фильм оттолкнет, но те, кто останутся, будут щедро вознаграждены.

Фильм иллюстрирует силу устного человеческого общения как процесса, в котором каждый из собеседников постоянно что-то отдает и что-то получает. Даже когда мнения героев оказываются полярно противоположными, они через некоторое время вновь обнаруживают общую почву для разговора. И наоборот: если один из собеседников высказывает какое-то мнение, будучи уверен, что его разделит, порой оказывается, что другой вовсе не намерен соглашаться и одобрять высказанное мнение. Эти ситуации отражают не только процесс устной беседы, но и человеческие отношения в более широком смысле.

Стремление изобразить все это так сильно и так удачно реализовано, что мы одновременно восхищаемся Шоном и смеемся над ролью, которую он себе выбрал. Опыт Андре носит настолько галлоциногенно-мифический характер, что никакой кинематографический образ не сравнится с картиной, которая складывается у нас в голове. Это кино очень сильно действует на воображение.

В этом смысле не имеет никакого значения, что именно является предметом обсуждения: метафизика или электрическое одеяло Уолли. И хотя я предполагаю, что темы их разговора интересны только тем, кто в принципе любит фильмы такого типа, мне кажется, что эти темы являются скорее поводом, приемом, нежели элементом сюжета. Конкретные предметы обсуждения служат для того, чтобы привлечь зрительское внимание к замыслу Маля, но то, что мы можем извлечь из этого фильма, имеет мало отношения к тому, что реально обсуждается. Фильм самостоятелен по отношению к своему содержанию. Есть ощущение какого-то приобщения при просмотре того, что уже посмотрели тысячи людей. Непреднамеренно этот фильм служит иллюстрацией человеческой коммуникации: он показывает ее зыбкость и эфемерность.

Интерес к фильму не ослабевает даже после нескольких просмотров, потому что здесь много такого, чья глубина открывается лишь со временем. В сущности, это кино, возможно, следует смотреть неоднократно, но через большие промежутки времени, чтобы по-настоящему оценить, насколько оно замечательно. В одном из лучших эпизодов Андре рассказывает Уолли о странном, необычном вечере, когда он праздновал с друзьями Хэллоуин на Лонг-Айленде. Его голос передает чистоту и достоверность личного переживания и даже дрожит все время, пока звучит история.

Впрочем, если образ Андре кажется вам чересчур претенциозным, каковым его многие и находят, не думайте, что это случайно. Уолли и сам считает своего друга немного претенциозным, однако признает, что и в его собственной жизни нет никакого порядка. В своем вступительном монологе Уолли жалуется, что раньше все его мысли были только об искусстве, теперь же он думает исключительно о деньгах. Уолли (а вместе с ним и зрительская аудитория) получает от встречи с Андре импульс к началу новой жизни и понимание того, что все в жизни имеет смысл.

## МОНТИ ПАЙТОН И СВЯТОЙ ГРААЛЬ [MONTY PYTHON AND THE HOLY GRAIL]

**Год** 1975  
**Режиссер** Терри Гиллиам, Терри Джонс  
**Сценарий** Грэм Чэпмен, Джон Клиз, Эрик Айлл, Терри Гиллиам, Терри Джонс, Майкл Палин  
**Продолжительность** 91 минута  
**Страна** Великобритания  
**Язык** английский

### КИНЕМАТОГРАФ 900 ЛЕТ НАЗАД

Существует два распространенных способа познакомиться с фильмом «Монти Пайтон и Святой Грааль». Можно взять фильм в видеопрокате и спокойно посмотреть его дома в одиночестве, а можно оказаться в разношерстной компании фанатов, которые будут наперебой предвирать каждую реплику. Если первый вариант подарит вам исключительное удовольствие, то со вторым не сравнится даже боль, которую вы испытаете, если нечаянно прихлопнете руку дверцей автомобиля.

Майкл Палин, Грэм Чэпмен, Терри Гиллиам, Эрик Айлл, Джон Клиз и Терри Джонс равно великопны. Еще никогда ни один предмет пародии не был атакован столь авторитетно и с таким знанием дела. Комический ансамбль состоит почти исключительно из выпускников Кембриджа и Оксфорда, специализировавшихся на истории и литературе (исключение составляет Грэм Чэпмен — он дипломированный врач). Таким образом, самый абсурдный подход к изображению Средневековья может на поверку оказаться и самым достоверным из всех, когда-либо предпринимавшихся.

Средневековая Англия была не более чем переполненной выгребной ямой, чьи суровые законы романтизированной и галантной отваги необходимо развенчать. Британские комики возвращают себе английскую историю, нагло присвоенную Голливудом, превращая приевшуюся средневековую загадочность в гротеск, неприглядный и притом исторически достоверный. Гениально.

Шутки в этом фильме многослойны, а сопровождающий их визуальный ряд сделан нарочитым и грубоватым. Рыцари здесь не ездят на настоящих лошадях, а просто подпрыгивают, держа в руках воображаемые поводья, в то время как их слуги при помощи кокосовых скорлупок производят шум, напоминающий стук копыт галопирующей лошади. И это не просто художественный прием; дело в том, что бюджет в 210 тысяч долларов не позволял использовать настоящих лошадей. Создатели фильма просто воспользовались своими ограничениями и усилили ощущение абсурда, свойственное ленте, которое и делает ее столь замечательной.

Как и сама легенда о короле Артуре, фильм состоит из эпизодов, что дает артистам фантастическую возможность переместиться из привычного им жанра скетча в полнометражное кино. Сюжетная канва проста: это сатира на известную легенду о том, как король Артур собрал рыцарей Круглого стола, чтобы отправиться вместе с ними на поиски Святого Грааля. В результате перед нами проходит целая череда рыцарей весьма неприглядного вида, каждый из которых встречает на своем пути множество разнообразных препятствий. Итак, мы видим:

сэра Ланселота Храброго (Джон Клиз), который принимает хилого и притесняемого наследника знатного владельца замка за даму в отчаянном положении и превращает свадебный обед, даваемый в честь устроеного по политическим мотивам бракосочетания, в кровавую баню;

сэра Робина Не-Столь-Храброго-Как-Сэр-Ланселот (Эрик Айлл), чьи менестрели постоянно потчуют его песнями о том, что ему не хватает смелости: «Храбрый сэр Робин *обратился в бегство, он обратился в бегство*»;

высокоученого сэра Бедевра (Терри Джонс), который развивает теорию сжигания ведьм («Если она весит столько же, сколько утка, значит она сделана из дерева — а следовательно... она ведьма!»);

сэра Галахада Чистого (Майкл Палин), который отверг 160 прекрасных женщин («в возрасте от 17 до 22 лет») из замка Антракс, которые, изнемогая без мужского внимания, страстно желали шлепков по попке и орального секса;

и (последний по счету, но не по важности) самого короля Артура (Грэм Чэпмен), который в одном из эпизодов встречается политически активных крестьян («Я не голосовал за тебя», «Помогите! Помогите! Меня притесняют!») и которые потешаются над легендой об Артуре, заявляя: «Послушай, то, что какие-то мокрые девки сидят в прудах и раздают мечи, не может быть основой формы правления».

Добавьте к этому еще непочтительных французов, которые каким-то таинственным образом оказались в Англии, рыцарей-которые-до-недавнего-времени-говорили-«ни!»), ужасного кролика-людоеда, священную ручную гранату, опасный мост смерти, *deus ex machine* в лице мультипликатора, которого в решающий момент постигает смертельный сердечный приступ, и Черного рыцаря, которого «не напугаешь простой царапиной» (при том, что с каждым ударом артурового меча он теряет очередную конечность).

Помимо рыцарей все эти артисты прекрасно исполняют еще множество ролей. Этот фильм — прекрасный образчик коллективно сочиненного сценария и слаженной актерской игры, но лично я уверен, что Джон Клиз — самый смешной из ныне живущих актеров. От созданного им замечательного образа сэра Ланселота до высмеивания стереотипных представлений о французах (передвижной замок) и изображения блистательного Черного рыцаря, каждая фраза и каждое появление Клиза — драгоценные камни.

Посмотрите это кино, получите удовольствие и смотрите его снова и снова. Если же вам захочется чего-то другого, разыщите фильмы «Монти Пайтон: Жизнь Брайана» (1979) и «Монти Пайтон: Смысл жизни» (1983), чтобы посмотреть, как развивался комедийный талант труппы.

### МОЧИ ИХ, КИСКА, МОЧИ! [FASTER, PUSSY CAT KILL! KILL!]

|                          |                                |
|--------------------------|--------------------------------|
| <b>Год</b>               | 1966                           |
| <b>Режиссер</b>          | Расс Мейер                     |
| <b>Сценарий</b>          | Расс Мейер (сюжет), Джек Моран |
| <b>Продолжительность</b> | 83 минуты                      |
| <b>Страна</b>            | США                            |
| <b>Язык</b>              | английский                     |

### ВПЕРЕД, В ЗАХВАТЫВАЮЩЕЕ ПУТЕШЕСТВИЕ С ЗАВОДНЫМИ ДЕВЧОНКАМИ!

Когда произносят имя Расса Мейера, сразу становится ясно, о чем идет речь: грудастые цыпочки, диалоги, щедро приправленные сленгом, низкопробные сцены насилия, мощные автомобили и трагические последствия. Фильмы Мейера — это порочное удовольствие: незатейливое, устаревшее, занятное, грубое барахло. Среди работ этого режиссера «Мочи их, киска!» — все равно что «Гражданин Кейн». Насладитесь этой жемчужиной без каких-либо угрызений совести, потому что, честно говоря, по сравнению с современными образцами этого жанра вроде «Ангелов Чарли: Полный вперед» (2003), фильм Мейера — просто шекспировская «Буря».

Кино начинается с кривой осциллографа, пульсирующей в такт нарочитому голосу диктора, произносящего пафосную речь об агрессивности и жестокости женской природы, а также о взаимосвязи эротики и убийства. Это своеобразное вступление сменяется головокружительным изображением танцовщиц, которые крутят бедрами перед мужской головой, плавающей на черном фоне и издающей одновременно гневные и возбужденные возгласы: «Да, детка!» и «Быстрее! Быстрее! Давай! Давай!»

Три стриптизерши — Варла (Тура Сатана), Роза (Хаджи) и Билли (Лори Уильямс) — путешествуют по калифорнийским просторам, причем каждая на своем спортивном автомобиле (потому что все остальные машины кажутся им слишком «квадратными»). Роза — черненькая кошечка с лесбийскими наклонностями и сомнительным акцентом. Билли — блондинка и «приличная девушка», решившаяся пойти в танцовщицы только потому, что ей негде было жить. Но именно героиня Туры Сатаны, превосходящая напористостью своих подруг, служит своеобразным лицом фильма. Эта пышногрудая женщина-вамп, агрессивная и развязная, умудряется в течение всего фильма сохранить макияж и прическу а-ля Бетти Пейдж в безупречном порядке.

В дороге путешественницы встречают типичную американскую пару в лице Томми (Рэй Барлоу) и Линды (Сьюзан Бернард). Томми — большой любитель автомобилей и «свой парень». Его массивная нижняя челюсть и костюм в клетку не оставляют сомнений в здоровой благонадежности молодого американца, тогда как его ничем не примечательная подружка Линда, кажется, существует лишь для того, чтобы служить объектом оскорблений и насилия со стороны всех, кому не лень.

Начинаются гонки с преследованием, после чего происходит драка, в которой Варла, разумеется, убивает Томми. Женщины оставляют мертвое тело в его же машине и по причинам, известным, вероятно, только самому Мейеру, забирают лежащую без сознания Линду.

Продолжая свой путь, роковые женщины узнают от работника автозаправки, самоотверженности в котором больше, чем бензина во всех его колонках, что неподалеку есть одинокий дом, в котором обитает хромой старик (Стюарт Ланкастер), обладатель ружья, двух сыновей и, судя по всему, значительных денежных накоплений. Один из сыновей (Деннис Буш) — огромный сильный детина с ласковым прозвищем Овощ, другой, по имени Кирк (Пол Тринка), — единственный персонаж в этом кино, которого можно хотя бы с натяжкой назвать симпатичным.

Запланированному ограблению одновременно мешает и способствует кинематографическая аксиома, которая состоит в том, что люди, живущие в уединении, всегда страдают сексуальными отклонениями, социальной дезадаптацией, интеллектуальной неполноценностью и эмоциональной неуравновешенностью. История хромого старика оказывается настолько интересной, что вам уже почти не терпится узнать, что же произойдет дальше с этой несчастной семейкой, но не тут-то было. Женское трио Мейера не позволит вашему вниманию надолго задержаться на этой сюжетной линии. Эти ужасные женщины демонстрируют приемы каратэ, дерутся, царапаются и соблазняют, чтобы расчистить себе путь к желанным деньгам.

Не забывайте, что фильм принадлежит эпохе «Плейбой», эре «невинной непристойности». Объектив камеры может задерживаться на телах стриптизерш, но в фильме нет ни намека на настоящий секс, извращенный или традиционный. В сценарии преобладают тонкие инсинуации. Диалоги — не столько членораздельная речь, сколько чистейший сленг 1966 года, которым герои перебрасываются со скоростью теннисного мячика, перелетающего через сетку. Все в этом фильме представляет собой подтекст, намекающий на что-то другое: тема секса — продолжение темы насилия, насилие — способ дать выход сексуальной энергии. Автомобили символизируют то и другое одновременно и служат орудиями преступления — в большинстве случаев убийств, которые можно видеть в этом фильме.

Если трэш эпохи шестидесятых годов не способен доставить вам чистое удовольствие и вам хочется найти какое-то оправдание этому зрелищу, попробуйте занять позицию стороннего наблюдателя, изучающего явление (как часто поступают в академических кругах). Считается, что фильм, безусловно, обладает культурной значимостью, потому что показывает мощное влияние женской сексуальности на мужчин. В этом фильме женщины — сторона агрессивная, они сильнее физически, а также хитрее и коварнее, чем наивные, простодушные мужчины. Особенно Варла, сексуально привлекательная, невероятно жестокая машина убийства. К сожалению, такая позиция заставляет приравнять насилие к силе, а следовательно, оправдать его. Кроме того, придется притвориться, что образ агрессивной Варлы вовсе не является порождением мужской фантазии и тайным предметом мужского восхищения. Если же вас не устраивает столь порочный идеал, попробуйте применить к происходящему какое-нибудь «оппозиционно-феминистское толкование». Или отбросьте, наконец, все сомнения и просто отдайте этой картине должное.

### НА ИГЛЕ [TRANSPOTTING]

|                          |   |
|--------------------------|---|
| <b>Год</b>               | 1996  |
| <b>Режиссер</b>          | Дэнни Бойл                                  |
| <b>Сценарий</b>          | Ирвин Уэлш (литературная основа), Джон Ходж |
| <b>Продолжительность</b> | 94 минуты                                   |
| <b>Страна</b>            | Великобритания                              |

ВЫБЕРИ ОБРАЗ ЖИЗНИ. ВЫБЕРИ ПРОФЕССИЮ. ВЫБЕРИ СВОЙ ПЕРВЫЙ ДОМ. ВЫБЕРИ ДАНТИСТА, ОДЕЖДУ ДЛЯ ОТПУСКА И ПОДХОДЯЩИЙ ЧЕМОДАН. ВЫБЕРИ СВОЕ БУДУЩЕЕ. НУ С КАКОЙ ЖЕ СТАТИ НОРМАЛЬНЫЙ ЧЕЛОВЕК БУДЕТ ВСЕМ ЭТИМ ЗАНИМАТЬСЯ?

Сначала *Trainspotting* было названием культового шотландского романа, потом — пьесы, которая с успехом шла в Вест-Энде, наконец, появился замечательный фильм с очень хорошими актерскими работами. Джонни Ли Миллер — абсолютное совершенство в роли Больного, а Эван Макгрегор блестяще играет Рентона, Юэн Бремнер весел и энергичен в роли Спада, а Роберт Карлайл удивителен в роли Бегби. Даже автор романа Ирвин Уэлш появляется в эпизодической роли наркодилера по прозвищу Великая Мать, которого, по словам Рентона, «зовут так за его невероятно долгу наркоманскую биографию».

Приступы безумия чередуются в фильме с периодами прояснений, в результате чего фильм становится то грубым, то тонким, то нежным, то жестоким. Его стилистическое богатство, визуальная изобретательность, мощная энергия непрерывно нарастают на протяжении всего действия. Персонажи борются за «жизнь», в то время как жизнь и даже просто существование являются для них сущим проклятием. Фильм смешивает отчаяние и юмор, мрачность и остроумие, суровый реализм и сюрреалистическую фантазию. То язвительный, то трогательный, то смешной, то душераздирающий, а то и оптимистический, он создает очень достоверные и живые образы вместо плоских карикатур, которые нередко можно видеть в фильмах о наркотиках и наркоманах.

Фильм начинается закадровым голосом Рентона, сопровождающим сцену, в которой он и безумный, неуклюжий Спад стремительно бегут вниз по улице, преследуемые охранниками магазина, поймавшими их на мелком воровстве. Это вариация на тему сцены, открывающей «Вечер трудного дня». Речь Рентона начинает звучать в такт его бегу по мостовой и песне Игги Попа *Lust for Life*. Минутой позже мы оказываемся в квартире и видим Больного, чьи обесцвеченные светлые волосы и учтивая манера поведения делают его лишь немного вменяемее, чем должен выглядеть человек, постоянно живущий на наркотиках. Он готовит укол для Элисон (Сьюзан Видлер).

Перед нами жизнь наркомана: чудовищная, шокирующая и банальная (порой все эти ее стороны можно наблюдать одновременно). Иногда Бойл дает себе полную свободу в изображении этой жизни. Например, в фильме есть сцена, где Рентон вниз головой ныряет в «самый вонючий туалет Шотландии», чтобы найти два опимных суппозитория. Потом он выныривает на поверхности океана, и спасенные наркотики мерцают на водной поверхности как драгоценные камни. Эту сцену почти невозможно смотреть, зато какой впечатляющий пример зависимости! В самом ужасающем эпизоде мы видим мертвое тело маленькой дочери Элисон. Ребенок умер, потому что о нем просто перестали заботиться: все были слишком заняты собой. В еще одной потрясающей сцене родители Рентона насильно закрывают его в спальне, чтобы таким образом отучить от наркотиков. Он смотрит на обои, которые привык видеть с детства, и ему кажется, что нарисованные на них вагончики — это поезда, которые преследуют его; он воображает, что его родители участвуют в телевизионной игре, где нужно отвечать на вопросы о ВИЧ, а мертвый младенец ползет по стене, останавливается и бросает на него полный осуждения взгляд. Эти кадры заставляют вас страдать почти так же сильно, как страдает сам герой, даже если при этом вы способны восхищаться технической стороной съемок.

Картина получила широкую известность. Во время президентской кампании 1996 года кандидат от республиканцев Боб Доул раскритиковал «На игле» за то, что фильм якобы рекламирует героиную наркоманию. Позднее он признался, что сам ленты не видел.

Избавленную от сантиментов и моральных оценок позицию этого фильма по вопросу героиневой наркомании выразил главный герой, Марк Рентон, во вступительной сцене фильма: «Я сделал выбор, и этим выбором не является жизнь. Я выбрал что-то другое. Причины? Нет никаких причин. Кому нужны причины,

когда есть героин?» Это мировоззрение выражается, среди прочего, в шутке, которую Рентон сыграл со своим приятелем Томми (Кевин Маккид) — бедным, простоватым, доверчивым человеком, не употребляющим наркотики. Шутка кончается тем, что Томми лишается своей подружки. Несчастный одинокий Томми предлагает Рентону деньги, чтобы тот сделал ему укол наркотика. Рентон, которому, конечно, деньги нужны, соглашается, и Томми оказывается на крючке.

«На игле» никогда не опускается до морализма или осуждения. Как и в фильме Гаса ван Сента «Аптечный ковбой» (1989), наркоманы изображаются живыми людьми. Они смеются, плачут, страдают и пытаются обрести смысл жизни. Ирвин Уэлш сказал: «Если ты сам не являешься наркоманом, всегда есть искусство считать наркоманов монстрами, безумцами или мутантами. Но как наша, так и их жизнь может принять разный оборот. Моя книга просто напоминает, что эти люди являются частью нашего общества». Чтобы фильм по-настоящему воздействовал на зрителей, они должны отождествить себя с Рентоном. Если этого не произойдет, большая часть фильма просто не будет понята.

Сам Дэни Бойл сказал о картине: «По старым законам фильмов, стремящихся пропагандировать идею, Рентон в финале был бы уничтожен, потому что он — конченный наркоман и во многих отношениях презренный человек. Однако ему удается выкрутиться. Между тем самый положительный герой, почти не имеющий отношения к наркотикам, погибает. В этом нет никакой справедливости, зато откровенно показана болезнь общества».

Сценарий фильма опубликован, и все, кто испытывает трудности с пониманием сильного шотландского акцента, на котором говорят герои, могут этим сценарием воспользоваться. Саундтрек к фильму просто великолепен (*Heaven 17, New Order, Iggy Pop, Blur, Бетховен, Leftfield, Pulp*). Благодаря успеху саундтрека прославилась песня Игги Попа *Lust for Life*. Очень забавно слышать песню о героиневой наркомании в рекламе многих успешных корпораций. С другой стороны, что в этом удивительного?

#### НЕПОСЛУШНЫЙ БАББИ [BAD BOY BUBBY]

|                   |              |
|-------------------|--------------|
| Год               | 1993         |
| Режиссер          | Рольф де Хир |
| Сценарий          | Рольф де Хир |
| Продолжительность | 112 минут    |
| Страна            | Австралия    |
| Язык              | английский   |

#### ВСЕ, ЧТО ЕМУ НУЖНО, — ЭТО ЛЮБОВЬ

Как правило, людей с психическими и интеллектуальными отклонениями Голливуд изображает необычными, странными, привлекательными и абсолютно безобидными, время от времени заставляя их произносить мудрые афоризмы. Нескороко иначе обстоят дела с австралийцами. Так что, если вы хотите увидеть фильм, где все перечисленные традиции талантливо нарушаются, вам следует посмотреть легенду австралийского независимого кино «Непослушный Бабби».

Когда вы начнете смотреть картину, вам может показаться, что ожили картины Фрэнсиса Бэкона (1909—1992), и тогда вам очень-очень захочется выключить этот фильм. Сделайте одолжение и потерпите пять минут, потом еще пять, и еще. После первых двадцати минут шока и ужаса вы будете вознаграждены за долготерпение.

Бабби (Николаас Хоуп) просидел в собственной комнате взаперти все свои 35 лет, причем мать регулярно использовала его для сексуальных игр. Наконец он попадает в реальный мир и обнаруживает, что все еще хуже. Подобно Шансу Садовнику из фильма «Будучи там» (*Being There*), Бабби — *tabula rasa*, существо с несформированным сознанием, вытолкнутое в мир и пытающееся объяснять его, исходя из своего ограниченного и искаженного опыта. Перед нами как бы миф о платоновской пещере, воплощенный в современном запутанном и испорченном мире: Бабби мастерски копирует людей и может как попугай повторять фразы, которые где-то уже слышал.

Серия последовательных эпизодов формирует сюжет, который представляет собой путешествие, полное открытий.

Большую часть путешествия занимают удивительные совпадения, символические события и встречи с не-обыкновенно самоуглубленными персонажами, которые всегда попадают в малобюджетных «фильмах с идеями». Если оставить в стороне все эти оговорки, то перед нами замечательный и очень смелый фильм, которому многое удастся выразить. В большом мире Бабби захлестывает вал нового — это и техника, и теология, и музыка, и секс. При этом Бабби не остается пассивным наблюдателем. Он во всем хочет принять участие, все потрогать, вступить в отношение со всем, что видит. И хотя это стремление иногда приносит ему вред, в конечном счете он только выигрывает.

Многим голливудским актерам не удалось смирить свое тщеславие, несовместимое с исполнением роли умственно отсталого героя, причем именно потому, что профессия служит для них способом это тщеславие удовлетворить. Николас Хоуп великолепен в роли Бабби. Он очень убедительно изображает неполноценность своего героя. Его образ вызывает достаточную симпатию, чтобы мы чувствовали себя вправе посмеяться над ним. Я с восхищением смотрел, как использовались в качестве актеров настоящие умственно отсталые люди, потому что в сценах с ними нет унижительной снисходительности, но есть живительная искренность.

Поскольку герой впервые знакомится с миром, я думаю, вам покажется простительным тот факт, что некоторые диалоги звучат нравоучительно. Монолог, произносимый одним из членов музыкальной группы, с которой знакомится Бабби, и повествующий о смене культур путем сравнения этого процесса с монтажной склейкой киноплёнки — хорошее изложение сути мировой истории. Это простое и волнующе правдивое объяснение.

Голливуд подходит к любой теме с точки зрения необходимости всеми способами укрепить общество: он решает потревожить наше чувство уверенности и благополучия только для того, чтобы потом развеять эти тревоги. Фильм «Непослушный Бабби» декларирует — в обществе есть много того, что вызывает вопросы и требует объяснений. Один из героев фильма произносит монолог, в котором утверждает, что мы должны «считать Бога несуществующим, наш долг — всячески оскорблять его: порази меня своим гневом, если посмеешь, ты, тиран, ты, несуществующий обманщик! Наш долг — не верить в существование Бога, потому что тогда, и только тогда мы берем на себя полную ответственность за самих себя!» Согласен я с этим или нет, но я приветствую любой фильм, который доверяет мне настолько, чтобы дать мне возможность делать выводы самому.

## WALL] PINK FLOYD — СТЕНА [PINK FLOYD — THE

|                          |   |
|--------------------------|---|
| <b>Год</b>               | 1982                                      |
| <b>Режиссер</b>          | Алан Паркер                               |
| <b>Сценарий</b>          | Роджер Уотерс (и альбом <i>The Wall</i> ) |
| <b>Продолжительность</b> | 95 минут                                  |
| <b>Страна</b>            | Великобритания                            |
| <b>Язык</b>              | английский                                |

### ВОСПОМИНАНИЯ. БЕЗУМИЕ. МУЗЫКА... И КИНО

Фильм «Pink Floyd — Стена» иногда называют «раскрученным», подразумевая, что его популярность была создана искусственно. Я совершенно с этим не согласен. Это кино — не парад медлительных и заторможенных образов, это мощная атака на все человеческие органы чувств, которая может повергнуть зрителя в состояние депрессии или шока (полагаю, что на человека, находящегося под воздействием наркотиков, фильм может произвести просто сокрушительное впечатление). Этот фильм противоположен тем, кто страдает тяжелыми формами депрессии. Это жестокий и грубый фильм, который совершенно не собирается убеждать зрителей, что в жизни все совсем не так уж плохо. Такое ощущение, что картина прилагает максимум усилий, чтобы вбить нам в голову идею о том, насколько ужасна жизнь. Говоря кратко, к просмотру этого фильма следует подходить с такой же осторожностью, как к управлению большим и сложным механизмом.

Рок-опера и рок-симфония сильно контрастируют с тем, чем был рок-н-ролл раньше, когда он делал акцент на индивидуальности, свободе и радости жизни. Если считать, что до этих пор рок-н-ролл был похож на веселую вечеринку, то фильм «Pink Floyd — Стена» являет нам картину наступающего вслед за ней похмелья. Это взгляд на 1980-е годы глазами серьезных юнцов 1960-х, отягощенных наследием детства, пришедшегося на 1950-е годы — время всеобщей послевоенной депрессии. Этот фильм лишает мистического ореола молодость, славу и юношескую готовность экспериментировать над собой. Он воспринимается как психологическая драма, очень личная и очень откровенная.

Алан Паркер и Роджер Уотерс создали по-настоящему дерзкий и притягательный фильм, но истинный герой этого фильма — музыка, которая помогает вызвать целый ряд мощных образов. Если вы не являетесь поклонником этого альбома, вам не имеет смысла смотреть и картину, каждый эпизод которой связан с конкретной песней из двойного альбома *Pink Floyd* (отсылки к песням я ниже даю в скобках). В результате получается захватывающая история, которая позволяет заглянуть в душу рок-звезды по имени Пинк, привыкшего к чрезмерной опеке, замкнутого и порой склонного к насилию человека (ребенком его играет Кевин Мак-Кеон, а взрослым — певец Боб Гелдоф). События, которые приводят его к сумасшествию, поданы в форме запутанных, случайных, похожих на галлюцинации воспоминаний.

Ребенком Пинк потерял отца, который погиб на Второй мировой войне (*Another Brick in the Wall, Part 1* и особенно пронзительная *When the Tigers Broke Free*), и был воспитан чрезмерно заботливой и беспокойной матерью (*Mother*). В школе учителя не давали мальчику никаких возможностей для творческого самовыражения (*The Happiest Days of Our Lives; Another Brick in the Wall, Part 2*). Став старше, Пинк начинает играть в рок-группе, что приносит ему известность; но известность и деньги имеют лишь внешнее значение. Поэтому, будучи не в силах примириться со своим прошлым и общим разочарованием в жизни, он ищет спасения в наркотиках. Наркотики, изменяющие сознание, только усиливают внутреннюю отстраненность героя от внешнего мира, и когда он обнаруживает, что жена изменяет ему (*Empty Spaces*) — что не так уж удивительно, потому что к этому времени душевное здоровье Пинка достаточно расстроено и он уделяет супруге недостаточно внимания, — то достраивает воображаемую стену, которую он воздвиг в сознании, чтобы скрыться от реального мира (*Another Brick in the Wall, Part 3; Goodbye Cruel World*).

Однако, когда стена построена, Пинк осознает, что уже не может вернуться обратно в реальность, как бы упорно ни пытался это сделать (*Is There Anybody Out There?*). Отчаявшийся и озлобленный, Пинк начинает фантазировать о том, что становится

страшным диктатором, наказывающим мир, поступивший с ним так несправедливо (*In the Flesh; Run Like Hell; Waiting for the Worms*). На этот момент граница между действительностью и безумием уже размыта, и мы не знаем, в какой степени его фантазии искажают реальность: толпа его последователей, похожих на нацистов, может оказаться лишь группой фанатов на концерте, которые бездумно послушны всем велениям кумира (а возможно, что ему только кажется, что они преданы ему). Может оказаться, что от начала до конца всё — только плод его воспаленного воображения.

Ужаснувшись тому, каким жалким и отталкивающим человеком он стал, Пинк начинает винить во всем самого себя (*Trial*) и приходит к выводу, что он сам виновен в произошедшем. Концовка фильма оставляет ощущение неопределенности, ее можно интерпретировать по-разному, поскольку мы так и не узнаем, удастся ли Пинку вырваться из сетей безумия. Как бы то ни было, финал все же озаряет яркий и трогательный луч надежды.

Вам будет нелегко найти другой фильм, который так глубоко и безжалостно внедряется в душу своего героя, как это делает «Pink Floyd — Стена». Доказывая, что диалоги в кино вовсе не являются столь уж необходимыми, этот фильм погружает вас в сознание героя сильнее, чем вам, вероятно, этого хотелось бы. Значительную часть фильма составляет автобиографический материал, взятый из жизни двух членов группы: Сиды Баррета и Роджера Уотерса. Сид Баррет, прежний лидер и творческий двигатель *Pink Floyd*, впал в шизофрению и по сей день живет в изоляции.

Бо́льшая часть фильма снята в стиле музыкального видеоклипа, и это единственный случай, когда фильм только выигрывает от подобного подхода. В картине очень мало разговоров, но история рассказана от начала до конца меланхолическими песнями Уотерса и удивительной, необыкновенно сильной анимацией Джеральда Скарфа. И хотя иногда кажется, что фильм составлен из отдельных кусочков, словно пазл, некоторые из этих фрагментов слишком хороши, чтобы позволить несовершенству структуры разрушить общее впечатление. Как в анимационной части, так и в игре живых актеров есть ряд сильных и суровых метафор не только человеческих слабостей, но и болезней общества.

Как и следовало ожидать, образный строй этого фильма в значительной степени основан на использовании символа стены. Здесь встречаются самые разнообразные стены: от грубо материальных до едва различимых и воображаемых. Музыкальный альбом противопоставляет темы мира и насилия и организован циклически. Фильм в значительной степени делает то же самое, показывая в человеке циклическую смену бессильной ненависти и ощущения собственной власти. Прекрасным примером этого является учитель, который дома терпит унижение от своей «толстой психопатки жены», а потом компенсирует свое бессилие, проявляя власть над учениками, один из которых (Пинк), став взрослым, фантазирует о собственном господстве над слабыми.

Мне кажется, что темы, затронутые когда-то Оруэллом, теперь стали менее актуальными. Ныне нам, возможно, следует гораздо больше бояться благожелательной и веселой бездумности, нежели действий репрессивного правительственного учреждения. И если в этой картине есть бросающаяся в глаза отрицательная черта, не связанная с кинематографом, так это то, что образы, созданные ею, могут затмить ваше собственное представление о музыке *Pink Floyd*.

Так вот, этот фильм абсолютно необходимо посмотреть поклонникам *Pink Floyd*, любителям поэзии, фанатам культовых фильмов и авангардного кино, а также любому человеку, который располагает парой свободных часов и небольшой суммой денег. Если вы уже смотрели этот фильм на видео, не откажите себе в удовольствии посмотреть его на большом экране. В фильме слишком много замкнутых пространств, поэтому только в кино можно ощутить эффект присутствия, особенно в анимационных сценах.

### ПЛАН 9 ИЗ ОТКРЫТОГО КОСМОСА [PLAN 9 FROM OUTER SPACE]

|                          |            |
|--------------------------|------------|
| <b>Год</b>               | 1959       |
| <b>Режиссер</b>          | Эд Вуд-мл. |
| <b>Сценарий</b>          | Эд Вуд-мл. |
| <b>Продолжительность</b> | 79 минут   |

**Страна** США  
**Язык** английский

## НЕВЫРАЗИМЫЙ УЖАС ИЗ ОТКРЫТОГО КОСМОСА, ПАРАЛИЗУЮЩИЙ ЖИВЫХ И ВОСКРЕШАЮЩИЙ МЕРТВЫХ!

Этот чрезвычайно популярный культовый фильм часто называют «худшим фильмом, который когда-либо был снят». Самым простым объяснением горячей зрительской любви может служить последнее слово — «снят». Подобный фильм заслуживает восхищения за одно то, что он существует, и я полагаю, что отчасти в этом кроется причина неуважающей привлекательности («Плана 9»).

Существуют такие виды искусств, где художник может оставаться одиноким полубезумным гением (например, живопись и т. д.). Но кино — это коллективное творчество. Насколько харизматической и энергичной личностью должен быть режиссер, чтобы от начала до конца организовать и осуществить все связанное с созданием фильма? А теперь вообразите себе человека, который взвалил на себя всю эту уйму работы, имея в основе крайне неудачный замысел, и собрал актеров, которые играют так бездарно, как того заслуживает материал. Эд Вуд совместил зрелище с иллюзией так, как никому не удавалось ни до, ни после него. Этот фильм последовательно, иступленно плох!

Итак, сюжет фильма состоит в том, что высокоразвитая инопланетная цивилизация начинает беспокоиться, что уровень, которого достигло в своем развитии человечество, может угрожать равновесию Вселенной. Представители этой цивилизации прибывают на Землю и начинают реализацию «Плана 9» (остается только догадываться о содержании планов с первого по восьмой), в результате чего мертвые должны подняться из могил и устроить жестокую расправу над живыми. И вот армия вместе с полицией пытаются остановить нашествие из трех мертвецов... которые идут... ну очень медленно.

Трудно сказать, чем этот фильм славится больше — дешевыми съемками или очевидными просчетами сценария: рубки космических кораблей, склеенные из картона, такие же надгробия, необъяснимые внезапные смены дня и ночи, а также вставленные без всякой надобности фрагменты из военных пропагандистских фильмов. Один из самых замечательных моментов — когда офицер полиции в момент недоумения чешет в затылке дулом револьвера. Самый легендарный ляп связан со звездой фильмов ужасов Белой Лугоши, который умер в самом начале съемок. Вместо того чтобы перенять эпизоды с участием его персонажа, Эд Вуд смешал эпизоды, сыгранные Лугоши, с эпизодами, где его заменяет другой актер, ростом на целый фут выше.

Может, вы думаете, что сценарий был хорош и только съемки оказались неудачными? Тогда вы одновременно великодушны и не правы. Никогда еще глупые и бессодержательные монологи не произносились с такой шекспировской серьезностью. В самом начале фильма звучит вступление Крисвелла: «Приветствую вас, друзья мои. Мы все заинтересованы в будущем. Потому что там нам предстоит провести остаток жизни. И помните, мои друзья, будущие события, такие как эти, могут повлиять на вас в будущем». Потом следует классическое: «Несомненно одно: инспектор Клей мертв. Убит. И кто-то в этом виновен». Не забудем примечательный пассаж в духе Гарольда Пинтера: «Я видел летающую тарелку. — Тарелку? Ты имеешь в виду такую штуку оттуда, сверху? — Да, или ее двойника». Или аристотелевскую дедукцию: «Посещение? Но это же предполагает посетителей!»

Однако наслаждение от фильма не ограничивается злорадством над плохо написанными диалогами и плохим сценарием. Там есть моменты, которые совершенно случайно получились гениальными. Фильм построен на радикальном предположении, что земляне страдают опасной наивностью (если не преступной глупостью) и представляют угрозу для других, более высокоразвитых существ. Существует вообще не так уж много фильмов, где человеческое высокомерие выступает в качестве главного зла, и особенно мало их было в 1950-е годы. Так вот, один пришелец клеймит человеческий род в таких ставших классическими выражениях: «Вы безмозглые твари! Тупицы! Тупицы!» Человек отвечает ему мощным ударом в челюсть. Ирония — чистая, тонкая и абсолютно случайная.

Биографический фильм Тима Бертона об Эде Вуде-младшем получился одновременно хвалебным и ругательным. Он заранее предупреждает, насколько плох «План 9», разрушает таинственность фильма, пытаясь ответить на вопрос, о чем же думали люди, делавшие его. Если вы хотите услышать ответ на этот вопрос от самих актеров, спонсоров и друзей Эда Вуда, прочтите его биографию «Кошмар экстаза». Фильм «Эд Вуд» (1994) большей частью основан на этой книге.

Честно говоря, «План 9» — не худшее произведение Вуда. Посмотрите фильмы «Глен или Гленда» (1953), «Женитьба чудовищ» (1955), «Ночь призраков» (1959) или «Оргии смерти» (1965), прежде чем судить о «Плане 9». И давайте не будем выносить скороспелых суждений и объявлять Вуда худшим из режиссеров: Майкла Бея («Армагеддон») и «Перл-Харбор») уже никому не удастся победить в этой номинации.

## ПЛЕТЕННЫЙ ЧЕЛОВЕК [THE WICKER MAN]

**Год** 1973  
**Режиссер** Робин Харди  
**Сценарий** Энтони Шаффер  
**Продолжительность** 102 минуты  
**Страна** Великобритания  
**Язык** английский

**ПЛОТЬ — ДЛЯ ТОГО, ЧТОБЫ ЕЕ ЛАСКАТЬ... ПЛОТЬ — ДЛЯ ТОГО, ЧТОБЫ ЕЕ ЖЕЧЬ! ПЛЕТЕННЫЙ ЧЕЛОВЕК НЕ ЛЮБИТ ЖДАТЬ!**

«Плетеный человек» — фильм с запоминающейся и своеобразной атмосферой, но его очень трудно причислить к какому-то определенному жанру. Фильм ужасов? Не совсем. Загадочная драма с убийством? Не вполне. В этом фильме сплелось несколько жанров. И хотя упрощенная классификация заставляет отнести его к маркетинговым проектам в жанре фильма ужасов (каковым он и является), но все же есть нечто, что выделяет эту кинокартину из ряда ей подобных и вызывает зрительскую привязанность.

Эдвард Вудвард играет сержанта Гови, которого посылают на отдаленный остров Саммерайл у берегов Шотландии, чтобы расследовать анонимное сообщение об исчезновении девочки. На острове он обнаруживает странную и в каком-то смысле извращенную субкультуру. Жители острова практикуют некие древние языческие ритуалы. Будучи благочестивым христианином, Гови не только оскорблен, но и считает своим долгом во что бы то ни стало докопаться до сути таинственного происшествия. Поначалу жители Саммерайла утверждают, что никакая девочка и не было, но упорное расследование постепенно приводит Гови к заключению, что она была убита в ходе языческого жертвоприношения.

Повсюду его окружают свидетельства верности островитян их древней вере. Большую часть фильма сержант настойчиво следует по цепочке догадок, причин и следствий, в душе закипая от праведного отвращения к праздникам плодородия, непристойным обрядовым песням и танцам, а также языческим декларациям наследного лорда Саммерайла, которого играет Кристофер Ли.

Робин Харди, впервые взявшийся за режиссуру, делает ряд вполне предсказуемых шагов, чтобы создать эффектный фильм, уложившись в рамки небольшого бюджета. Он использует внезапные наезды кинокамеры, крупные планы и необычные ракурсы. Но столь простая на первый взгляд сюжетная линия получает просто поразительную кульминацию. Сила удивления создает некую симпатию между зрительской аудиторией и Гови. Как главный герой фильма недооценил ум и хитрость островитян, так и зрители сначала недооценивают мощь воздействия фильма.

Некоторые считают эту картину фильмом ужасов, поскольку, что ни говори, от Кристофера Ли всегда исходит эманация жути. Однако на самом деле «Плетеный человек» представляет собой достаточно легкую, хотя и мощную по воздействию историю, написанную автором сценария к фильму «Сыщик» Энтони Шаффером. Тем более ошарашивающим оказывается финал, совершенно неожиданный и резко обрывающий несколько легкомысленное предшествующее повествование. Подобным же образом персонаж Эдварда Вудварда сохраняет

спокойное достоинство и сдержанное сознание собственной силы только до тех пор, пока не встречается с плетеным человеком, после чего его чувства по поводу происходящего становятся более сильными и глубокими.

Неожиданная развязка является основополагающей для всего фильма. Получается, что побеждают сразу обе культуры. В рамках традиционного кинематографического языка можно считать, что островитяне победили Вудварда. Но в контексте христианской веры и христианских законов победа остается за сержантом.

Во время своих языческих обрядов все островитяне поют, что придает происходящему оттенок даосизма. Да, Бритт Экланд появляется в фильме обнаженной, но она тоже поет. При этом сама песня совсем не так уж плоха — попробуйте разыскать вышедший в 1999 году альбом *Lullaby* группы *Lamb*.

Попытки британских властей предать этот фильм забвению только сделали его популярнее. В недавно вышедшей DVD-версии восстановлено большинство недостающих эпизодов и становится видно, почему «Плетеный человек» ошибочно был причислен к фильмам ужасов, а также становятся очевидны те студийные ошибки, которые чуть не загубили весь проект.

Этот фильм признан культовой классикой благодаря своему забываемому финалу, эротической образности и ограниченной доступности для широкой публики.

#### ПОВЕРЖЕННЫЕ ЗАКОНОМ [DOWN BY LAW]

|                          |                        |
|--------------------------|------------------------|
| <b>Год</b>               | 1986                   |
| <b>Режиссер</b>          | Джим Джармуш           |
| <b>Сценарий</b>          | Джим Джармуш           |
| <b>Продолжительность</b> | 107 минут              |
| <b>Страны</b>            | США, Западная Германия |
| <b>Язык</b>              | английский             |

#### ЗАБУДЬ О НАЧАЛЕ — ПРИШЛО ВРЕМЯ НАЧИНАТЬ ВСЕ ЗАНОВО

Джим Джармуш — режиссер, все работы которого — «Более странно, чем рай» (1983), «Поверженные законом» (1986), «Мистический поезд» (1989), «Ночь на Земле» (1991), «Мертвец» (1995) и «Пес-призрак: Путь самурая» (1999) — приобрели статус культовых. Во всех этих лентах чувствуется присутствие особого повествования. Ему нравится тянуть время, окружая тем временем своих персонажей странными, как бы случайными деталями, которые способны сказать так же много, как подробное, полноценное описание.

Трудно выбрать один конкретный фильм, если все творчество режиссера состоит исключительно из культовых произведений. Во многом похожий на другого современного культового американского режиссера, Хэла Хартли, Джармуш каждым фильмом делает очередной шаг в собственной творческой эволюции. Размах, бюджеты, значительность обсуждаемых тем могут расти от фильма к фильму, но безошибочно узнаваемый стиль присутствует во всех его работах. Особенно очевидны достоинства его режиссерского почерка во втором фильме — «Поверженные законом». Этот малобюджетный черно-белый культовый фильм, увидевший свет в 1986 году, создает ощущение замечательной цельности благодаря ограниченности режиссера в средствах.

Джек (Джон Лури), хвастливое ничтожество и неудачливый сутенер, Зак (Том Уэйтс), странствующий диск-жокей с копной растрепанных волос и в ботинках с острыми носами, а также Роберто «Боб» (Роберто Бенини) оказываются в одной камере тюрьмы штата Луизиана. Джек арестовали по статье о детской проституции. Зак сидит за убийство. Боб — итальянец, практически не говорящий по-английски, — попал в тюрьму за то, что случайно убил человека бильярдным шаром. Джек убежден, что над ним тяготеет колдовское проклятье; Зак за несколько долларов вез мертвое тело в другой город. И хотя Боб предстает перед нами самым невинным из троих, он по иронии судьбы оказывается единственным действительно виноватым.

Джек и Зак ненавидят друг друга. Но их взаимная ненависть ничто в сравнении с теми эмоциями, которые они испытывают по отношению к итальянцу. Он непростительно провинился тем, что постоянно бодр и весел. Боб записывает

американские выражения, а потом повторяет их со своим ужасным акцентом. Когда-то он услышал шуточную фразу: «You scream. I scream. We all scream for ice cream»\*. Он начинает вслух заучивать ее по своим записям в блокноте, и вот уже вся тюрьма кричит в едином мятежном порыве: «You scream! I scream. We ALL scream for ice cream!»

Наконец троим удается бежать, но не столько от суровости и жестокости тюрьмы, сколько от ее невыносимой скуки. Мне очень нравится, что побег из тюрьмы, изображение которого в большинстве фильмов с подобным сюжетом стало бы главной задачей, здесь вообще не показан. Побег просто обсуждается, а следующим кадром мы уже видим всех троих на свободе. Точно так же не показано ни одного суда, не дано никаких объяснений тому, почему Зака и Джека посадили в тюрьму. Внешняя сторона сюжета оказывается несущественной, потому что главное в этом фильме — человеческие отношения.

Во всех фильмах Джармуша показаны люди, чья взаимная зависимость сочетается с их полной неспособностью понять друг друга. Для иллюстрации режиссер использует большой арсенал средств, включая языковые, расовые, половые барьеры, разницу в музыкальных пристрастиях, классовой принадлежности, личных моральных принципах и представлениях о семейной жизни. Стремление людей вступить в коммуникацию друг с другом иногда может принимать форму враждебности: Эллен Баркин прекрасно исполняет одну из второстепенных ролей, играя подружку Зака, которая в приступе раздражения выбрасывает его вещи прямо на улицу. И причина не в том, что персонажи ненавидят или презирают друг друга: до крайности женщину доводит досада от невозможности контакта, взаимопонимания.

В фильме, несомненно, есть хорошие актерские работы. Том Уэйтс — не просто талантливый музыкант и актер-любитель. Он — олицетворение пронзительной душевной боли, которая внушает сочувствие, какое бы средство он ни избрал для ее выражения (чтобы убедиться в этом, необходимо видеть его блистательную игру в фильме «Чертополох»), где он ни в чем не уступает своим коллегам по фильму — Мэрил Стрип и Джеку Николсону). В «Поверженных законом», однако, главный двигатель — Роберто Бенини. Своей игрой он озаряет происходящее, делая это так легко и заразительно, что кажется абсолютно естественным огромное влияние, которое он оказывает на окружающих. Он харизматический гений, и эпизоды, где он играет со своей настоящей женой — Николетт Браши, — предвосхищают, возможно, даже превосходят ту атмосферу, которую они создали в фильме «Жизнь прекрасна».

Фильм «Поверженные законом» задает зрителю свой темп. Невозможно быстро пробежать его глазами. Каждое движение значительно и чревато последствиями. Автор не жалеет времени на то, чтобы выразить одиночество своих персонажей, но никогда не создает тягостной атмосферы. Такое впечатление, что персонажи постоянно, хотя и непреднамеренно, провоцируют друг друга, вместо того чтобы реагировать на все спокойно, и тем самым создаются условия для их странных, непростых взаимоотношений. Желаю приятного просмотра.

#### ПОДОЗРЕНИЕ [SUSPIRIA]

|                          |  |
|--------------------------|--|
| <b>Год</b>               | 1977   |
| <b>Режиссер</b>          | Дарио Ардженто   |
| <b>Сценарий</b>          | Дарио Ардженто, Дариа Николоди и Томас де Куинси (литературная основа — роман «Suspiria de Profundis») |
| <b>Продолжительность</b> | 98 минут*  |
| <b>Страны</b>            | Италия, ФРГ  |
| <b>Языки</b>             | английский, немецкий, латинский  |

#### ЕДИНСТВЕННОЕ, ЧТО МОЖЕТ БЫТЬ СТРАШНЕЕ ПОСЛЕДНИХ ДВЕНАДЦАТИ МИНУТ ЭТОГО ФИЛЬМА, — ЭТО ПЕРВЫЕ 92 МИНУТЫ\*

Всем известная истина гласит, что мы можем видеть только черно-белые сны. Всякому, кто клянется, что его сны — цветные, непременно понравится фильм Дарио Ардженто «Подозрение». Вероятно, это самая удачная кинематографическая попытка изобразить ночной кошмар, наполненный яркими цветами и роскошными образами.

Мнения об этом фильме расходятся. Одни называют его шедевром, другие — позорной неудачей, но равнодушным он не оставляет никого. Многие считают его лучшим итальянским фильмом ужасов, во всяком случае, сравнимым по достоинствам с шедевром Марио Бавы «Маска демона» (1960). Бесспорно одно: этот фильм стал культовым и спустя 25 лет после его выхода число его поклонников только растет.

Форма «Подозрения» почти совершенна. При этом нельзя сказать, что совершенно и содержание. Это далеко не так. Но в этом фильме нет ничего случайного. Все идеально подогнано друг к другу — музыка, действие, монтаж. Каждый аспект фантастически точно соответствует целому, и в результате получается демоническая сказка, полная панических видений и почти нестерпимого напряжения. Особенно важен ритм повествования. Ардженто создает моменты колоссального напряжения, а затем позволяет расслабиться, чтобы подготовить нас к новым потрясениям.

Слоган картины — «Единственное, что может быть страшнее последних двенадцати минут фильма, — это первые 92 минуты» — любопытное утверждение. От первых двенадцати минут фильма настолько перехватывает дыхание, они настолько увлекают и пугают, что возникает вопрос, как же режиссеру удастся превзойти их в оставшейся части. Он этого и не делает. Но, давая вступительной сцене такую же интенсивность действия, какую у большинства фильмов можно увидеть в финале, он создает напряжение и определенным образом настраивает зрителя. Это оказывается более важным для создания понастоящему эффектного фильма ужасов, нежели кровавая резня или какие-то другие экранные ужасы. Страх подпитывается не чем-то конкретным, но безымянной угрозой, ощущением зла, разлитого повсюду.

В сюжете речь идет об американской балерине по имени Сьюзи, которая приезжает в Германию, чтобы пройти курс престижной балетной академии. По приезде она сразу же попадает под проливной дождь. Подъезжая на такси к академии, которая находится в стороне от населенных пунктов, она видит девушку, в ужасе бегущую по лесу в противоположном направлении. Прибыв на место, Сьюзи встречается с директрисой мадам Бланк (Джоан Беннет) и одной из преподавательниц мисс Таннер (Алида Валли). Подружившись с девушкой Сарой (Стефания Казини), Сьюзи узнает, насколько обманчива видимость. Оказывается, академия — просто прикрытия для сборища ведьм, которыми руководит таинственный *Master Suspiriorum*.

Ардженто и оператор Лучано Товоли создают сильнодействующие и очень необычные эффекты, сочетая движения камеры и необычные ракурсы. Визуальный ряд завораживает цветом. Это одна из последних полнометражных кинолент, где был использован «Техниколор», и один из самых ранних примеров применения светофильтров. Итак, специально созданные декорации были поданы в очень глубоких красных и синих цветах, в результате чего возникает ощущение галлюцинации, чего-то вроде страшного варианта сказки о Гансе и Гретель.

Клаудио Симонетти и его группа *The Goblins* записали замечательный саундтрек, состоящий из шепотов и звуков экзотических инструментов. Подобную музыку, создающую атмосферу, они сочинили и для таких фильмов, как «Кроваво-красный» (1975) Ардженто, «Рассвет мертвецов» (1978) Джорджа Ромеро и «Разложение» (1980) Луиджи Коцци. Для «Подозрения» они придумали музыкальную тему, которая проходит через весь фильм — от начальных титров до финала.

Сценарий, написанный Ардженто и его будущей женой Дарией Николоди, навеян одним случаем, который произошел с бабушкой Николоди, известной пианисткой. Она рассказывала, что у нее

однажды было прослушивание в музыкальной академии, которая оказалась прикрытием для черных магов. Николоди отказалась назвать это учебное заведение, якобы из соображений собственной безопасности. Правда это или вымысел, но такая предыстория создает вокруг фильма ореол таинственности.

## ПРЕДСТАВЛЕНИЕ [PERFORMANCE]

Год 1970

Режиссеры Дональд Каммел, Николас

Роуг

Сценарий Дональд Каммел

Продолжительность 105 минут

Страна Великобритания

Язык английский

## СМОТРИ ФИЛЬМ О ФАНТАЗИИ. И РЕАЛЬНОСТИ. О ПОРОКЕ. И СОВСЕМ НАОБОРОТ

Как говорит в этом фильме персонаж Джаггера: «Единственный спектакль, который можно считать удачным, удачным по-настоящему, удачным на все сто — это тот, который достигает степени безумия!» И «Представление» действительно его достигает. Это красивая, сумасбродная, пестрая штука, доложу я вам.

История отчаянного бегства мелкого гангстера от врагов ради спасения собственной жизни заканчивается еще более пугающе: в самом себе он обнаруживает многое из того, что казалось ему таким отвратительным в других людях. Джеймс Фокс играет человека по имени Чес, который скрывается одновременно и от представителей закона и от мафиози. Он пытается найти убежище в одном из домов в Ноттинг-Хилле, где, как оказывается, обитает уединившаяся рок-звезда Тернер (Мик Джаггер), его подруга-наркоманка Фербер (Анита Палленберг) и ее любовница француженка Люси (юная французская актриса Мишель Бретон).

«Представление» смешивает жестокий уголовный мир лондонского дна, мир близнецов Крэй, олицетворенный в этом фильме актером Джеймсом Фоксом, с причудливым и странным миром наркотиков и рок-н-ролла, который представляет загадочный персонаж Джаггера. В фильме рассматривается проблема двойственности человеческой личности, возможности обменяться личностью с другим человеком. По ходу общения Тернера с Чесом восприятие последним действительности начинает меняться (под воздействием некоторого количества галлюциногенов), в результате чего их жизни тесно переплетаются. Реальность и фантазия смешиваются, половая принадлежность и личностная самоидентификация теряют ясные очертания, и вот уже становится невообразимо трудно отличить Чеса от Тернера и наоборот, потому что и уголовник вступил на сумеречную дорогу экспериментов с наркотиками и однополых связей.

Само имя Тернера (Turner) символизирует то, как он играет с душой Чеса, стараясь повернуть (turn) его психику на 180 градусов. Слияние двух миров происходит именно во время «представления» Тернера, когда он изображает Гарри Флауэrsa (главу преследующей Чеса мафиозной структуры) в сцене, очень напоминающей современные музыкальные видеоклипы. Все это приводит в итоге к поражающей и неоднозначной концовке.

В «Представлении» без всякого романтического флера и со всей достоверностью показана извращенная субкультура гангстеров, вышедших из рабочего класса. Джеймс Фокс, несмотря на несоответствие внешнего вида своей роли, создал необычайно убедительный образ безжалостного мафиози, охраняющего какую-то тайну. Немецко-итальянская актриса Анита Палленберг по-декадентски красива, опасна, возвышенна, трагически несвободна и притом очень естественна в роли Фербер. Можно понять, почему и Кит Ричардс, и Брайан Джонс, и Мик Джаггер подпали под ее обаяние. Но блистательнее всех выглядит в картине Мик Джаггер. Известно, что фильм снимался в соответствии с сюжетной последовательностью эпизодов, причем создается ощущение, что от сцены к сцене Джаггер растет как актер. Посмотрите эпизод, где он исполняет *Memo From Turner*, и вы со мной согласитесь. Кроме того, в фильм включены превосходные музыкальные номера, исполненные Джаггером на пике его мастерства, где он играет на гитаре, поет и танцует со всей присущей ему энергией и талантом.

Все это происходит под замечательный саундтрек, в котором есть *The Last Poets* Рэнди Ньюмэна, забытая классика Джаггера и синтезатор *Moog* Джека Ницше, когда-то игравшего со *Stones*, *Crazy Horse* и Филом Спектором.

Неправильно приписывать все режиссерские заслуги в этом фильме Нику Роугу. Роуг и Каммел срежиссировали его совместно. По словам Каммела, у них так хорошо получалось работать вместе, что окружающие пророчили их методу большое будущее, считая парное творчество очень перспективным для режиссуры. Роуг выступил также в качестве оператора-постановщика, привнеся в фильм свою всегда ошеломляющую операторскую работу, тогда как Дональд Каммел написал сценарий, руководил актерской игрой и выполнял обязанности звукорежиссера (совместно с Фрэнком Маццолой).

«Представление», в сущности, противопоставляет реальность и нереальность, одновременно утверждая и развенчивая мифологический статус шестидесятых годов. Но по прошествии нескольких десятилетий этот фильм по-прежнему опережает время. Это кинематографическое чудо и метафизический инструмент изменения сознания. Он попеременно то блестящ и чарующ, то мрачен и депрессивен. Суровая реальность повседневной жизни и сверхъестественная фантазия сплетаются здесь в загадочный узел, держа в напряжении как наши эмоции, так и наш интеллект.

## ПРИКЛЮЧЕНИЯ БАКАРУ БАНЗАЙ В ВОСЬМОМ ИЗМЕРЕНИИ [THE ADVENTURES OF BUCKAROO BANZAI ACROSS THE 8TH DIMENSION]

**Год** 1984  
**Режиссер** Рихтер  
**Сценарий** Эрл Мак Рауч  
**Продолжительность** 103 минуты  
**Страна** США  
**Язык** английский

НЕВАЖНО, КУДА ТЫ НАПРАВЛЯЛСЯ, —  
ТЕПЕРЬ ТЫ ЗДЕСЬ!

Подобно многим культовым фильмам, это произведение, увидевшее свет в 1984 году, поначалу было признано полной неудачей. Культовую популярность оно приобрело спустя какое-то время, когда информация о фильме стала передаваться из уст в уста, а кинокритик Полина Кейль выступила в его защиту. В сущности, это весьма обыкновенная история о том, как человек, являющийся одновременно ученым, рок-музыкантом, нейрохирургом, а заодно и самураем, борется со злыми пришельцами Джонами из восьмого измерения.

Это блистательная и очень живая пародия на фантастические фильмы про супергероев. Невероятно насыщенный в визуальном и звуковом отношении, фильм создает многомерное изображение событий и постоянно преподносит все новые сюрпризы. Вся эта ретротехническая обстановка, причудливые формы космического корабля пришельцев и актерская игра гармонично сливаются в одно целое. Все это нарочито преувеличено и в то же время оставляет место какой-то недосказанности, причем легкомыслие происходящего оказывается обаятельным даже для взрослого восприятия. Кроме того, в фильме есть Джеф Голдблум, наряженный ковбоем.

Все начинается неторопливой предысторией в духе «Звездных войн», которая информирует нас о том, что Бакару Банзай (Питер Уэллер) — сын японца и американки, а также что он — специалист по нейрохирургии, боевым искусствам, физике элементарных частиц и музыке. Его коллеги, все до единого «ученые, увлекающиеся тяжелым роком», привлекают его в свою музыкальную группу, которая называется «Гонконгская кавалерия». У него также есть собственная квазибойскаутская организация «Синие пиджаки».

Фильм начинается с того, что команда Банзай намеревается где-то в пустыне запустить пилотируемую ракету. К несчастью, сам летчик-испытатель Банзай отсутствует по причине занятости. В это время он вербует в свою команду главного хирурга (Джефа Голдблума). Как только доктор соглашается (прямо во время проведения хирургической операции), Бакару несколько неожиданно спрашивает его: «А умеете ли вы петь?»

Персонаж Голдблюма отвечает: «Немного... Еще умею танцевать».

Вскоре после этого Банзай появляется на испытательном полигоне, одетый в костюм ниндзя. Ракету запускают, и на бешеной скорости она несется прямо в направлении горного склона. Ракета врывается в гору, но вместо катастрофы гора проглатывает ракету. На то короткое время, что пилот вместе со своим летательным аппаратом движется сквозь массу горы, он оказывается в «вось-мом измерении». Затем герой и его ракета снова материализуются с другой стороны горы целыми и невредимыми.

В оставшейся части фильма активное участие принимают специфические пришельцы-лектроиды, населяющие восьмое измерение. Случайное вторжение Бакару в их мир дает лектроидам возможность распространить на наше измерение межгалактическую войну, которую они ведут в своем. Черные лектроиды, которые являются людям в облике растаманов, — хорошие, тогда как плохие красные лектроиды выглядят обычными мужчинами белой расы.

Красные лектроиды (все до единого носящие имя Джон) пытаются подчинить весь мир, действуя под вывеской корпорации *Yoodyne Propulsion* и заручившись помощью доктора Лизардо (Джон Литгоу, актерская игра которого украшает фильм). Кристофер Ллойд и Дэн Хедайя тоже появляются в весьма забавных ролях пришельцев (Джон Бигбут и Джон Гомес соответственно).

Когда черные лектроиды узнают, что коварный преступник доктор Лизардо свободно гуляет по Земле, они дают Бакару 24 часа, чтобы поймать или убить доктора, в противном случае грозят уничтожить Землю.

Тем временем Бакару влюбляется в одну «заблудшую душу» по имени Пенни (Эллен Баркин), с которой зритель впервые встречается во время ее попытки совершить самоубийство в одном из клубов, где выступают «Гонконгские наездники». К тому же оказывается, что она — сестра-близнец давно погибшей жены Бакару...

Уже запутались? Ничего страшного. Даже в начале фильма кажется, что вы смотрите его с середины. Он так насыщен неожиданными, странными деталями, что каждая новая кажется вам намеком на еще одну, куда более интересную историю. Точно так же прошлое персонажей приоткрывается перед вами ровно настолько, чтобы обострить интерес к происходящему. Единственный способ упаковать такое количество материала в 102 минуты фильма — просто отбросить всякую заботу о структуре и связности. Это отнюдь не значит, что фильм бессвязен. Он просто доверяется вам, доверяет вашей заинтересованности, которая помогает преодолеть любую путаницу. Это умное, энергичное, заразительное, эксцентричное и веселое кино.

Впервые я увидел его на видео в 1984 году и по причинам, которые до сих пор не могу себе объяснить, в тот же уикенд посмотрел его еще четыре раза. Думаю, успех фантастического фильма зависит от образа главного героя, который воплощает определенный идеал. Секрет привлекательности Бакару-персонажа состоит в олицетворении им неограниченности фантазии: он способен быть всем одновременно.

Заключительные титры призывают аудиторию ожидать в скором времени выхода продолжения под названием «Бакару Банзай против Всемирной преступной лиги». Я от всего сердца надеюсь, что это кино когда-нибудь снимут.

## ПРИНЦЕССА-НЕВЕСТА [THE PRINCESS BRIDE]

**Год** 1987

**Режиссер** Роб Райнер

**Сценарий** Уильям Голдмен

(литературная основа и сценарий)

**Продолжительность** 98 минут

**Страна** США

**Язык** английский

БАЛАНСИРОВАТЬ НА ГРАНИ БЕЗУМИЯ,  
СПРАЖАТЬСЯ С ОГРОМНЫМИ ГРЫЗУНАМИ,  
ПЕРЕНОСИТЬ ПЫТКИ И ПАДАТЬ В ПРОПАСТИ  
ОТЧАЯНИЯ... ЧТО Ж, НАСТОЯЩАЯ ЛЮБОВЬ  
НИКОГДА НЕ ДАВАЛАСЬ ЛЕГКО

Роб Райнер снял великолепное кино. Но даже если у вас есть дети или вы занимаетесь писательским трудом, я рискну предположить, что вы не являетесь поклонником этого фильма. «Принцесса-невеста» — то кино, которое вы всегда *очень* хотели посмотреть, но по целому ряду самых невероятных и глупых причин так и не сделали этого. Фильм может по праву гордиться хорошо написанным, трогательным и красивым сценарием, который создал Уильям Голдмен, автор сценария фильма «Буч Кэссиди и Санденс Кид» (1969). «Принцесса-невеста» по-прежнему остается всеми любимой комедией, интересной вечерней сказкой и одним из рекордсменов по популярности в видеопрокате.

«Принцесса-невеста» — очаровательный фильм о «фехтовании, сражениях, пытках, мести, великанах, чудовищах, погонях, побегах, истинной любви, чудесах» и т. п. Он снят по мотивам не менее увлекательного романа Уильяма Голдмена (замысел которого, по его словам, родился, когда он спросил своих маленьких дочек, о чем ему следует написать: одна ответила «о принцессе», а другая — «о невесте»). Юмор в этом фильме вовсе не прямолинейный и не глупый, а исполнен житейской мудрости и аллюзий с нашими днями. Персонажи фильма выглядят не столько пришельцами из прошлого, сколько нашими современниками, которые контрабандой прокрались в трогательную, но простодушную и старомодную сказку.

Прекрасная девушка по имени Баттеркап (Робин Райт еще до того, как она добавила к своей фамилии «Пенн») влюбляется в красивого доброго крестьянского юношу Уэтли (Кэри Элвис), но вскоре узнает, что он, отправившись искать

счастья в чужих краях, убит пиратами. Сраженная горем, она соглашается выйти замуж за надутого принца Хампердинка (Крис Сарандон), но внезапно ее крадет тройка подозрительных типов — сицилиец Видзини (Уоллес Шон), вспльщивый испанский фехтовальщик Иниго Монтойя (Мэнди Пэтинкин) и добрый великан Феззик (Андре «Гигант»). После того как из их страшных лап девушку спасает таинственный человек в черном, она начинает понимать, что ее Уэстли, возможно, жив. И хотя все мы знаем, что пути настоящей любви никогда не бывают гладкими, нашей паре, чтобы воссоединиться, приходится преодолеть целый ряд дополнительных препятствий (огненные болота, машины смерти, шестипалый человек — ну, сами понимаете, обычные дорожные помехи). Блестящие эпизодические роли, исполненные Билли Кристалом (волшебник Макс), Кэрл Кейн (его жена Валери) и Питером Куком (священник) дополняют впечатляющий для волшебной сказки актерский состав, в то время как Питер Фальк в роли дедушки, рассказывающего сказку больному внуку, и Фред Сэвидж в роли внука создают фильму прекрасное обрамление.

Все актеры играют первоклассно — Райт демонстрирует свой английский акцент, Элвис создает замечательный образ героя-хулигана (в духе Дугласа Фербенка и Эррола Флинна), — а Голдмен снабжает их остроумным, смешным сценарием, с которым приятно работать. Режиссер Райнер говорил, что «Принцесса-невеста» — один из тех фильмов, которые люди чаще всего цитируют, и нетрудно понять почему. В фильме есть несколько особенно запоминающихся строчек, например: «Привет. Меня зовут Иниго Монтойя. Ты убил моего отца. Готовься к смерти». Самое цитируемое высказывание: «Пока, ребята! Желаю вам хорошо повеселиться при штурме замка!» В сущности, почти невозможно понять, почему с таким уникальным сочетанием старомодного юмора и нежной романтики фильм был прохладно принят в кинотеатрах и на верстал упущенное только после выхода на видеокассетах.

Одно время я был твердо убежден, что у Кэри Элвиса есть все шансы стать вторым Эрролом Флинном. Он почти так же учтив, отважен и выразителен, как Индиана Джонс Харрисона Форда. Его Уэстли выигрывает поединок с мастером фехтования, оказывается сильнее великана, умнее гения и возвращается «с того света», проделывая все это в высшей степени элегантно. Иниго Монтойя Мэнди Пэтинкина с готовностью признает, что понапрасну растратил всю свою жизнь, пытаясь отомстить за смерть отца. Он весело замечает, что мстью много не заработаешь, а убийство им графа Ругена (которого сыграл Кристофер Гест) является, возможно, самым прочувствованным, самым трогательным и самым учтивым убийством в истории кино. Есть вероятность, что после просмотра этого фильма вы будете счастливее хиппи в день отставки Ричарда Никсона. Да здравствует ужасный пират Робертс, кем бы он ни был в наши дни!

**ПУСТОШИ** [BADLANDS]  
Год 1973  
Режиссер Терренс Малик  
Сценарий Терренс Малик

**Продолжительность** 95 минут  
**Страна** США  
**Язык** английский

В 1959 ГОДУ МНОГИЕ УБИВАЛИ ВРЕМЯ.  
КИТ И ХОЛЛИ УБИВАЛИ ЛЮДЕЙ

Такое впечатление, что каждый обанкротившийся режиссер хоть раз, пролетая по маршруту Нью-Йорк — Лос-Анджелес и от скуки глядя в окно, вдруг обращал внимание на проплывающий внизу ландшафт, кричал «Эврика!» и, приземлившись, бросался снимать новый фильм об убийцах-социопатах, скитающихся по американским дорогам.

Такое впечатление, что каждый раз, когда герои фильма оказываются посреди Америки, они всеми силами стремятся вырваться оттуда. Выбравшись на большую дорогу, они начинают совершать всевозможные выходы, убийства и другие противоправные действия. Из этого следует неизбежный вывод: нужно быть безумцем и глупцом или, возможно, тем и другим одновременно, чтобы жить в центре США.

Представьте себе, что число фильмов, снятых в этом суматошном жанре, сравнялось с числом их прототипов в реальной жизни. Я воображаю автомагистраль, забитые автомобилями, в которых сидят ищущие острых ощущений убийцы, потому что у них как раз «самый сезон». Не найдя себе подходящей жертвы среди местного населения, в какой-то момент эти убийцы, возможно, набросятся друг на друга. (Вполне вероятно, что именно это обстоятельство ограничивало рост популяции этих зверей все эти годы.)

Среди представителей упомянутого жанра, рассматривавшихся в качестве претендентов на включение в эту книгу, но все-таки отвергнутых, «Калифорния», «Мишени», «Дикие сердцем», «Прирожденные убийцы» и «Настоящая любовь». Почему же всех этих фильмов нет в этой книге? Что им помешало? Да то, что один гений, поэт и художник, работающий на целлулоидной пленке, первым снял такой фильм, назвав его «Пустоши».

В 1958 году Америка была буквально загипнотизирована чередой бесшабашных убийств, совершенных Чарли Старквезером и его подружкой Кэрл-Энн Фьюгейт, молодыми людьми из Небраски, которые усвоили себе дерзкую манеру поведения отрицательных антигероев в исполнении Джеймса Дина и романтический нигилизм фильмов «Дикарь» (1953) и «Бунтарь без идеала» (1955).

Мартин Шин и очень молодая Сисси Спэйсек играют Кита и Холли — недовольную жизнью пару из городка на границе американских прерий. Что бы ни было — лучше, чем ничего, и преступник и проходимец Кит может подарить Холли больше радости и веселья, чем держащий ее на коротком

поводке отец (Уоррен Оутс) и уроки игры на кларнете.

С самого начала закадровый голос Холли, повествующий обо всем происшедшем, звучит ненатурально и слишком сладко, в тон женским журналам, которые она читает. Она превозносит свою вполне банальную влюбленность и неумелые попытки секса с Китом до масштабов романтических романов. Когда же дело доходит до убийств, первым из которых становится убийство отца, она оправдывает его непредвиденную смерть на том же слащавом языке таблоидов.

Одна из тем Малика, сквозная для всех его фильмов, — общность законов бытия человека с законами природы и то обстоятельство, что внутренние побуждения человека скрыто связаны с этими законами. Такой подход многое объясняет в том, как ведут себя герои его фильмов.

Визуальную сторону кино Малик всегда чувствовал лучше, чем большинство его современников. Он искусно чередует интимные кадры в замкнутых пространствах с беспредельными панорамами земли и неба. Это привносит в фильм элемент некоего трансa. Жизнь природы происходит в столь медленном темпе и изображается с такой дистанции, что та же отстраненность сообщается самому повествованию и его героям. Цвет, организация пространства в кадре, идеально подобранная музыка (Карл Орф) и сдержанная игра исполнителей двух главных ролей создают исполненную полутонами поэму об Америке.

В своей совершенно пустой жизни Кит и Холли создают собственное представление о мире. В этом мире ожидание чего-то еще — все равно чего — является самым важным в их безотрадной жизни. Родительская ласка не способна их утешить. С их точки зрения, взрослые люди, окружающие их, сами являются странными и подозрительными личностями. По мнению Кита и Холли, если бы у этих взрослых был здравый смысл и хоть немного честолюбия, если бы они вообще хоть что-то собой представляли, они не стали бы жить в таком месте. Все это позволяет Киту и Холли свою ненависть к жизни направить на других людей.

Эти дети заменяют своими фантазиями общепринятые нормы поведения и обязанность человека нести ответственность за свои поступки. У них нет ни чувства собственного достоинства, ни ощущения собственной силы. Найдя друг друга, они соединяются. Им удается воплотить свои надежды в жизнь, и они обретают смысл существования в том, чтобы стать идеалом для других людей.

Кит по-настоящему мил и очарователен — пока не начинает палить в людей. Символична сцена, когда Кит стреляет в друга, а потом придерживает для него дверь, чтобы тот мог попасть в дом.

**ПУСТЬ ТОЛЬКО СУНУТСЯ [THE HARDER THEY COME]**

**Год** 1973

**Режиссер** Перри Хензелл

**Сценарий** Перри Хензелл, Тревор Д. Роун

**Продолжительность** 120 минут

**Страна** Ямайка

**Язык** английский

**С ОРУЖИЕМ В РУКАХ ОН БРОСИТ  
ВЫЗОВ ЛЮБОМУ!**

Мало на свете таких саундтреков, которые повлияли на облик поп-музыки столь же сильно, как это сделал саунд-трек к этому фильму, введший регги в западную культуру и расчистивший путь для прорывного альбома Боба Марли, вышедшего год спустя. Получивший известность в качестве первого полнометражного фильма, сделанного на Ямайке, он взял на себя смелость познакомить с этой страной мир, не имевший дотоле никакого представления об этом острове. И это один из немногих фильмов на английском языке, где наличие английских субтитров совершенно необходимо.

Хотя известность фильму принесли именно песни — *You Can Get It If You Really Want, Many Rivers To Cross, Pressure Drop*, — композиция, в честь которой назван фильм, остается авторитетным свидетельством глубокой культурной значимости этой музыки.

Это кино с социальным подтекстом — политический манифест и комедия в одном флаконе. Исполнитель и автор песен Джимми Клифф выступает в роли наивного деревенского парня (Иван Мартин), который приезжает в Кингстон почти без денег и без каких бы то ни было перспектив, но с твердым намерением стать знаменитым музыкантом. Прибыв в столицу, он на каждом шагу сталкивается с коррупцией то со стороны продюсера-монополиста, который согласен платить не более 20 долларов за песню, то со стороны церкви, торгующей Святым словом, то со стороны полиции. От отчаяния он начинает торговать марихуаной, но вскоре приобретает дурную славу, застрелив в порядке самозащиты нескольких полицейских, уходит в подполье и остается там даже тогда, когда его сингл забирается на самые высокие ступеньки музыкальных чартов. Путь Ивана к славе начинает походить на судьбу известного ямайского бандита 1940-х годов Риджина, и наш персонаж начинает воображать себя классическим антигероем, персонажем спагетти-вестерна.

Хензелл и его соавтор Тревор Роун переписали первоначальный сценарий для Клиффа как исполнителя главной роли. Подобно Ивану, Клифф в ранней молодости перебрался из деревни в город и столкнулся с похожими трудностями, пытаясь пробиться в музыкальный бизнес.

Технические ограничения только добавляют убедительности этой истории о крутом парне, переживающем тяжелые времена. Фильм снят в документальном стиле, и в объективе камеры

постоянно оказываются убогие лачуги Кингстона, в трущобах которого люди роются в мусорных свалках, ища что-нибудь съестное. Пронизанная горькой иронией, история Хензелла наносит мощные удары по столичным властям, чье правление развращает все общественные и религиозные учреждения города.

Хензелл сам говорил о своем остром желании ухватить и передать эту реальность, а также о том удовольствии, которое доставила жителям Ямайки возможность увидеть себя и свою жизнь на киноэкране. Хензелл заявлял, что фильм был «сделан для безграмотных, темных жителей трущоб всего мира», хотя никогда не предполагалось, что фильм увидят за пределами Ямайки. Хензелл поделился своими предположениями о том, каким образом фильм получил широкое признание и стал культовым: поскольку он пропитан местным колоритом и так реалистичен, то привлекает внимание образованных людей, которые хотят заглянуть в другой, незнакомый мир. Кино часто завоевывает аудиторию тем, что обобщает человеческий опыт. Этот фильм, напротив, привлекает достоверностью своей специфичности. Искренность царящей в нем атмосферы, необычность изображения героев и окружающего их мира вызывает живой отклик даже у тех, кто живет на расстоянии трех миров от Ямайки.

«Переправьтесь через множество рек», если это необходимо, но посмотрите этот фильм.

#### **СТРАНСТВИЯ САЛЛИВАНА** [SULLIVAN'S TRAVELS]

|                          |                  |
|--------------------------|------------------|
| <b>Год</b>               | 1941             |
| <b>Режиссер</b>          | Престон Стёрджес |
| <b>Сценарий</b>          | Престон Стёрджес |
| <b>Продолжительность</b> | 90 минут         |
| <b>Страна</b>            | США              |
| <b>Язык</b>              | английский       |

#### **ВЕРОНИКА ЛЕЙК ВО ВСЕЙ КРАСЕ**

В этой книге я уже говорил о фильмах, которые являются культовыми для какой-то специфической группы людей (например, «Телесеть» считается культовым в журналистской среде). «Странствия Салливана» с завидным постоянством появляется в списках культовых фильмов, составляемых подлинными синефилами. Будь этот фильм известен шире, то стал бы классикой. Он оказался постмодернистским еще до постмодернизма. Будучи первым кино о том, как делается кино, он полон переключек с самим собой. Трудно поверить, что этот фильм был создан в 1941 году — настолько тонкое и сложное сочетание иронии и пафоса мы в нем находим.

Кинорежиссер Джон Л. Салливан (Джозел Мак-Кри), специализирующийся на жанре эксцентрической комедии, внезапно испытывает разочарование в своей работе и решает, что хочет снимать серьезные фильмы в духе произведений Джона Стейнбека. Он начинает рассуждать об исключительной природе кинематографа как искусства, которое может воспитывать человека и

воздействовать на него на уровне эмоций. Коллеги и подчиненные режиссера посмеиваются над его дилетантизмом, уверенные, что скоро он столкнется с непреодолимыми трудностями и, потерпев фиаско, вернется к производству комедий. Вскоре к нему присоединяется очень милая и преданная героиня Вероники Лейк, которая видит в нем несчастного человека, нуждающегося в поддержке.

Салливан честно пытается оставить свою комфортабельную жизнь, странствовать и зарабатывать собственным умом. Однако его продюсеры и не думают оставить его в покое. Они отправляют вслед за ним целую съемочную команду, экипированную по последнему слову техники, а заодно толпу врачей, поваров, сценаристов и журналистов. Таким образом, как бы Салливан ни старался вырваться из прежней жизни, он всякий раз оказывается в Голливуде.

Салливан снова пускается в путь, чтобы отблагодарить тех встреченных им странников, которые когда-то сделали ему добро. На него нападают, он теряет память и в конце концов, обвиненный в изнасиловании, оказывается на каторге. Здесь он узнает истинную цену страданий и снова задумывается о том, чтобы снять значительную реалистическую картину. Но прежде чем он приходит к пониманию, что «путь — это и есть истинная человеческая цель», Салливан претерпевает ужасающую бедность, постигает свою ответственность перед обществом и осознает свои обязательства как художника.

Невозможно переоценить блистательное мастерство, с которым в этом фильме переплетаются персонажи, ситуации, темы. В «Странствиях Салливана» вас ожидают непредсказуемые повороты сюжета, и в этом заключается большая доля очарования ленты. Мы не ожидаем увидеть фильм настолько смешной, милый и глубокий, каким он оказывается на самом деле.

Первая часть фильма — блестящая эксцентрическая комедия, вторая — романтическая зарисовка о человеческих отношениях, а финальная — волнующая драма. Во время странствий Салливан многое узнает о себе и обществе, влюбляется и, наконец, прозревает. Путешествия укрепляют его в собственных идеях, но результат оказывается противоположным. Драматическая часть фильма порой трогательна, а порой приводит в смятение. Она представляет собой головокружительную смесь стилей и жанров, включая диалог, достойный Ноэля Коварда, дешевый фарс уровня братьев Маркс, а также колкие шутки в духе Генри Менкена. При таком диапазоне трудно сохранить равновесие, и в менее искусных руках вся конструкция попросту бы развалилась.

Одной из самых замечательных способностей Стёрджеса является его умение создавать женские образы. В те времена это было чрезвычайно редкой способностью, особенно в комедийном жанре.

Женщины обычно служили фоном для мужских персонажей или призом, которого герои-мужчины должны были добиться в суровой борьбе. В фильмах Стёрджеса женщины — абсолютно полноценные персонажи, сложные, веселые и активные. Многие связывают это с влиянием матери режиссера — элегантной, остроумной, обаятельной и общительной светской женщины. В «Странствиях Салливана» совершенно неотразима Вероника Лейк (роль которой названа просто — «Девушка»). И я говорю не только о ее красоте, а имею в виду ее игру — настоящую жемчужину комедийного жанра.

В известной степени каждый из длинного списка фильмов Престона Стёрджеса может быть назван культовым: «Леди Ева» (1941), «Великий Мак-Гинти» (1940), «Случай на Палм-Бич» (1942), «Да здравствует победитель» (1944), «Чудо залива Моргана» (1944) и «Клянусь в неверности» (1948). Это великие фильмы, отмеченные талантом их создателя. У автора есть свой почерк, и он был верен одному и тому же актерскому составу, в который входили Роберт Уорвик (мистер Лебранд), Уильям Демаре (мистер Джонс), Фрэнклин Пангборн (мистер Касалсис), Портер Холл (мистер Адриан), Байрон Фулджер (мистер Валдель), Маргарет Хэйс (секретарша), Роберт Грейг (дворецкий Салливана) и Эрик Блор (камердинер Салливана). Но именно фильм «Странствия Салливана» с его революционной и впечатляющей саморефлексией Голливуда над самим собой, а также ярким комическим настроением делает его автора по-настоящему выдающимся режиссером. Нелегко снять смешную комедию или острое социальное исследование. Успешно связать эти два жанра — достижение просто блистательное.

#### РАССВЕТ МЕРТВЕЦОВ [DAWN OF THE DEAD]

**Год** 1978  
**Режиссер** Джордж Ромеро  
**Сценарий** Джордж Ромеро, Дарио

Ардженто

**Продолжительность** 126 минут, 156 минут (Германия, полная версия), 117 минут (Италия, европейско-итальянская версия Дарио Ардженто), 139 минут (США, режиссерская версия)

**Страны** США, Италия  
**Язык** английский

#### ...КОГДА В АДУ БОЛЬШЕ НЕДОСТАНЕТ МЕСТА, МЕРТВЫЕ НАЧНУТ БРОДИТЬ ПО ЗЕМЛЕ

С тем, что «Ночь живых мертвецов» (1968) Джорджа Ромеро — это малобюджетная классика, никто спорить не станет. Его второе произведение на тему зомби — «Рассвет мертвецов» — более длинный и более смелый фильм. Не являясь в строгом смысле сиквелом первого фильма, «Рассвет мертвецов» обращается к сходной теме при большем бюджете. Я предпочел второй фильм первому потому, что, как

мне кажется, Ромеро хотел снять именно «Рассвет». И лично я рад, что это так. В нем присутствует тот же дух, что и в первом фильме, развиваются те же идеи, и в то же время он уникален.

В фильме есть все элементы, позволяющие рассказать по-настоящему интересную историю: потрясающая атмосфера, обаятельные герои и стремительный темп повествования. Здесь проделана та тонкая работа, благодаря которой некоторые фильмы способны внушать леденящий ужас. Персонажи задают те вопросы, которые задали бы и мы, они поступают так, как поступили бы и мы. Режиссеру удается, не становясь предсказуемым, всегда выбирать для своих героев самую оправданную линию поведения.

Когда нашествие вставших из своих могил мертвецов грозит разрушить цивилизованное общество, полицейские из отряда особого назначения Питер Вашингтон (Кен Форе) и Роджер Демарко (Скотт Райнигер), а также журналисты Стефан Эндриос (Дэвид Эмдж) и Фрэнсин Паркер (Гейлен Росс) спасаются бегством на вертолете. На пути, в пригороде Филадельфии, им попадаете безлюдный торговый центр. Проломив крышу, они попадают внутрь.

После жестокой схватки с зомби беглецам все-таки удается удержать здание в своих руках и обеспечить себя достаточным запасом еды и всего необходимого. Но тут на них нападает банда байкеров, которые скорее готовы убить их, чем объединяться против зомби.

Сделать торговый центр местом противостояния отрицательных и положительных героев — отличная идея, поскольку такой выбор создает ощущение нависающей угрозы в самых привычных и безобидных обстоятельствах. Обстановка торгового центра дает главным героям огромное разнообразие средств обороны и, не в последнюю очередь, создает очень актуальный социальный подтекст. Когда вы в последний раз слышали, чтобы кто-нибудь обсуждал политическую подоплеку какого-нибудь американского фильма, не говоря уже о фильме ужасов? Предоставляя свободу для интерпретаций, противостояние горстки забаррикадировавшихся людей, которые хорошо вооружены и обеспечены всем необходимым для жизни, и полчищем бедных и голодных перерастает в жестокий конфликт.

Фильмы ужасов, где монстром может стать каждый, всегда находят живой отклик в сердцах зрителей. Судьба зомби — хуже чем просто смерть, это унижение и утрата собственной воли. Нельзя не проникнуться сочувствием к этим несчастным. Вся их вина только в том, что их воскресили и заставили бродить по земле в слепом стремлении убивать. Тем временем у людей есть свобода выбора, они жадны и порочны. Для меня мораль фильма лучше всего выражена в словах старого священника, который застаёт двух героев фильма в подвале какого-то здания: «Если мертвые начали ходить по земле, мы должны перестать убивать, потому что иначе проиграем войну».

Не поймите меня превратно из-за того, что я так подчеркиваю дополнительные скрытые смыслы,

содержащиеся в этом кино. Это потрясающе зрелищный и насыщенный фильм. Вселяющий ужас грим и спецэффекты — все это мастерская работа Тома Савини. На самом деле фильм настолько жесток, что его даже не стали подвергать рейтинговой оценке из страха, что ему присвоят индекс X. Однако во всех остальных отношениях фильм превосходен. В одном из эпизодов Питер и Стефан в абсолютно пустом помещении банка уважительно обходят натянутые шнуры, использовавшиеся когда-то для упорядочивания очередей. В другом эпизоде зомби вырывает одному из байкеров потроха, потому что тот остановился, чтобы измерить себе давление.

«Рассвет мертвецов» — это коллективное творчество, достигшее вершин профессионального мастерства. Итальянский мастер «ужастиков» Дарио Ардженто помог обеспечить финансирование фильма в обмен на авторские права на международную версию фильма. Кроме того, Дарио Ардженто участвовал в написании сценария и привлек свою музыкальную группу *The Goblins* к созданию саундтрека. В конечном счете, однако, именно режиссура делает этот фильм настоящей классикой.

#### **РЕАНИМАТОР [RE-ANIMATOR]**

**Год** 1985

**Режиссер** Стюарт Гордон

**Сценарий** Стюарт Гордон, Г. Ф.

Лавкрафт (литературная основа), Уильям Норрис III, Деннис Паоли

**Продолжительность** 86 минут, 95 минут (США, версия, не подвергнутая рейтингованию)

**Страна** США

**Язык** английский

#### **У ГЕРБЕРТА УЭСТА ЕСТЬ ХОРОШАЯ ГОЛОВА НА ПЛЕЧАХ... И ЕЩЕ ОДНА НА СТОЛЕ**

Случается, что малобюджетный фильм осмеливается взяться за большую серьезную задачу и успешно справляется с этим, несмотря на финансовые ограничения. Снятый в 1985 году на бюджет, составивший менее одного миллиона долларов, «Реаниматор» нельзя не признать самым роскошным в визуальном отношении фильмом ужасов 1980-х годов. Режиссер Стюарт Гордон достиг новых изобразительных высот в остроумной и динамичной истории о неуравновешенном исследователе, открывшем новый способ оживлять мертвые ткани человеческого тела.

Фильм основан на сборнике рассказов Лавкрафта «Герберт Уэст: Реаниматор» и, так или иначе, использует все истории из этого сборника. Джеффри Комбс играет главного героя — жутковатого, но странным образом привлекательного студента-медика, который изобрел сыворотку, способную возвращать мертвецов к жизни... до некоторой степени. Студент переводится из медицинского института «где-то в Швейцарии» в вымышленный

Мискатоникский университет, который, судя по всему, находится в Соединенных Штатах. К несчастью, в своих научных убеждениях Уэст расходится со знаменитым профессором медицины доктором Хиллом (Дэвид Гейл). Уэста отчисляют из университета, и он вынужден продолжать свои эксперименты в подвале дома, в котором живет. Сосед Уэста по дому доктор Дэн Кейн (Брюс Эббот) выступает в роли его простоватого товарища. Поначалу Кейн шокирован экспериментами Уэста, но любопытство понемногу толкает его на сотрудничество с коллегой. Невеста Дэна Меган (Барбара Крэмpton) в соответствии с канонами фильмов ужасов очень красива, а для удобства сюжета оказывается еще и дочерью декана.

Будучи свободным, Уэст больше не обязан ни перед кем отчитываться в своих исследованиях, и его эксперименты выходят из-под контроля. Процесс оживления превращается в хаос, и Дэн внезапно понимает, что увяз во всем этом по самые уши. Все начинается с того, что в оживленных телах развивается свое собственное сознание, после чего происходит столкновение между оживленными и теми, кто их оживил.

При попытках сплавить фильм ужасов и комедию очень легко получают перекосы в ту или другую сторону, но это кино прекрасно совмещает юмор и гротеск. Два этих жанра образуют убойный коктейль, когда сленговое и буквальное значение словосочетания *giving head* («заниматься оральным сексом») и «давать голову на отсечение») сливаются в ставшей легендарной сцене.

Роджер Эберт однажды сказал, что этот фильм «смел отсутствием в нем предрассудков». «Реаниматор» умудряется найти смешное в избытке страшного. Создатели фильма заботились о стиле и воздействии этого материала, поэтому обращались с ним совершенно бесстрашно. Этот смелый подход к жанру достигает успеха главным образом благодаря стремительному темпу повествования, прекрасно написанному сценарию и увлеченной актерской игре, особенно великолепной у Комбса.

Каждая деталь эпизодов-кошмаров была тщательно продумана, разработана и исполнена благодаря искусству гримера Антони Даблина и мастера спецэффектов Джона Нолина. Их приемы на удивление впечатляющи, особенно учитывая, что фильм располагал очень небольшим бюджетом и снимался еще до эры компьютерной графики. Им удалось создать отрубленные головы, летающие внутренности (и другие части тела) кровожадных гнущих мертвецов, а также представить несколько интересных сцен расчленения (представьте Дэмиана Херста без его достоинства).

Ученые разговоры в этом фильме вовсе не являются бессмысленной кашей из профессионального жаргона и не рассчитывают на глупость и невежество зрителей. Они разворачиваются логически, так что мы можем

следить за ходом рассуждения (хотя и остаются псевдонаучными).

В фильме есть несколько запоминающихся реплик: «Части от мертвой кошки — позже»; «Мне пришлось убить его. — Ты хочешь сказать, что он мертв? — Не больше, чем был». Хотя обстановка морга больше напоминает огромный холодильник, использование наукообразного языка кажется очень правдоподобным. Сама идея оживления мертвецов на протяжении всего фильма кажется вполне осуществимой, хотя то, что мы видим на экране, не всегда выглядит реалистично.

Версия, не подвергавшаяся рейтинговой оценке, отличается немногим большей продолжительностью, что и версия, получившая рейтинговую категорию R, а это значит, что в обеих не хватает каких-то кадров. В первой больше пугающих сцен, тогда как во второй сохранены некоторые важные сюжетные элементы и связи. Хотя я и сказал, что ценю основную идею и сюжетную линию «Реаниматора», но все же рекомендую версию без рейтинга, потому что, если честно, фильм интересен отнюдь не самим сюжетом.

Да, вот что еще. Если вы хотите познакомиться с другим успешным примером экранизации произведений Лавкрафта, посмотрите фильм «Извне» (1986), снятый той же самой командой.

#### **РОДЖЕР И Я [ROGER AND ME]**

**Год** 1989  
**Режиссер** Майкл Мур  
**Сценарий** Майкл Мур  
**Продолжительность** 91 минута  
**Страна** США  
**Язык** английский

#### **ИСТОРИЯ О БУНТОВЩИКЕ И ЕГО МИКРОФОНЕ**

Еще прежде чем получить в 2002 году награду киноакадемии за лучший документальный фильм, каковым был признан «Боулинг для Колумбайна», режиссер Майкл Мур уже выработал собственный стиль и даже создал новый жанр в документальном кино. Первым в его творческой карьере стал фильм 1989 года «Роджер и я» — подлинно подрывная документальная лента, чей неувыдающий успех объясняется еще и тем, что это был прямой удар по недобросовестности крупной корпорации Америки, которая кажется такой процветающей.

Журналист Майкл Мур создал документальную картину о своих попытках взять интервью у Роджера Смита, президента компании *General Motors*. В промежутках между несколькими безуспешными попытками встретиться со Смитом Мур фокусирует внимание на состоянии своего

родного города Флинта в штате Мичиган. Город пришел в полный упадок из-за того, что компания *General Motors* закрыла там один из крупных своих заводов.

Будучи сам родом из вымирающего индустриального города на Среднем Западе, очень похожего на Флинт в Мичигане, я могу сказать, что мотивы невзгод, предательства и безысходности, всегда связанные с моментом, когда большая корпорация покидает добропорядочную городскую общину, звучат очень тревожно. Дело в том, что наш регион и обстоятельства, в которых оказались его жители, практически выпали из поля зрения средств массовой информации, за исключением нескольких удручающих сюжетов, которые можно было увидеть в новостях.

Красота документального изображения Флинта в фильме Мура достигается тем, что город показан без снисхождения и жалости. Режиссер ведет себя как обычный житель с камерой в руках. Легко понять, почему простые горожане отнеслись к нему с доверием, а представители власти — без опаски. Трудно было поверить, что парень в потрепанной бейсболке, весящий 130 килограммов, способен создать киношедевр о классовой борьбе в Америке.

Фильм блестяще работает на контрастах. От пышных вечеринок он переходит к судебным процессам по отторжению у людей имущества и жилья, а затем возвращается обратно. Мы видим то Аниту Брайант, рассказывающую нам, что можно добиться всего, если упорно работать и верить в Бога, то женщину, которая продает кроликов в качестве «домашних любимцев или на мясо» на усмотрение покупателя. Мы наблюдаем за тщетными попытками местного правительства превратить вымирающий промышленный городок в туристическую достопримечательность, когда местная транспортная система не может справиться с наплывом всех желающих поскорее уехать из города.

Муру удастся без особого труда заставить зрителя проникнуться презрением к дутым знаменитостям, руководителям предприятий и политикам, которые дают совершенно бесполезные советы рабочим, оказавшимся после закрытия завода без средств к существованию. Это очень смешной фильм, но в нем и очень много горечи. Он вызывает не только смех, но и негодование, что довольно необычно для фильма, который не стремится проповедовать и не пытается выставить кого-то в более невыгодном свете, чем оно есть на самом деле. Возможно, режиссер как-то обыграл последовательность событий во времени, но суть своего повествования он оставил совершенно достоверной. Усилия Смита избежать встречи со съемочной командой говорят о том, что этот человек добровольно отказался от возможности защитить свои позиции, лично появившись на экране. Роль, предназначавшуюся для него, Мур и компания успешно исполняют сами.

Этот фильм *не был* задуман как «объективное документальное кино». Это факты, увиденные глазами человека, чье детство прошло во Флинте, в среде работников *General Motors*. Этот человек чувствует себя преданным, подавленным и раздраженным. Вот почему этот фильм называли «манипуляторским». Это личное мнение *Мура*! Но даже тот факт, что это его личное мнение, не извиняет поведения тех, кто без каких-либо угрызений совести появляется перед объективом его камеры. Позиции фильма только укрепляются от тех обвинений в «манипуляциях», которые предъявляют ему желчные консервативные критики. Когда вы услышите подобную критику, вспомните, какую массу рекламы автомобильной промышленности вы видели за свою жизнь и какой процент ее можно назвать «взвешенной» и «объективной».

Влияние фильма «Роджер и я» очень заметно во второй документальной ленте Майкла Мура «The Big One» (1997). В этом более позднем фильме Мур имеет дело с гораздо более тонко чувствующими и умными представителями корпораций — со специалистами по связям с общественностью. Создается такое впечатление, что этих людей специально натренировали на то, «как следует себя вести, если появится Майкл Мур». В «Боулинге для Колумбайна» Мура интересует более широкая тема, чем простое наблюдение за конкретной корпорацией или рассуждение о корпоративной Америке в целом. Здесь мы сталкиваемся с проблемой насилия в американской культуре. Работа Мура на телевидении также заслуживает внимания. Это «Нация ТВ» — серия небольших журналистских расследований в духе фильма «Роджер и я», проведенных в США, Великобритании и Канаде. Их тоже можно найти на видеокассетах.

Как и любой культовый фильм, «Роджер и я» рекомендуется смотреть несколько раз. Помимо волнующих тем, которые здесь затронуты, привлекательность фильма объясняется включением в документальное повествование занимательных и необязательных деталей. Если вы внимательно прочтаете заключительные титры, вы обнаружите, что Мур и его команда финансировали съемки фильма, каждую неделю устраивая игру в бинго, участников которой они благодарят. Заключительные титры сообщают нам также, что «сдать кровь во Флинте можно только по понедельникам, вторникам, средам, четвергам, пятницам и субботам». Смотрите этот фильм и смейтесь, чтобы, не дай бог, не расплакаться.

## **РОЗОВЫЕ ФЛАМИНГО [PINK FLAMINGOS]**

**Год** 1972  
**Режиссер** Джон Уотерс  
**Сценарий** Джон Уотерс  
**Продолжительность** 93 минуты  
**Страна** США

**Язык** английский

## УПРАЖНЕНИЕ В ДУРНОМ ВКУСЕ

Несмотря на то что среди фильмов, снятых Уотерсом, несколько претендуют на культовый статус, «Розовые фламинго» — это мерило всего остального творчества режиссера. Этот первый его фильм — одно из самых одиозных произведений, когда-либо запечатленных на пленке, и настоящий кинематографический тест на брезгливость.

Легендарный трансвестит Дивайн (Глен Милстед) живет в автоприцепе со своей престарелой матерью Эди (Эдит Масси), обожающим цыплят сыном по имени Крэккерс (Дэнни Милз) и «попутчицей» Коттон (Мэри Вивиан Пирс). В одной бульварной газете Дивайн называли «развратнейшим человеком в мире», и она очень хочет сохранить за собой этот титул.

Конни и Реймонд Марбл (Минк Стоул и Дэвид Локэри) — странная белая парочка, подонки в шмотках *haute couture* (если вы в состоянии представить себе такое сочетание) — завидуют известности Дивайн. Самыми развратными мерзавцами они считают как раз себя, подтверждая это среди прочего тем, что ездят по улицам города в поисках девушек, путешествующих автостопом, которых насильно увозят, держат у себя в подвале и заставляют своего несчастного дворецкого Ченнинга (Ченнинг Уилрой) оплодотворять их. Все это лишь начало целой преступной цепочки, которая включает в себя продажу родившихся младенцев лесбийским парам, организацию на вырученные деньги системы распространения героина в городских школах и учреждение сети порнографических магазинов. Вам все еще интересно?

За полчаса мы становимся свидетелями искусственного оплодотворения, орального секса между кровными родственниками, обувного фетишизма, сцены с голым мужчиной, поднимающим ноги так, что в объектив попадает его анальное отверстие, расширяющееся под песню *Surfin' Bird*, сцены изнасилования, во время которой убивают живого цыпленка, и легендарной «сцены с поеданием собачьего кала». Ну, что скажете теперь?

Приговор «упражнение в дурном вкусе» — явное преуменьшение. Картина «Розовые фламинго» содержит изображение почти всех мыслимых извращений. Но в этом заключается и причина цельности фильма: если уж вы решились на этот шок, почему бы не досмотреть все до конца?

Показ извращений в этом фильме примечателен тем, что актеры явно не испытывают никакой неловкости. Кажется, что они ничуть не осуждают содержание, а режиссер ни в чем не принуждает их. Все, кто населяет мир «Розовых фламинго», чувствуют там себя прекрасно.

Уотерс никогда не забывает о философском подтексте происходящего на экране, что впоследствии

станет рассматриваться как отличительный признак всех его работ: он выдвигает на первый план самые отталкивающие, самые низменные стороны человеческой природы и относится к ним как к нормальным, почти привычным. Очевидно, что «извращения» стали выразительным средством, отсюда та легкость, с которой персонажи фильма переходят границы дозволенного. Для них вообще нет границ, они ни в коей мере не разделяют привычную для зрителей систему ценностей и не считаются с ней. В большинстве фильмов, где изображаются отклонения от общепринятых норм, это делается для того, чтобы шокировать зрителя или пощекотать ему нервы. В «Розовых фламинго» извращения составляют саму ткань фильма.

В распоряжении Уотерса были люди, готовые добровольно делать вещи, которые требовались от них по сценарию. Следовательно, по логике Уотерса, нет никаких причин их не делать. Всем участникам, кажется, нравится делать такое кино, а это ощущение удовольствия заразительно и освобождает зрителя от постоянного беспокойства, что кого-то здесь эксплуатировали.

Версия фильма, выпущенная в честь 25-й годовщины его создания, включает несколько вырезанных ранее сцен (неужели это кино кто-то еще и редактировал?) и заканчивается дополнением, в котором Уотерс отвечает на некоторые зрительские упреки. Самый замечательный его комментарий — к сцене изнасилования, во время которой убивают цыпленка. «Я ем курятину, — сказал он, — и, насколько мне известно, цыпленок, который лежит на моей тарелке, умер не от сердечного приступа. Что ж, а тот умер перед камерой, после чего начался секс». Чудовищное легкомыслие? Возможно. Но такая логика обвиняет сам мир, находящийся за объективом кинокамеры.

В самой вызывающей сцене фильма пудель испражняется на тротуаре, а Дивайн радостно поедает его какашки. Еще более вопиющим, чем сама сцена, является тот факт, что она следует уже после кульминации и разрешения основной сюжетной линии. Для ее появления нет никаких причин, разве что еще раз шокировать и задеть зрителей, чтобы они, выходя из кинотеатра, только об этом и толковали.

Если вы собрались посмотреть «Розовых фламинго», будьте осторожны и помните, что сказал сам Джон Уотерс: «Я горжусь тем, что моя работа ни в чем не потакает зрителю. Но всегда следует помнить, что дурной вкус бывает как хорошим, так и плохим».

### **СИНИЙ БАРХАТ [BLUE VELVET]**

|                          |            |
|--------------------------|------------|
| <b>Год</b>               | 1986       |
| <b>Режиссер</b>          | Дэвид Линч |
| <b>Сценарий</b>          | Дэвид Линч |
| <b>Продолжительность</b> | 120 минут  |
| <b>Страна</b>            | США        |
| <b>Язык</b>              | английский |

## **ЭТОТ СТРАННЫЙ МИР**

Фильм «Синий бархат» получил в 1986 году награду только в одной номинации на «Оскар» — за лучшую режиссерскую работу. Мне всегда казалось абсурдным, что киноакадемия отдельно награждает за лучшую режиссуру и за лучший фильм. Разве лучшая режиссерская работа не всегда подразумевает лучший фильм? Тем не менее «Синий бархат» — та картина, которая доказала, что смысл в подобном разделении есть. Этот фильм замечателен не столько сюжетом или актерской игрой, сколько индивидуальным режиссерским стилем, почерком. Это интересное сочетание актерской игры, системы образов и музыки Бадаламенти, которая не только навеивает жуть, но, собственно, создает всю эту потустороннюю атмосферу. Фильм очень эмоционально насыщен.

С точки зрения сюжета он совсем не так уж сложен. Джеффри Бомон (Кайл Макклохан) находит в траве ухо и пытается выяснить, кому оно принадлежало и как здесь очутилось. В сущности, это все.

«Синий бархат» — это скорее тонкая игра идей, чем фильм с явным прямолинейным сюжетом. Отчасти он представляет собой традиционное кино в жанре черной мистики, отчасти — сатиру на жизнь маленького городка с сильным налетом извращенного эротизма: демонстрация грязного белья общества, которое на вид кажется добропорядочным.

Дэвид Линч создает атмосферу наивной простоты и добродетели, а потом соскабливает ее как внешнее и наносное, чтобы открылось то темное и болезненное, что скрыто под этой оболочкой. Это сильный прием, который он использовал и в более поздних своих работах, — «Твин Пикс» (1990), «Дикие сердцем» (1990), «Шоссе в никуда» (1997) и «Малхолланд-драйв» (2001), — но отработал именно здесь. Спокойствие — это состояние, которое проще всего сохранить, если не приглядываться слишком пристально к людям и обстоятельствам. Подобно тому как в начале фильма безупречно выглядящая лужайка оказывается кишасей насекомыми, по ходу фильма открывается вся глубина зла, гнездящегося в человеке, на примере некоего Фрэнка Бута (Денниса Хоппера).

Мать Джеффри (Присцилла Пойнтер) предупреждает его, чтобы он избегал Линкольн-стрит. В каждом американском городе есть своя Линкольн-стрит — место с дурной репутацией, «плохой район», замкнутый и резко отличающийся от более благополучных и престижных частей города. Как и в многоквартирных домах, этих временных и вынужденных коммунах, на линкольн-стритах Америки живут те, кому негде осесть. Образ жизни этих людей проще объяснить их личными ошибками и неудачами, чем сознательным выбором, потому что, если считать жизнь следствием совершенных ошибок, можно, по крайней мере, думать, что они

придерживаются общепринятой системы ценностей, даже если и не достигли в жизни успеха. Большая опасность возникает тогда, когда люди сознательно не соблюдают правил учтивости. С точки зрения приличного общества, такие люди вносят элемент неустойчивости. Так, например, Фрэнк Бут заявляет: «Heineken? К черту это дерьмо! *Pabst Blue Ribbon!*» (это такое дешевое американское пиво).

«Синий бархат» был интересным и актуальным в эпоху Рейгана. Это было время, когда поддержание иллюзии спокойной, упорядоченной жизни было важнее, чем реальное создание ее. Эта иллюзия навязывалась как старая мебель в арендованной квартире. В созданном Линчем мире присутствует некое анахроническое сочетание элементов, которое кажется умышленным. Квартиры с их потертой мебелью и темно-коричневыми интерьерными и не должны, по замыслу автора, выглядеть реальными. Упорядоченность придала бы фильму слишком осязаемую форму, вместо этого насаждается какое-то подспудное ощущение всеобщего хаоса, тревожное чувство, что все происходит неправильно. Напряжение разрешается взрывом. И каким взрывом!

Дороти Валленс (Изабелла Росселлини) — персонаж просто культовый. Ее сходство с матерью, Ингрид Бергман, просто поразительно. Каждый кадр с участием Росселлини — образец классической голливудской элегантности. Эта элегантность, это изящество постоянно претерпевают посягательства со стороны Бута, который их разрушает. Но еще более тревожным кажется то, что Дороти, которая представляется идеалом женственности, в сущности, не ищет спасения. Садизм завораживает ее. Ее готовность быть соучастницей Бута заставляет по-новому взглянуть на ситуацию «злодей и невольная жертва» и даже переосмыслить эти понятия.

Каждый раз, когда я пересматриваю «Синий бархат», этот фильм кажется мне все более насыщенным и глубоким. Это произведение, которое скорее стремится затронуть определенные струны в душе зрителя, а не предложить ему готовые решения. Это фильм, который смотрят много раз и с которым со временем могут установиться тонкие и сложные отношения.

### **СМЫВАЙСЯ [SKIDOO]**

**Год** 1968  
**Режиссер** Отто Преминджер  
**Сценарий** Доран Уильям Кеннон  
**Продолжительность** 97 минут  
**Страна** США  
**Язык** английский

**ВСЕ, ЧТО ТЫ МОЖЕШЬ СДЕЛАТЬ — СМЫТЬСЯ...**

Представьте себе, что в одном фильме собрался такой актерский состав: Джеки Глисон,

Кэрл Чэннинг, Фрэнки Эвалон, Фрэнк Горшин, Джон Филипп Лоу, Питер Лоуфорд, Берджесс Мередит, Джордж Рафт, Цезарь Ромеро, Остин Пендлтон, Микки Руни и Гручо Маркс. Вчитайтесь, вдумайтесь, я подожду...

Сочетание такого числа талантливых актеров с легендарным режиссером Отто Преминджером («Лаура», 1944; «Исход», 1960; «Человек с золотой рукой», 1955) наталкивает на мысль, что фильм, который получился в результате, мог не иметь успеха только в том случае, если оказался полной катастрофой. Так и вышло. Также весьма разумно было бы предположить, что когда колоссальный талант постигает неудача, сама эта неудача оказывается колоссально талантливой. Так и случилось. Итак, вашему вниманию предлагается фильм «Смывайся» — один из самых странных голливудских фильмов всех времен.

Что вы можете сказать о картине, где финальные титры не читают, а поют? (Причем поют каждую фамилию, вплоть до осветителя.) О картине, где Гручо Маркс играет нелюдимо мафиозного главаря по прозвищу Бог? И наконец, о картине, где великий Джеки Глисон, сидя в тюрьме, испытывает наркотические галлюцинации? Итак, если вы человек, способный купить эту книгу (судя по всему, вы таковым и являетесь), то, несомненно скажете: «Я должен посмотреть этот фильм!»

Тони Бэнкс (Джеки Глисон) — гангстер на покое, спокойно доживающий свои дни в комфорте и скуке со своей сексуально озабоченной женой Фло (Кэрл Чэннинг). Их однообразная жизнь прерывается появлением криминального авторитета по прозвищу Бог (Гручо Маркс), который нанимает Тони для убийства доносчика по имени Паккард (Микки Руни). Паккард отбывает пожизненное заключение в тюрьме, а тот факт, что Паккард с Тони старинные друзья, еще больше осложняет задачу.

Как ни крути, а в 1968 году ни одна комедия не могла обойтись без ярких признаков эпохи. Непокорная субкультура хиппи представлена в фильме дочерью Бэнкса Дарлин (Александра Хэй) и ее друзьями, которые ведут себя как типичные хиппи, в том числе занимаются боди-артом. Приятель Дарлин (Джон Филипп Лоу в роли, которая доказывает, что бесстрастного ангела в «Барбарелле» он сыграл не по своей воле) заявляет, что он и его друзья «не собираются вкалывать с девяти до пяти».

Преодолев ряд препятствий, Тони все-таки добивается того, что его сажают в тюрьму, которая оказывается полностью автоматизированной. В качестве соседа по камере ему достается пацифист (Остин Пендлтон), который между делом дает Тони попробовать *LSD*. Затем следует легендарный анимационный эпизод, где герой Джеки Глисона под воздействием наркотика погружается в странный и пугающий мир. Его видения заканчиваются явлением головы Бога, которая начинает его преследовать.

Дальше — больше. Вы, возможно, спрашивали себя, почему до сих пор никто не догадался снять сцену, в которой Кэрл Чэннинг соблазняет юношу. Так вот, в этом фильме она есть. Совместив фарс и агрессивность стареющей женщины, Фло пытается соблазнить молодого помощника Маркса по имени Энджи (Фрэнки Эвалон). Причем особенно не по себе становится от того, что Энджи, кажется, по-настоящему возбуждается от ее напора. К счастью, эта сцена прерывается для того, чтобы проследить, чем в это время занят Бог, который скрывается на герметично задренной яхте где-то в нейтральных водах.

Тем временем Тони и его соседу по камере удается бежать, добавив *LSD* в тюремную еду, которую отведывают заключенные, охранники, начальник тюрьмы и даже приехавший с инспекцией сенатор (Берджесс Мередит и Питер Лоуфорд). Двое надзирателей (Фред Клар и певец-композитор Гарри Нильсон, который написал и саундтрек к фильму) переживают галлюцинацию в виде музыкального номера с участием танцующих мусорных баков, а пара узников тем временем бежит на воздушном шаре собственного изготовления.

В итоге все они собираются на корабле героя Гручо для исполнения заключительного музыкального номера, в котором Кэрл Чэннинг в матросском костюме поет песню *Skiddoo*.

Клянусь, что я все это не выдумал. Когда представители официальной культуры пытаются сделать фильм о культуре альтернативной, это редко удается. Ирония ситуации заключается в том, что хотя систему студий-мейджоров часто обвиняют в стеснении свободы тех, кто решается в ней работать, но та же самая система порой дает возможность художникам такого высокого уровня, как Преминджер, снимать такие странные фильмы, как этот.

Я не сторонник оценки фильмов по принципу «чем хуже, тем лучше». Но этот фильм поистине единственный в своем роде. Услышать о том, что такой фильм существует, — это одно, но по-настоящему почувствовать сюрреализм самого факта его существования можно, только действительно *посмотрев* его. Такое ощущение, что все, кто был вовлечен в работу над картиной, по трезвому размышлению постарались скрыть улики, свидетельствующие о его существовании. Даже сегодня мало кто из фанатов «плохого кино» знает об этом фильме. Говорят, что негатив находится у дочери Преминджера, и она тщательно скрывает его, чтобы защитить репутацию отца. Возникший в результате ореол тайны только разжег культовый интерес к фильму. В конце 1970-х годов ходили слухи, что Гручо употреблял наркотики для перевоплощения в своего персонажа, испытывая при этом весьма приятные ощущения. Нильсон позднее заявил, что Маркс никогда не использовал *LSD* во время съемок, а просто был пьян — актерский прием,

использование которого заметно на протяжении всего этого фильма.

## ТАКСИСТ [TAXI DRIVER]

Год 1976

Режиссер Мартин Скорсезе

Сценарий Пол Шрейдер

Продолжительность 113 минут, 110 минут (Испания)

Страна США

Язык английский

НА КАЖДОЙ УЛИЦЕ В КАЖДОМ ГОРОДЕ  
ЕСТЬ ЧЕЛОВЕК-НИКТО, КОТОРЫЙ МЕЧТАЕТ  
СТАТЬ КЕМ-ТО

«Таксист» оказал заметное влияние как на кинематограф, так и на культуру вообще. Джон Хинкли, покушавшийся в 1981 году на жизнь Рональда Рейгана, говорил, что выстрелить в президента его побудило страстное увлечение героиней актрисы Джоди Фостер из этого фильма. «Таксист» был четырежды номинирован на «Оскар», но не получил ни одного.

Де Ниро сыграл здесь одну из лучших ролей в истории кино.

«Ты говоришь со мной? Ты со мной разговариваешь?» — «Я больше никого здесь не вижу».

Именно последняя реплика — ключевая. Действовать больше некому. Нет более праведного негодования, чем то, которое бушует в душе непокорного героя. Образ, который создает Де Ниро, хоть и неоднозначен в нравственном отношении, однако очень сильный.

Трэвис Бикль — ветеран вьетнамской войны, страдающий бессонницей. Он устраивается работать ночным таксистом. Объезжая по ночам улицы Нью-Йорка, он чувствует, как нарастает его отвращение и раздражение. Когда фильм вышел на экраны, Нью-Йорк переживал не лучшие свои времена и выглядел как преисподняя (благодаря замечательной операторской работе Майкла Чэпмена) в буквальном смысле — клубы пара, поднимающиеся в тусклом свете красных фонарей.

Таксисту поневоле все время приходится наблюдать за скрытыми сторонами человеческой жизни: он вынужден присутствовать, выполнять свою работу, но не выражать своего отношения к происходящему. Как правило, люди не стесняются водителей, ведут себя, как им заблагорассудится, и Бикль видит все. Он, как невидимка, движется сквозь городской пейзаж и постоянно ощущает абсолютную отстраненность от других людей. Со всех сторон его окружает порнография, но кажется, что он равнодушен к сексу. Такое впечатление, что секс потерял всякую цену в его глазах, поскольку все, кого он видит перед собой, демонстрируют лишь извращенные его формы.

Со временем Бикль начинает ощущать себя не просто сторонним наблюдателем, а участником этой грязной жизни, поскольку он доставляет людей туда, где они творят свои черные дела, а потом отвозит обратно. Он ощущает себя виновным в чем-то похожем на «грех невмешательства», суть которого в том, что свидетель греха, не возразивший против его совершения и не помешавший ему, является соучастником греха. Тот факт, что Бикль — ветеран Вьетнама, подразумевает его изначальную разочарованность во всем и профессиональное умение убивать. Этот человек встает на свой путь. Он осознает свою миссию и чувствует потребность действовать.

Кроме того, он ощущает отчаянную жажду простого человеческого общения — ему необходимо с кем-то разделить или кому-то пересказать то, что он видит вокруг себя. Он устремляется к миру уважаемых людей, желая, отчасти, создать противовес своему очень близкому знакомству с дном общества. Трэвис влюбляется в красивую женщину по имени Бетси (Сибил Шеферд), которая участвует в организации предвыборной компании одного из политиков, и уговаривает ее согласиться на свидание с ним. Сибил явно заинтригована Трэвисом или, возможно, образом, который тому удается создать, поэтому она соглашается. Но Трэвис делает роковую ошибку, пригласив ее в кино на фильм с рейтингом X. Его представления об обществе безнадежно устарели.

В душе Бикля вспыхивает ненависть к политике, на которого работает Бетси. Причем причина возникновения этого чувства заключается не столько в том, что политик случайно оказывается в машине Бикля вместе с проституткой, сколько в том, что Бикль чувствует свою ответственность за происходящее. Для него очевидно одно: человек, который руководит прогнившим обществом, не предпринимая ничего для исправления ситуации, должен быть наказан. Трэвис строит планы и тщательно готовится, но еще сам точно не знает, что собирается совершить. Пока он чувствует лишь побуждение к действию, нарастающее внутри возмущение, которому еще только предстоит принять форму. В ставшем классическим диалоге с другим таксистом — Уизардом (Питер Бойл) — Трэвис демонстрирует признаки психоза. Закадровый голос Бикля, отмечающий на протяжении всего фильма перемены в его душевном состоянии, констатирует: «Вот человек, который больше не может терпеть... Одиночество преследовало меня всю жизнь».

Трэвис уже почти решает убить политика, но тут его внимание внезапно переключается. Его начинает волновать судьба двенадцатилетней проститутки Айрис (Джоди Фостер). Бикль начинает отечески заботиться об Айрис и пытается спасти ее, хотя она и не выражает особенного желания быть спасенной. Когда герой пытается убедить Айрис бросить проституцию, ей удается сохранить невозмутимость, но видно, как сильно она страдает в

душе. Трэвис явно чувствует злость и раздражение, но пытается сдержаться, чтобы не испугать Айрис. Фостер и Де Ниро играют эту сцену с потрясающим реализмом и эмоциональным накалом. Бикль изливает свой гнев на ее сутенера по имени Спорт (Харви Кейтель). Это прямая отсылка к классическому вестерну Джона Форда «Искатели» (1956), герой которого Итан, которого играет Джон Уэйн, разыскивает свою племянницу, похищенную индейцем по имени Скар. Скорсезе разворачивает похожую сюжетную линию, которая заканчивается освобождением Айрис. В обоих фильмах главные герои — одинокие странники и ветераны войны.

В фильме намеренно отсутствует законченность. На фоне кадров с выздоравливающим Биклем нам зачитывают письмо родителей Айрис, но мы не чувствуем, что справедливость восторжествовала. Родители благодарят Бикля за то, что он спас их девочку, но предшествующая этому решающая сцена между Айрис и Спортом доказывает, что девочка была вполне довольна своим положением, а причины, заставившие ее бежать из дома, так и не открываются.

Получается, что Трэвис — психопат? Это зависит от того, как вы оцениваете человека, который отказывается латать прогнившую социальную ткань. Мне кажется, что Скорсезе постоянно проводит границу между побуждениями своего героя и его поведением. Этот фильм прежде всего о лицемерии. Герой не лжет, не боится, он защищает униженных и притесняемых и кажется одним из немногих жителей города, которые готовы жить по нравственным законам. Но его здравый рассудок, его полная вменяемость представляются обществу отклонением от нормы из-за того, что этот человек не хочет оставаться наблюдателем.

Насилие может служить инструментом для «насаждения справедливости» — то есть лишения злодеев жизни, — но не обладает способностью разрешать жизненные сложности и облегчать боль.

Скорсезе окружает Де Ниро целым созвездием первоклассных актеров, в числе которых Харви Кейтель, Питер Бойл, Альберт Брукс, Джоди Фостер и Сибил Шеферд, а также недооцененные Виктор Арго и Джо Спайнел. У самого Скорсезе здесь замечательная эпизодическая роль пассажира, который находится на грани совершения убийства и признается в этом Биклю.

Знание того, что Бернард Херман, написавший музыку, вскоре умер, придает фильму какое-то меланхолическое звучание. Навязчивая мелодия саксофона кажется элегией о бесчисленных лишенных душевного покоя скитальцах, увиденных глазами Роберта Де Ниро.

## ТЕЛЕСЕТЬ [NETWORK]

Год 1976  
Режиссер Сидни Люмет  
Сценарий Пэдди Чаефски

**Продолжительность** 120 минут  
**Страна** США  
**Язык** английский

### ТЕЛЕВИДЕНИЕ НИКОГДА УЖЕ НЕ БУДЕТ ПРЕЖНИМ! ПРИГОТОВЬТЕСЬ К СОВЕРШЕННО СКАНДАЛЬНОМУ ЗРЕЛИЩУ

В наши дни «Телесеть» Пэдди Чаефски так же актуальна, как и в момент своего появления. Более того, с течением времени стало ясно, насколько пророческим был этот фильм. Я нарочно пересматриваю его примерно каждые два года, и с каждым разом он все больше напоминает мне реальность. Телевидение настолько деградировало за эти годы, что кино, казавшееся абсурдистской черной комедией в 1975 году, сегодня воплотилось в действительности. Я полагаю, если дело пойдет так и дальше, то через пять — десять лет видеомagasинам придется перевести «Телесеть» из раздела «драма» в раздел «документальное кино».

Фильм начинается с того, что на некоем телеканале *UBS* происходят организационные изменения. Этот телеканал отчаянно нуждается в повышении рейтинга, для чего производится ряд кадровых перестановок, и новостной отдел оказывается в подчинении у отдела развлекательных передач. В результате с телеканала увольняют пожилого корреспондента Говарда Билля (Питер Финч). В ответ тот объявляет прямо с экрана о своем намерении совершить самоубийство в прямом эфире. На следующий день после этого безумного заявления он должен за него извиниться, вместо чего произносит гневную речь, призывая телезрителей подойти к окнам своих домов и кричать: «Меня все это достало, я не собираюсь больше это терпеть!» — что те и проделывают в массовом порядке. Билль становится главной телевизионной сенсацией, его начинает очень ценить компания *ССА*, учредившая и контролирующая телеканал *UBS*. Ему поручают сделать собственное телевизионное шоу, где он должен играть роль «безумного пророка в прямом эфире». Каждый будний день он появляется на телеэкране, чтобы говорить американскому народу правду обо всем. Программа имеет огромный успех, но Билль, пользуясь своей известностью, начинает сообщать с экрана удивительные откровения о *ССА*, тем самым ставя руководство компании в крайне затруднительное положение.

Фильм может похвастаться целым букетом прекрасных ролей. Уильям Холден, как всегда, замечателен в роли продюсера старой закалки, который видит, но не может остановить неуклонное падение стандартов новостей. Питер Финч создал оscarоносный (к сожалению, награждение оказалось посмертным) образ старого корреспондента, доведенного до утраты рассудка. Фэй Данауэй исполняет центральную в ее карьере роль Дианы Кристенсен — внешне очень уверенной в себе

женщины-карьеристки, жизнь которой на глазах расплывается по швам. Беатрис Стрэйт получила «Оскар» за короткую (пять с половиной минут) роль жены Холдена — обманутой, но готовой простить неверного мужа. Роберт Дюваль продолжил череду блистательных ролей, сыгранных им в 1970-х годах, ролью безжалостного ангажированного журналиста Фрэнка Хаккета, специализирующегося на подрыве репутаций. А Нед Битти доказал, какой он потрясающий актер, удостоившись номинации на «Оскар» за короткий, но мастерски написанный и мастерски исполненный монолог.

Если вы попытаетесь проанализировать сценарий, то поймете, что большая его часть состоит из серии тщательно продуманных, точно бьющих в цель монологов. И в этом нет ничего дурного. Хотя разговоры порой несколько угнетают, они ни разу не переходят в назидательную проповедь. Фильму удается избежать этого с помощью удачного подбора актеров, которые разделяют основную идею фильма. Менее талантливые и опытные актеры, вероятно, пытались бы строить свою игру только на диалогах. Однако в этом фильме актеры действительно наполняют свои роли глубиной и жизненностью. А ведь как часто замысел, для воплощения которого соединяется столько талантов, проваливается потому, что достоинства целого не всегда представляют собой сумму достоинств его частей.

Несмотря на то что число полученных фильмом наград и номинаций заставляет причислить его к мейнстриму и считать безусловной классикой, растущее число поклонников, которых он приобретает со временем, позволяет присвоить ему статус культового. Большинство классических фильмов являются символами своего времени и служат ностальгическими свидетельствами того или иного этапа в развитии искусства. Между тем редчайшее свойство картины «Телесеть» состоит в том, что с каждым годом она становится все более актуальной. Из-за почти сверхъестественного провидения этого фильма возникает ощущение, будто он сам подгоняет время. С момента его создания ни один фильм так точно не передал безумие мира масс-медиа, американскую одержимость телевидением и насаждаемую массовой культурой любовь к сенсациям. В мире СМИ этот фильм стал таким мощным символом, что хочется верить — когда-нибудь в эшелонах власти кто-нибудь сознательно попытается предотвратить исполнение его мрачных пророчеств.

### ТЕХАССКАЯ РЕЗНЯ БЕНЗОПИЛОЙ [THE TEXAS CHAIN SAW MASSACRE]

**Год** 1974  
**Режиссер** Тоуб Хупер  
**Сценарий** Ким Хенкель и Тоуб Хупер  
**Продолжительность** 83 минуты, 75 минут  
(Германия)  
**Страна** США

## КТО ВЫЖИВЕТ И ЧТО ОТ НЕГО ОСТАНЕТСЯ?

Эд Гейн, серийный убийца из Висконсина, был некрофилом и большим любителем медицинских экспериментов вроде тех, что нацисты во время войны ставили в концентрационных лагерях. Однажды ночью, обследуя одно из кладбищ Висконсина в поисках съедобных частей человеческого тела, он содрал с мертвого тела кожу, чтобы сшить себе на память жилет. Некоторое время спустя, когда полиция пришла к Гейну, чтобы допросить его по поводу исчезновения одной пожилой женщины, в его доме обнаружили выпотрошенный труп одной из предыдущих жертв.

Искусству трудно соперничать с жизнью, когда происходят такие странные и чудовищные случаи, как случай Гейна. Считается, что ужасные деяния, совершенные им в конце 1950-х годов, вдохновили Альфреда Хичкока на создание триллера «Психо» (1960), а также стали поводом для создания двух малобюджетных фильмов ужасов: «Невменяемый» (1974) и «Трое на крюке для мяса» (1972).

«Техасская резня бензопилой» стала первой кинокартиной, создатели которой откровенно объявили о том, что источником вдохновения для них послужило дело Эда Гейна. Однако не позволяйте заголовку ввести себя в заблуждение и не думайте, что перенесением места действия из Висконсина в Техас достигается какой-то позитивный эффект. Дело в том, что техасцы в этом фильме не жертвы, а убийцы.

С этого фильма все и закрутилось: убийцы в масках и целые семьи каннибалов. Тоуб Хупер создал непревзойденный шедевр американского хоррора. Этот фильм внушает настоящий страх, немного разбавленный черным юмором, и является метафорой краха американской семьи как общественного института. Это нечто вроде ужасной смеси из «семьи Мэнсона» и дела Эда Гейна.

Фильм начинается с того, что группа друзей — Салли Хардести (Мэрилин Бернс), ее невменяемый братец Фрэнклин (Пол Партейн), Джерри, Кирк и Пэм — отправляется в сельскую глубинку Техаса. Они едут проверить, не осквернены ли могилы бабушки и дедушки Салли и Фрэнклина, потому что по кладбищам недавно прокатилась волна краж.

Они подбирают странного автостопщика, который начинает не на шутку волноваться, когда Фрэнклин принимается рассуждать о том, как на скотобойнях убивают коров. Автостопщика вышвыривают из машины.

Путешествие друзей заканчивается в заброшенном семейном особняке. Чтобы не слишком затягивать историю, а также соответствовать американским канонам хоррора, герои по одному (а

иногда и парами) выходят погулять, заходят в старый дом и попадают в лапы ужасного человека по имени Леверфэйс (Гуннар Хансен) и членов его семьи. Мужчины погибают быстро (подвергнувшись молниеносному нападению злодеев), а женщин долго и методически пытают, так что в конце фильма вы уже отчаянно надеетесь на то, чтобы последняя оставшаяся в живых девушка или спаслась, или поскорее умерла, только бы ее страдания наконец прекратились.

Создатели фильма располагали весьма ограниченным бюджетом, и на конечном результате это сказывается. Тем не менее я считаю, что именно это обстоятельство добавляет фильму «брутальной мощи». Все имеющиеся шероховатости создают бесценную атмосферу неприглаженной первобытности.

Детали, которые делают этот фильм таким страшным, могут быть очень тонкими и почти неуловимыми. Вспомните и вслушайтесь в них. Подробности интерьера дома каннибалов просто поразительны. Обратите внимание на темы скотобойни и барбекю, которые так или иначе всплывают на протяжении всего фильма. И вам непременно должен понравиться мерцающий свет абажура над обеденным столом. К несчастью, по достоинству оценить обеденную сцену стало трудно, потому что *DVD*-версия несколько темнее оригинала. Версия на *VHS* немного лучше, но чтобы оценить все достоинства этого фильма, лучше всего смотреть его на большом экране. Только тогда вы увидите снятые внутри дома эпизоды именно так, как их задумал Хупер.

Мэрилин Бернс вдохновенно играет Салли. Она кричит, кричит и кричит. Но это не какой-то там дешевый женский визг; это всепоглощающий, отчаянный и настоящий крик, особенно на бензозаправочной станции в концовке, когда она очень убедительно передает ужас своей героини. Однако позвольте поделиться с вами опытом, вынесенным из фильма: если вы убегаете по темному лесу от вооруженного бензопилой сумасшедшего маньяка, то громкий крик — это худшее, что можно придумать, потому что так вы сразу выдаете свое местонахождение.

Тот факт, что за весь фильм на экране не проливается почти ни капли крови, просто поражает. В кадре вообще очень мало явного насилия, но атмосфера абсолютного ужаса прямо-таки захлестывает. Создатели фильма так мастерски владеют искусством намека, что вы не можете проследить, какими именно средствами столь жестокий и безумный фильм затягивает вас в свой водоворот.

37,2° С УТРА [37°2 LE MATIN]

Год 1986

Режиссер Жан-Жак Бене

**Сценарий** Филипп Джиан (литературная основа), Жан-Жак Бене

**Продолжительность** 120 минут, 185 минут (режиссерский монтаж)

**Страна** Франция

**Язык** французский

Я БЫЛ ЗНАКОМ С БЕТТИ ОДНУ НЕДЕЛЮ.  
МЫ ЗАНИМАЛИСЬ ЛЮБОВЬЮ КАЖДУЮ НОЧЬ.  
ПО РАДИО ОБЕЩАЛИ ГРОЗЫ

Этот фильм обязательно вызовет у вас реакцию, если, конечно, вам когда-нибудь случалось безумно влюбиться; при этом он может очень понравиться, а может и вызвать отторжение. Если вы когда-нибудь любили очень сильно и вопреки здравому смыслу, вы поймете в этом фильме все. Это одно из лучших воплощений любовной дилеммы, какие мне доводилось видеть. И очень трогательный пример любви вопреки рассудку и надежды на то, что одной только силой воли и страстным желанием можно победить душевную болезнь.

Зорг (Жан-Юг Англад) — застенчивый и беззаботный человек, зарабатывающий на жизнь всякой ерундой и занимающийся писательством в надежде на успех. Он страстно влюблен в Бетти (Беатрис Даль) — красивую, раскрепощенную и, видимо, склонную к маниакально-депрессивным состояниям молодую женщину. Бетти плохо ладит с властями и бывает агрессивной, если ее провоцируют. Зоргу ее психопатическое и бесцеремонное поведение кажется необычной, интригующей противоположностью его собственной склонности отступать перед трудностями.

В какой-то момент начальник Зорга начинает предъявлять к нему бессмысленные требования. Тогда Бетти выбрасывает все имущество из их с Зоргом маленького домика и поджигает его. Судя по всему, этот жест не сильно шокирует Зорга, и они с Бетти отправляются на поиски лучшей жизни. Они ведут полубродячую жизнь, то вместе работая в ресторане, то заведя музыкальным магазином. Потом оказывается, что Зорг написал толстую книгу. И хотя сам он относится к этому без особенного энтузиазма, Бетти страстно верит в его талант и проявляет невероятную энергию, отчаянно пытаясь опубликовать его труд. Каждый новый отказ издателей заканчивается для нее психологическим срывом. Чем больше Зорг влюбляется в Бетти, тем хуже становится ее и без того нестабильное поведение. В сущности, Зорг вбирает в себя странный характер Бетти. Наконец экстравагантность Бетти принимает драматические формы, не оставляющие никаких сомнений в том, что она больна. Когда книга Зорга получает признание, ее психика уже настолько разрушена, что эта новость ничего для нее не значит.

Иногда жизнь побуждает нас к поиску полной противоположности самим себе, а не отражения нашего собственного темперамента. Исполнители

двух главных ролей своей игрой создают магию фильма. И это тем замечательнее, что для Беатрис Даль эта роль — актерский дебют. Она — мотор этого роскошного действия.

Фильм точно передает сентиментальный характер произведения Филиппа Джиана, достигает той эмоциональной глубины, которая присутствует в романе, создавая «настроение», а не нудную оцепенелую атмосферу, которая столь типична для французского кино. В «37,2° с утра» сделан акцент на «маниакальной», а не на «депрессивной» стороне состояния Бетти, и мы чувствуем в ней ту энергию, которая так привлекает Зорга. Глядя на самую роскошную и яркую операторскую работу, какую мне когда-либо доводилось видеть, внимая великолепному саундтреку, мы, зрители, очарованы так же, как и главный герой. Фильм направляет наши эмоции, но не манипулирует ими. Он идет на риск, не уклоняясь от изображения чистых, неприкрашенных эмоций.

В значительной степени мистическая атмосфера, окутывающая этот фильм, обязана его эротизму. Конечно, это очень выразительное кино, но вовсе не бестактное. В нем ярко показаны наслаждение любовников друг другом, но и те эпизоды, которые не связаны с постельными сценами, свидетельствуют об их нежных и дружеских отношениях.

Я ценю доверие, которое этот фильм оказывает зрителю. Тот, кто захочет посмотреть его исключительно ради эротических сцен, напрасно потратит время на длинную драматическую историю. А тому, кого эротическое кино не интересует, будет не доставать каких-то более глубоких тем. Остаются те, кому нравится, как в этом фильме сплетаются духовные порывы и физическая страсть. Это то редкое кинематографическое произведение, где одно не подменяет, но питает и поддерживает другое.

Если вы нашли в этом описании нечто созвучное вашему умунастроению, обязательно посмотрите режиссерскую версию, посмотрите ее и в том случае, если вам понравился прокатный вариант. Режиссерский монтаж занимает свыше трех часов (185 минут), поэтому если вы заинтересовались лишь слегка, я рекомендовал бы начать с основной версии, которая идет два часа.

#### **У РЕКИ [RIVER'S EDGE]**

**Год** 1987

**Режиссер** Тим Хантер

**Сценарий** Нил Хименес

**Продолжительность** 99 минут

**Страна** США

**Язык** английский

САМЫЙ ПРОТИВОРЕЧИВЫЙ ФИЛЬМ ИЗ  
ВСЕХ, ЧТО ВАМ ДОВЕДЕТСЯ ПОСМОТРЕТЬ В  
БЛИЖАЙШЕЕ ВРЕМЯ

Захватывающее исследование проблемы подросткового равнодушия и отсутствия у детей способности сопереживать. «У реки» — жесткая, мощная и недооцененная лента с искусно выстроенными, но достоверными диалогами и виртуозными актерскими работами. Этот фильм — очевидный предтеча телевизионного сериала «Твин Пикс» (1990), а также появившегося несколько позднее, в 1992 году, фильма «Твин Пикс: Огонь, иди со мной». Родство между этими произведениями заметно и в выборе темы, и в создаваемой давящей, мрачной атмосфере.

События фильма разворачиваются в маленьком безмянном городке Северной Калифорнии, участие в них принимает группа тинейджеров. Режиссер показывает нам поведение молодых людей и отношения в группе в течение нескольких дней после того, как один из ребят признается, что убил свою подружку. Убийцу зовут Сэмсон (Дэвид Ройбак). Это долговязый парень, который не паникует и не раскаивается, а ведет себя невозмутимо и равнодушно. Когда он сообщает друзьям о том, что сделал, то не хвастается и не выглядит самонадеянным. На вопрос «Где Джеми?» он бесстрастно констатирует факт: «Я ее убил».

В этом фильме нет ничего нового в плане кинематографического изображения насилия вообще и молодежного насилия в частности. Важно, что проблема насилия показана здесь в более широком социологическом контексте. Самый тревожный сдвиг заключается, возможно, в том, что убийцы, которых прежде принято было изображать одиночками личностями, движимыми своим ужасающим испуганием, теперь совершают акты насилия из холодного расчета и в присутствии соучастников. Таким образом, тревогу вызывают уже не столько сами акты насилия, сколько соучастие и невозмутимость окружающих.

В фильме показано, как акт насилия распространяет свое влияние на всех, кто окружает преступника, и как окружающие оказываются не готовыми нести ответственность за произошедшее. Никто не способен резко отреагировать на известие об убийстве, что, возможно, создает драматизм совсем нового типа. Оказывается, нравственные ориентиры общества сильно сдвинуты, общество слишком глубоко пропиталось равнодушием, чтобы вовремя распознать человека, готового перейти грань дозволенного, и предотвратить этот его шаг. Дело не просто в том, что дети могут убивать детей, но в том, что дети могут убивать детей, а другие дети ничего при этом не предпринимает. Не только не пытаются предотвратить убийство, но ничего не чувствуют и даже не пытаются пробудить в себе какие-то чувства.

Сценарий, написанный Нилом Хименесом, — импровизация на тему реальных событий, имевших место в калифорнийском городе Милпитас в 1981 году. В фильме немало черного юмора, который в значительной мере является причиной

привлекательности картины. Хотя сюжет интригует и держит зрителя в напряжении, в самом убийстве нет ничего загадочного и неопределенного. Да и сам убийца — не самый интересный и даже не центральный персонаж. «У реки» прежде всего является психологическим исследованием. Хименес создает многогранные персонажи, что избавляет фильм от опасности стать плоским или однобоким.

Неформальным лидером ребят является Лэйн (Криспин Гловер) — юноша с безумными глазами, который решает, что убийство — это тест на сплоченность группы. Следуя своей извращенной логике и ориентируясь на любимых телевизионных и кинематографических героев от Чака Норриса до Старски и Хуча, он заявляет, что группа обязана защитить Сэмсона и скрыть совершенное им убийство. Поначалу кажется, что Криспин Гловер просто плохо играет, но вскоре вы понимаете, что на самом деле это Лэйн — плохой актер, добровольно взявший на себя роль спасителя группы. Он фанатичен и решителен, пусть даже совершенно не знает, что делать. Впрочем, он твердо уверен, что за помощь другу ему полагается пиво. Получив выпивку, он ноет, что его услуга «должна была потянуть на пивко попримичнее». А затем больше, чем о самом убийстве, сокрушается, что пиво теплое. Лэйн не безнравственен — он фатально дезориентирован, исповедуя нравственный принцип, который ставит преданность друзьям выше всех других соображений.

Совестью группы является Мэтт (еще не успевший стать известным Киану Ривз) — замкнутый, угрюмый парнишка, который сразу испытывает отвращение как к самому убийству, так и к стремлению Лэйна его скрыть. Это единственный герой фильма, чьи семейные обстоятельства показаны подробно. Здесь становится ясен генезис его явно противоречивой природы. И хотя он такой же диковатый подросток, как Лэйн и другие, и не меньше их виновен в происходящем, Мэтт кажется человеком, который чувствует за собой некие нравственные обязательства (заботится о своей маленькой сестре и, несмотря на свои постоянные конфликты с матерью, которая привела в дом чужого мужчину, он беспокоится и о ней тоже).

Деннис Хоппер создает фирменный эксцентричный образ бывшего байкера Фека — отшельника-параноика, забавляющегося с резиновой куклой. Поставляя подросткам наркотики, Фек является для них единственным доверенным лицом из мира взрослых. К сожалению, помощи от него немного, поскольку он сам рассказывает, как однажды так сильно любил женщину, что был вынужден ее убить.

Несмотря на то что почти все подростки из фильма «У реки» асоциальны и дезориентированы, не способны чувствовать и нести ответственность, не имеют авторитетов и медленно катятся по наклонной плоскости к наркотической зависимости и мелким

правонарушениям, но даже на их фоне двенадцатилетний брат Мэтта Тим (Джошуа Джон Миллер) предстает настоящим чудовищем. Его безнравственность кажется особенно ужасной оттого, что он еще так мал. Он агрессивен, жесток и бессердечен до такой степени, что отвращение к нему испытывает даже старший брат. Характер Тима так или иначе проявляется на протяжении всего повествования, напоминая нам, что ребенок никогда не бывает слишком мал для того, чтобы творить самые ужасные вещи.

Даже после несчастья в школе Колумбайн трагически часто приходится слышать о детском насилии. И предпринятое Тимом Хантером в 1987 году, в эпоху Рональда Рейгана, исследование проблемы детской отчужденности от нравственных ценностей по-прежнему задевает.

### **УБРАТЬ КАРТЕРА [GET CARTER]**

**Год** 1971

**Режиссер** Майк Ходжес

**Сценарий** Тед Льюис (литературная основа), Майк Ходжес

**Продолжительность** 112 минут

**Страна** Великобритания

**Язык** английский

### **ЧТО БУДЕТ, ЕСЛИ ПРОФЕССИОНАЛЬНЫЙ КИЛЛЕР НАРУШИТ ПРАВИЛА ИГРЫ? УБРАТЬ КАРТЕРА!**

Взяв за основу бульварный роман Теда Льюиса «Джек возвращается домой», Майк Ходжес написал интересный сценарий и значительно улучшил оригинальный сюжет. Получившийся в результате фильм повествует о Джеке Картере (Майкл Кейн), правой руке главного лондонского гангстера (этого мрачного и могущественного господина по имени Сирил Киннер играет драматург Джон Осборн). Картер известен своей жестокостью и беспощадностью. Его брат погиб в дорожной аварии (якобы сел за руль пьяным), и Картер отправляется в родной Ньюкасл на похороны. Он подозревает, что брат убит, и эти подозрения оказываются правдой. Медленно, но верно приоткрываются ужасные подробности происшедшего. По мере того как Джек узнает правду, у всех, кто имеет хоть малейшее отношение к этим событиям, начинаются неприятности.

Расследованию Картера пытаются помешать представители Сирила Киннера, специально приехавшие из Лондона. Босс недоволен тем, что своими поступками Картер портит его отношения с ньюкаслской мафией. Поначалу люди босса пытаются мирно договориться с Картером, урезонить его, откупиться, но оказывается, что уже слишком поздно. Когда же они решают применить силу, выясняется, что им не сокрушить непоколебимой решимости Картера.

«Убрать Картера» иногда называют гангстерским фильмом, и хотя среди персонажей действительно есть гангстеры, это кино все-таки не вполне соответствует законам жанра. Скорее, это драма отщепенца из эпохи короля Якова I, разыгранная на фоне хорошо организованного преступного мира одного из городов Северной Британии.

В эпоху господства в кино «антигероизма» Кейн создал образ аморального персонажа, занятого исполнением нравственной миссии. Единственной ценностью для него как представителя криминального мира являются деньги. Сколько раз вам доводилось слышать, как в гангстерском фильме киллер перед расправой говорит своей жертве нечто вроде «Ничего личного, только бизнес», а? Но для Картера в его миссии есть именно личный интерес. И этот личный интерес делает его не столь прагматичным и абсолютно непредсказуемым.

Картера нельзя назвать хорошим человеком. То ли по привычке, то ли по необходимости, он действует методически и жестоко. Интересно то, насколько он убежден, что поступки других людей не могут быть мотивированы ничем, кроме желания заработать деньги. Когда одного из приятелей, которые ему помогают, жестоко избивают, Картер холодно отстегивает ему деньги за страдания. Подлинно нравственный герой не может быть до такой степени пропитан образом жизни общественного дна. Поступки такого положительного героя определяются его благородством и остаются полумерами, малодейственными и сопровождающимися постоянными колебаниями и сомнениями. Картер — это Гамлет, не знающий сомнений. Мотивы и методы Картера безусловны. Ему присуще неуклонное стремление к цели, и эта цель — тотальная война.

Помещение действия в провинциальную атмосферу начала 1970-х годов почти уникально для британского кино. Это ясно даже при беглом взгляде на Ньюкасл — вид промозглого, безотрадного, скучного города заставляет вас подозревать, что истинной причиной смерти брата Картера могло быть самоубийство. Такой фон — отличный выбор со стороны Ходжеса, потому что он исключительно сочетается с мрачными событиями, разворачивающимися на экране. Очень достоверный стиль и местный колорит тоскливого промышленного Ньюкасла 1970-х годов как раз и создают нужную атмосферу.

Некоторые эпизоды фильма исполнены мрачного юмора и скрывают тонкий подтекст. Непринужденность, с которой герой Кейна предается телефонному сексу с Бритт Экланд прямо в присутствии квартирной хозяйки, неподражаема. Так же великолепно сцена, где обнаженный Кейн с ружьем в руках изгоняет убийц из квартиры.

Я посоветовал бы вам внимательно прислушиваться к диалогам. Не потому, что они чем-

то примечательны, а потому, что в этом фильме *почти ничего* нельзя слышать! Качество звука ужасно на всех копиях этого фильма, какие мне попадались. Такое ощущение, что при съемках общих планов, которые здесь довольно часты, микрофон ставили еще дальше, чем саму камеру. И даже при среднем плане возникает ощущение, что микрофон чем-то обмотан, да еще и засунут в картонную коробку.

Но при всем этом я предпочту этот фильм со всеми его техническими недостатками плохо исполненному американскому римейку этой кинокартины с раздутым бюджетом и Сильвестром Сталлоне в главной роли («Убрать Картера», 2001). Я сомневался, стоит ли вообще упоминать здесь об этом римейке, но решил, что это необходимо, чтобы предостеречь потенциальных зрителей от опасности перепутать эту дурную копию с оригиналом. Создателям римейка даже удалось заполучить Кейна для исполнения одной из эпизодических ролей. Ну да мало ли плохих фильмов, где в эпизодах мелькает Майкл Кейн?

Если вы захотите продлить пребывание в атмосфере фильма «Убрать Картера», я советую вам столь же добротную картину «Крупье» (1998), тоже снятую Майком Ходжесом.

#### **УДАР ПО ВОРОТАМ [SLAP SHOT]**

**Год** 1977  
**Режиссер** Джордж Рой Хилл  
**Сценарий** Нэнси Дауд  
**Продолжительность** 122 минуты  
**Страна** США  
**Язык** английский

#### **ПО ВОРОТАМ... СИЛЬНЕЕ... ЖЕСТЧЕ... СМЕШНЕЕ...**

В истории кино не так уж много фильмов о спорте. Однако в жанре спортивных фильмов даже снято несколько культовых картин, и подобно любому другому жанру, он имеет свое деление на поджанры. Несмотря на меньшую популярность по сравнению с американским футболом, бейсболом и баскетболом (в Соединенных Штатах, но и футболу в Европе он проигрывает), хоккей в некотором роде «культовый» вид спорта. Например, Канада (единственная страна, где хоккей является самым популярным игровым видом спорта) сама по себе может считаться «культовой страной», представляя собой причудливый гибрид США и Великобритании. А та популярность, которую хоккей не добывает в статистическом плане в других странах, с лихвой возмещается страстью его поклонников.

Случай, заставивший меня включить «Удар по воротам» в эту книгу, произошел в 2000 году. Мне довелось стать свидетелем того, как совмещаются спортивный фанатизм и по-настоящему культовое преклонение перед фильмом: спустя 23 года после выхода фильма в свет трое болельщиков пришли на хоккейный матч команды *Edmonton Oilers* одетыми

под «братьев Хэнсон» — легендарных персонажей фильма «Удар по воротам».

Пол Ньюмэн исполняет роль Рэгги Данлопа, играющего тренера хоккейной команды низшей лиги, которая называется «Чарльстаун Чифс». Команда на грани краха, потому что владелец скуп, матчи никто не посещает, а металлургический завод, который кормит всех в городе, закрывается. Этот фильм навевает воспоминания о промышленном кризисе середины 1970-х годов, охватившем американский Северо-Восток, о безысходности и унынии, которые внушались людям положением дел в экономике и тем, что даже спортивные зрелища были слишком заурядны, чтобы как-то развлечь людей.

В фильме достаточно и других ярких персонажей. Вратарь Дэнис (Ивон Баррет) — франко-канадец, который говорит на ломаном английском и утверждает, что у него аллергия на болельщиков. Выпускник Принстонского университета Нэд Брэйден (Майкл Онткин), который пришел в команду, потому что не может жить без хоккея, несмотря на все противодействие жены (Линдси Круз). И, конечно, уже упоминавшиеся братья Хэнсон (Джефф Карлсон, Стив Карлсон и Дэвид Хэнсон) — трое хулиганов, которые являют собой живое воплощение духа хоккея и приносящие долгожданный успех своей команде.

Картина уделяет внимание и целому ряду проблем, традиционно связываемых со спортом: садистская жестокость игроков; грубость сексуальных связей; поведение болельщиков; отношения между болельщиками и спортсменами (или их полное отсутствие); суровый мир спортивного бизнеса. Однако это не просто злая сатира, каковой кажется на первый взгляд — на свой несколько экстремальный манер фильм передает радость, доставляемую спортом. Такие ленты еще могли появляться в 1970-х годах. Персонажи с самыми разнообразными недостатками, социальная критичность и нестереотипный сюжет, в котором герой не только побеждает, а порой проигрывает или «проигрывает, побеждая», тем самым обеспечивая неоднозначный финал. Для развития этих тем спорт подходил не хуже, чем любой другой общественный институт.

На первый взгляд «Удар по воротам» — всего лишь комедия о маленькой неудачливой хоккейной команде и о том, как ей все-таки удастся добиться успеха благодаря росту насилия на льду. Используя новую тактику, хоккеисты привлекают к себе внимание болельщиков и комментаторов и, озадачив соперников, поднимаются на самый верх турнирной таблицы. Персонажи получились очень живыми. Роль Пола Ньюмэна — одна из лучших в его карьере, многогранная и сложная. Он выступает здесь как деспот, романтический ловелас, талантливый лидер и по-отечески заботливый человек. Две его главные цели — вернуть жену, которая намерена с ним развестись, и поддержать на плаву хоккейную команду — прямо противоречат друг другу, но, что еще хуже, особенности его характера зачастую препятствуют достижению обеих целей.

Сцены картины очень реалистичны, диалоги — незабываемы, и фильм, если не считать ледовых

сражений, представляет собой очень недурную комедию. Не обошлось, правда, без грубого юмора, но есть и несколько замечательных реплик, которые поклонники этого фильма будут, вероятно, повторять всегда. Майкл Онткин на льду в конце фильма просто неподражаем.

Кроме всего прочего, это, возможно, один из лучших «мужских фильмов» всех времен — он резкий, грубый, непристойный и очень достоверный, при том сценарий написан женщиной! Принадлежность к слабому полу нисколько не уменьшает достоинств Нэнси Доуд как одаренного комедийного автора. При этом следует заметить, что в фильме гораздо больше сложной фактуры, чем от него можно было бы ожидать. Человеческие отношения, здесь обрисованные, завязаны не только на любви, и развиваются они совсем не так, как это обычно делается в голливудских фильмах. Они неоднозначны, затрагивают ваши душевные струны и создают ощущение подлинности происходящего. Особенно волнующе показаны отношения между героем Ньюэна и покидающей его женой (Дженнифер Уоррен). Они любят друг друга и очень страдают, но, несмотря на это, понимают, что есть проблемы, которые им никогда не удастся разрешить. Вопрос об изоляции, в которой существуют жены игроков и которая провоцирует измены, ссоры, алкоголизм и разводы, тоже поставлен в фильме очень остро. Это истинное изображение сумрачной стороны нашего общества в целом, аналогия вечной борьбы между работой и семьей, между профессиональным успехом и личным счастьем.

Фильм снят с участием хоккейной команды *Johnstown Jets* (она все еще существует под именем *Johnstown Chiefs* и играет в Хоккейной лиге Восточного побережья). Одно время тренером команды был Стив Карлсон (в фильме Стив Хэнсон), который вместе со своим братом Джеком Карлсоном (по первоначальному замыслу он должен был играть Джека Хэнсона) пошел дальше и даже непродолжительное время играл в НХЛ. Третьего брата у них не было. Обратите внимание: в 50 играх в составе *Johnstown* в 1974–1975 годах у Джека Карлсона было суммарно 148 штрафных минут.

Пол Ньюэна не раз называл «Удар по воротам» одной из лучших своих работ и в интервью, которые он давал в разные годы, вспоминал, как приятно было сниматься в этом фильме. Каждый, кто увидит, с каким удовольствием работает в картине весь актерский состав, легко в это поверит.

### **УИТНЭЙЛ И Я [WITHNAIL AND I]**

**Год** 1987  
**Режиссер** Брюс Робинсон  
**Сценарий** Брюс Робинсон  
**Продолжительность** 107 минут  
**Страна** Великобритания  
**Язык** английский

### **ЕСЛИ ВЫ НЕ ПОМНИТЕ ШЕСТИДЕСЯТЫЕ, НЕ ПЕРЕЖИВАЙТЕ — ОНИ ВАС ТОЖЕ НЕ ПОМНЯТ**

Опираясь не столько на сюжет, сколько на мастерски созданные образы, «Уитнейл и я» является, возможно, одним из наиболее достойных упоминания фильмов. Можно сказать, что этот фильм стал классическим и культовым исключительно благодаря замечательным диалогам и великолепным актерским работам (особенно хорош Ричард Грант). Для некоторых этого достаточно — особенно для британских студентов, которые часто концентрируют внимание на всевозможных излишествах, которым предаются в этом фильме, и даже придумали на его основании множество развлечений вокруг курения и выпивки. Других зрителей больше занимает сюжет. В Америке этот фильм стал культовым среди актеров, людей искусства и склонной к творчеству молодежи.

Благодаря то ли более тонкому вкусу, то ли, напротив, большей неразборчивости жителей Соединенных Штатов, но те из них, кто знает о фильме «Уитнэйл и я», воспринимают его более серьезно, чем британцы, и ценят как редкую находку. В этом и состоит очарование картины: в ней можно прозревать невероятные глубины, а можно смотреть как рассказ о паре алкоголиков, отправившихся покутить на природе. «Уитнэйл и я» — классика с любой точки зрения по обе стороны Атлантики.

Это история увядающей старой дружбы, разыгранная на фоне увядающего десятилетия «фенодигидрохлорида бензелекса», потертых костюмов и «камбервельской моркови»\*. В Камдене в 1969 году двое безработных актеров — Уитнэйл (Ричард Грант) и рассказчик, ведущий речь от первого лица (Пол Мак-Гэнн), оказываются перед лицом суровой реальности в виде полного отсутствия спиртного (от чего они чувствуют себя отвратительно, потому что привыкли к буйным и продолжительным пирушкам). Мерзкие условия жизни и перспектива оказаться за чертой бедности приводят рассказчика (его еще зовут Марвуд) к мысли о том, не удалиться ли для восстановления сил на какое-то время в деревню. После того как Уитнэйлу удастся «убедить» своего весьма эксцентричного дядюшку Монти (Ричард Гриффитс) расстаться с ключами от коттеджа, расположенного в Озерном краю, двое друзей пускаются в путь, чтобы отведать вкус деревенской жизни.

Привыкание к чуждой среде поначалу дается Уитнэйлу с трудом («Мы жестко ошиблись, приехав сюда!»), причем его состояние ухудшается еще больше после стычки с местным браконьером (Майкл Элфик). Тем временем Марвуд вынужден изо всех сил отбиваться от посягательств развратного дядюшки Монти, который неожиданно возвращается в свой коттедж.

Пережив ужасный вечер, друзья спешно ретируются в Лондон и обнаруживают, что в их ванной комнате расположился Самонадеянный Эд (Эдди Таго), а гостиная занята местным наркодилером и по совместительству философом Дэнни (Ральф Браун).

«Уитнэйл и я» — очень достоверный фильм, дающий ощущение естественности происходящего. Несмотря на небольшой бюджет, Робинсону удалось воссоздать атмосферу конца 1960-х годов, совершенно не пользуясь для этого саундтреком.

Ричард Грант никогда больше не сыграл ничего, хотя бы отдаленно напоминающего его Уитнэйла. Здесь он играет совершенно отвязно, как, впрочем, и все в этом фильме. Властный, хищный, донимаемый сексуальным вожделением дядюшка Монти, сыгранный Ричардом Гриффитом, получился очень грустным и, странным образом, симпатичным. Ральф Браун забавен в роли типичного наркодилера. При наличии столь ярких персонажей, мне кажется, что очень достойное, сдержанное и ровное исполнение Полом Мак-Гэнном роли Марвуда сильно недооценено.

Много говорилось о гомосексуальном подтексте этого фильма. Я уверен, многим кажется, будто в отношениях Уитнэйла и его друга скрыто какое-то подавленное желание. Честно говоря, в их отношениях едва ли присутствует явная сексуальность, хотя бы потому, что оба героя слишком уж много в своей жизни злоупотребляли алкоголем и наркотиками, чтобы не растерять запасы сексуальной энергии. Сдается мне, что если между ними что-то и есть, то это подавленные дружеские чувства, которые очень трогательно вырываются на свободу, когда в концовке Марвуд расстается с Уитнэйлом.

В самом начале фильма дядюшка Монти заявляет: «Один из самых тяжелых моментов в жизни молодого человека — это когда он просыпается и вполне резонно говорит себе: „Я уже никогда не сыграю Гамлета“. В какой-то момент амбиции иссякают». Эти слова кажутся случайными, пока мы не осознаем эпическую природу фильма в тот момент, когда в финале Уитнэйл произносит монолог из «Гамлета». Весь фильм, вплоть до последней сцены, нам кажется, что Уитнэйл оказался без работы потому, что он плохой актер, но тут мы понимаем, что у него есть талант — просто алкоголь и собственное нежелание что-либо предпринимать лишили его возможности воспользоваться этим талантом. В американском кино всякая неудача заслуженна, а всякий талант в конце концов бывает вознагражден, то есть культивируется убеждение, что система справедлива и объективна. Но замечательная (и очень британская) особенность этого фильма как раз и состоит в смелом изображении неоднозначности персонажей.

Когда «Уитнэйл и я» впервые появился на экранах, я был студентом и здорово хохотал на сеансе. Пересматривая картину безработным артистом в возрасте под тридцать, я плакал.

#### **УРОДЫ [FREAKS]**

**Год** 1932

**Режиссер** Тод Браунинг

**Сценарий** Кларенс Аарон «Тод» Роббинс (рассказ «Шипы»), Эл Боасберг, Уиллис Голдбек, Леон Гордон, Эдгар Аллан Вульф

**Продолжительность** 64 минуты

**Страна** США

**Язык** английский

#### **САМАЯ СТРАННАЯ... САМАЯ ПУГАЮЩАЯ ЧЕЛОВЕЧЕСКАЯ ИСТОРИЯ ИЗ ВСЕХ, КОГДА-ЛИБО ПОПАДАВШИХ НА ЭКРАН... ВАМ СТРАШНО? ВЫ БОИТЕСЬ ПОВЕРИТЬ СОБСТВЕННЫМ ГЛАЗАМ?**

Как ни отнесись к этому фильму, «Уроды» — это своеобразное, необычное кино. Уже само название указывает на то, что речь пойдет о людях, зарабатывающих на жизнь демонстрацией своих физических недостатков на ярмарках и цирковых представлениях. Уродство — не только тема фильма, но именно из таких людей была набрана большая часть актерской труппы. Сам вид подобных людей на экране уже является достаточно шокирующим и завораживающим, но тот факт, что фильм был снят в начале 1930-х годов, делает его еще более необыкновенным. Эта картина попросту не вписывается ни в какой жанр, и можно только удивляться храбрости его создателей.

Сюжет, хотя и простой, рассказан очень ярко, причем необыкновенно убедительно воссоздана атмосфера бедного бродячего цирка. Карлик Ганс (Гарри Эрлз) влюбляется в прекрасную воздушную гимнастку Клеопатру (Ольга Бакланова). Чтобы завоевать ее сердце, Ганс жертвует любовью своей давней подруги — карлицы по имени Фрида (Дейзи Эрлз). Между тем у Клеопатры роман с силачом Геркулесом (его играет Генри Виктор), и она отвергает ухаживания Ганса, пока не узнает, как тот богат. Клеопатра и Геркулес в тайне сговариваются завладеть состоянием Ганса. Для этого Клеопатра должна будет выйти за Ганса замуж, а вскоре после этого убить его. Во время свадебной церемонии Клеопатра с ужасом осознает, что, вступая в брак с уродом, она обрекает себя на жизнь среди страшилищ и фактически становится одной из них. Уроды устраивают для нее ритуальный обряд посвящения и принимают в свою среду под пение слов «одна из нас», предлагая отпить глоток из общего кубка. Клеопатра с отвращением отказывается и высмеивает Ганса, унижая на глазах у его большой приемной семьи.

Вскоре уроды раскрывают план Клеопатры отравить Ганса ради наследства. Повинуясь принятому в их среде кодексу чести, они берутся отомстить за оскорбленного приятеля. Темной, непогожей ночью они выслеживают Клеопатру и Геркулеса, убивают его, а ей наносят телесные увечья, превращая в иссеченное шрамами существо без ног и голоса, которое показывают на ярмарочных аттракционах как женщину-куруцу.

Неудивительно, что фильм не имел никакого коммерческого успеха. Он был снят непосредственно перед установлением в кинематографе верховной власти закона, когда правительство Соединенных Штатов сильно ужесточило цензуру. Наличие в картине изображения физических отклонений, секса, насилия и спекуляции на человеческих чувствах привело к тому, что фильм был на десятилетия запрещен. Тем не менее молва о нем продолжала распространяться, а все мы прекрасно знаем — ничто так не разогревает аудиторию и не способствует созданию культа, как всевозможные запреты.

Ошибка, возможно, состояла и в том, что кино подавали как фильм ужасов. Перед нами, несомненно, история с нравственным подтекстом, может быть, даже триллер, но клеймо фильма ужасов кинокартина заслужила, видимо, исключительно потому, что в ней снялись настоящие ярмарочные «монстры». Как бы то ни было, сама шокирующая составляющая по мере развития сюжета постепенно теряет свое значение. Чем больше экранного времени уделяется уродам, тем спокойнее и сочувственнее воспринимает их зритель. А это явно противоречит утверждению об эксплуатации темы физических недостатков.

Я далек от того, чтобы преувеличивать художественные достоинства этой картины. Сюжет незатейлив, а диалоги бесцветны. Бюджет был очень скромнен даже по меркам 1932 года, а «нормальные» актеры играют просто безобразно. Зато «уроды», которые, в сущности, изображают самих себя, — самые естественные актеры в этом фильме.

С теми, кто критикует Браунинга за использование в фильме настоящих «уродов», я не согласен по двум причинам. Во-первых, участие таких людей в съемках — единственный (даже в наши дни) способ для подобного фильма по-настоящему воздействовать на зрителя. Кроме того, в картине не проявляется никакого неуважения к людям с физическими недостатками. Со стороны Браунинга было очень смело не только вывести таких людей на экран, но и показать их как людей с чувством собственного достоинства. Фильм отражает естественные человеческие реакции и реальные нравы, царящие в обществе. Это осуждение скорее общества в целом, чем «уродов», которые предпочитают обособиться от общества в собственном мире, хотя бы в рамках коллектива ярмарочной труппы. Причем в этом мире есть и товарищество, и преданность, и взаимная поддержка, которых так часто недостает «нормальным» людям. Поначалу образы «уродов» кажутся гротескными и отталкивающими, но просто поразительно, как быстро они трансформируются в симпатичных, милых персонажей.

Гарри Эрлз, играющий Ганса, несомненно, очень интересный исполнитель главной роли. Из-за плохого качества звука, слишком высокого голоса актера и его грубого немецкого акцента я не понимаю

90 процентов того, что он говорит. Но его игра невероятно убедительно выражает боль и разочарование, которые приносит ему предательство его «нормальной» жены. Карлик, являющийся при этом еще и аристократом, представляет собой очень необычный и сложный характер, ведь он вынужден согласовывать свой высокий статус с теми ограничениями, которые накладывает на его жизнь физический недостаток.

Я убежден, что причины культовой привлекательности «Уродов» лежат глубже, чем простой интерес к физиологическим аномалиям, а внимание к фильму — вовсе не следствие дешевой спекуляции на гротеске. Приклеить к картине такой ярлык было бы упрощением, потому что это означало бы предать забвению ее значительные кинематографические достоинства. Некоторые могут счесть его спекуляцией (и даже получать удовольствие, воспринимая именно в этом качестве), но такое понимание все равно не будет верным.

## **ХОРОШИЙ, ПЛОХОЙ, ЗЛОЙ [IL BUONO, IL BRUTTO, IL CATTIVO]**

**Год** 1966

**Режиссер** Серджио Леоне

**Сценарий** Серджио Леоне (сюжет и сценарий), Лучано Винченцони (сюжет и сценарий), Аженоре Инкроччи (сценарий) и Фурио Скарпелли (сценарий)

**Продолжительность** 161 минута, 186 минут (Франция, дублированная версия), 182 минуты (Испания), 180 минут (Великобритания, повторный выпуск)

**Страны** Италия, Испания

**Язык** итальянский

## **ДЛЯ ЭТИХ ТРОИХ ГРАЖДАНСКАЯ ВОЙНА БЫЛА НЕ АДОМ, А ЖИЗНЬЮ!**

Vene! Vene! Vene! Серджио Леоне — искуснейший мастер «итальянского вестерна», а «Хороший, плохой, злой» — его безусловный шедевр. Итальянскому режиссеру, снимающему в Испании сцены из жизни американского Запада, ничего не оставалось делать, как изобрести новый жанр. Серджио Леоне изображает новый мир глазами мира старого, но увиденным по-новому, свежим взглядом. Это европейское отражение Америки. Впервые Дикий Запад изображается не в самих США и, следовательно, людьми, не обремененными эмоциями и предубеждениями (и, можно сказать, потребностью в «достоверности»).

Подобно тому как «Крестный отец» противопоставляется традиционному гангстерскому кино, Леоне снимает не столько вестерн, сколько оперу на материале вестерна. Сюжет обозначен широкими мазками на фоне испанского пейзажа, который воспроизводит американский Юго-Запад не более реалистично, чем холст, служащий задником

оперной сцены. Таким образом, обсуждая глубокие, важные темы, режиссер использует нечто вроде «стилизованного реализма».

Музыка, которая звучит в фильме, очень символична: знаменитый таинственно-зловещий темп Энни Морриконе (вы представляете себе, что это такое) является такой же характерной особенностью ленты, как и игра исполнителей главных ролей. Клинт Иствуд («хороший»), Ли ван Клиф («плохой») и неопикуемый Эли Уоллах («злой») — лучшие из возможных претендентов на исполнение характерных ролей. Качества, движущие этими героями, вполне традиционны: «жадность», «мстительность», «социопатия». Однако характеры персонажей достаточно сложны, их нравственные характеристики неоднозначны, а истории тщательно разработаны. В работах Леоне, как правило, всегда показана вражда как минимум трех главных героев, что требует сложного сюжетного плетения, временных альянсов персонажей и классических «мексиканских дуэлей».

Клинт Иствуд — холодный, сдержанный и невозмутимый профессионал. За вознаграждение он ловит преступников, он же освобождает их прежде, чем тех успевают повесить. Ли ван Клиф, возможно, невозмутим не менее Иствуда, но его герой — более скользкая, вкрадчивая, одетая в черное и, несомненно, более порочная личность. Но Эли Уоллах в роли Туко забываем. Это самый сложный и самый симпатичный персонаж из всей тройки, закоренелый преступник с остатками гуманизма, что делает его не совсем пропащим человеком. При всей неоднозначности нравственных качеств и очаровательного прагматизма, Туко представляет собой джокера, ось, на которой балансируют и с которой в конце концов срываются две другие силы.

Этот фильм во многих отношениях можно признать самым многогранным из вестернов. Леоне, которому миф об американском Западе был известен не хуже, чем неизбежность приближающейся кончины этого мифа, не только возродил угасающий жанр, но и поднял его на такие высоты, на которые тот никогда не посягал. Он сделал телеактера Клинта Иствуда суперзвездой международного масштаба, параллельно изобретя новый тип киногероя — «человека без имени» с револьвером на поясе, — который стал олицетворением вестернов следующего поколения: суровый, с неоднозначными нравственными принципами, окутанный таинственностью, столь непривычной для поклонников Джина Отри и Джона Уэйна.

Режиссерская работа Леоне характеризуется изяществом и интеллигентностью — два качества, которые редко встретишь в одной кинокартине. Два других фильма трилогии — «За пригоршню долларов» (1964) и «За несколько лишних долларов» (1965) — тоже очень удачны и во многом похожи на отобранную нами для этой книги картину, но в «Хорошем, плохом, злом» Леоне расширил свой горизонт — как буквально, так и фигурально. Он в

полную силу использует практически каждый кадр, особенно в финальной сцене, где можно наблюдать лучший оружейный залп в истории кино. Повествование длится два с половиной часа, за которые героям удается бескомпромиссно явить всю свою архетипическую мощь.

Гражданская война Севера и Юга, на фоне которой разворачивается повествование, потребовала определенных ухищрений при разработке сюжета, вследствие чего театром военных действий оказалась какая-то пустыня, а представленные нам южане — самые смуглые в истории кино. Не гарибальдийцы ли это в окрестностях Палермо? Но прежде чем вас начнут одолевать и другие сомнения, вас захватит самая потрясающая когда-либо сочиненная киномузыка, и она-то примирит все противоречия.

## **ЧЕЛОВЕК, КОТОРЫЙ УПАЛ НА ЗЕМЛЮ [THE MAN WHO FELL TO EARTH]**

**Год** 1976

**Режиссер** Николас Роуг

**Сценарий** Пол Майерсберг, Уолтер

Тевис (роман)

**Продолжительность** 140 минут

**Страна** Великобритания

**Язык** английский

### **ЧТОБЫ УВИДЕТЬ, В ЭТО НУЖНО ПОВЕРИТЬ**

Эта научная фантастика эпохи глэм-рока, снятая по роману Уолтера Тевиса, — один из самых ярких и сюрреалистичных фантастических фильмов, которые в ближайшее время могут попасться вам на глаза. Сам Тонкий Белый Герцог — Дэвид Боуи — превосходно играет космического пришельца, переодетого преуспевающим английским бизнесменом по имени Томас Джером Ньютон. Приземлившись в Америке, Ньютон отправляется в Нью-Йорк и делает там совершенно невероятное предложение Оливеру Фарнсворту (его играет Бак Генри) — юристу, занимающемуся оформлением патентов на изобретения. Ньютон хочет, чтобы тот взял на себя организацию новой всемирной корпорации, специализирующейся на электронике. Деньги на это рискованное предприятие предполагается получить от запатентованных Ньютоном девяти изобретений, среди которых есть самопроявляющаяся фотопленка.

Выясняется, что Ньютон был послан на Землю с заданием изобрести способ доставки воды на свою родную планету, страдающую от засухи. Он пытается добиться этого, используя и патентуя некоторые удивительные иноземные технологии и вкладывая прибыль в аэрокосмическую корпорацию, которая может построить космический корабль, необходимый Ньютону для транспортировки воды.

За короткое время Ньютон становится сказочно богатым человеком. Финансовый магнат и космический пришелец в одном лице, он удаляется в

маленький городок штата Нью-Мексико. Здесь он уединяется в каком-то мотеле и смотрит двенадцать телевизоров одновременно. Оказывается, Ньютон узнал о существовании землян благодаря телевизионным сигналам, которые ему удалось поймать на своей планете. Перед ним пронесится многоуровневый монтаж картинок из жизни нашей цивилизации, скомпонованный из старых кинофильмов, комедий, новостных репортажей и рекламы. Его привлекает добродушная простота Бетти Джо (Кэнди Кларк), работающей в мотеле горничной. Она становится его любовницей, нянькой и экономкой в одном лице. Отношения с ней — единственное настоящее знакомство с жителем Земли, если не считать отношений с профессором химии Натаном Брюсом (Рип Торн), нанятым Ньютоном для разработки системы подачи топлива космического корабля.

Режиссер Николас Роуг — автор фильмов «Представление» (1970), «Обход» (1971) и «Теперь не смотри» (1973) — разработал свой узнаваемый кинематографический стиль. В фильме «Человек, который упал на Землю» сочетание иносказания с интригующими спецэффектами дает впечатляющий результат — перед нами научная фантастика эпохи «постпоп-арта», комбинация странных калейдоскопических, похожих на галлюцинации кадров, потусторонней музыки (написанной Боуи), зловещих инопланетных образов и актерской игры самого Боуи, олицетворяющей эру Зигги Стардаста. Фильм, без сомнения, получился значительным: Роугу неожиданно удалось объединить психоделику и элементы научной фантастики в довольно занимательное кино. Тем не менее в нем есть составляющая, представляющаяся совершенно неуместной, — многочисленные и вычурные эротические сцены.

Картина — настоящий праздник для глаз. Всякому, кто видел хоть один фильм Роуга, известно, что режиссер умеет строить кадр и максимально эффективно использует естественное и искусственное освещение. Роуга всегда хвалят за его дерзкие эстетические решения, но часто критикуют за неспособность смонтировать последовательность сцен, в результате чего его фильмы нередко кажутся бессвязными и путанными. Однако, судя по всему, он делает это намеренно. Это обстоятельство отличает его работы вообще, а в случае фильма «Человек, который упал на Землю» этот своеобразный стиль отражает попытки пришельца разобраться со своим новым окружением, в результате чего он все больше привыкает к земным радостям, таким как алкоголь, секс и телевидение.

В окончательной версии фильм длится 118 минут, но при этом в сюжете образуются зияющие провалы. Отличающаяся большей связностью 140-минутная режиссерская версия кажется убедительнее. Но даже более длинная версия — не самый легкий для восприятия образчик научно-фантастического жанра. Это рассыпающееся на глазах повествование может кого-то оттолкнуть, но если вы способны получать удовольствие от интеллектуальной фантастики,

достаточно рискованной по стилю, тогда вы, возможно, будете рады, что открыли для себя эту бесспорную классику культового кино.

## ШКОЛА РОК-Н-РОЛЛА [ROCK 'N' ROLL HIGH SCHOOL]

**Год** 1979

**Режиссер** Аллан Аркуш, Джо Данте,

Джерри Закер

**Сценарий** Ричар Уитли (сценарий), Расс Двонч (сценарий), Джозеф Мак-Брайд (сценарий), Аллан Аркуш (сюжет), Джо Данте (сюжет)

**Продолжительность** 93 минуты

**Страна** США

**Язык** английский

### ХОЧУ ОСТЕПЕНИТЬСЯ

Если вы поклонник культовых фильмов, то, должно быть, хорошо знаете группу *Ramones* — первых нью-йоркских панк-рокеров, получивших известность в 1970-х годах. «Школа рок-н-ролла» — это в чистом виде реклама *Ramones*, и только на этом основании сохраняет культовый статус вот уже более двадцати лет. После безвременной кончины Джоуи Рамона (от рака) в апреле 2001 года и Ди Ди Рамона (от передозировки) в июне 2002 года, фильм пережил новый взлет популярности. Интерес к нему подогревается еще и ностальгией по панковской эстетике начала 1980-х годов, которая царит как в моде, так и в поп-музыке.

Конец 1970-х годов был одним из самых либеральных периодов в истории поп-культуры. Это было время, когда головы родителей кружились от того же наркотического дурмана, что и головы детей, а рок-н-ролл превратился во влиятельную индустрию, ворочающую миллиардами долларов. Поэтому свободолобивый фильм, в котором рок выступает как орудие бунта, не мог бы выбрать для своего появления менее удачного времени и менее подходящей темы. «Школа рок-н-ролла» сделана с сознанием этого обстоятельства, в чем и заключается секрет ее очарования.

Это музыкальная комедия — жанр, который, казалось бы, вымер еще в середине 1960-х годов. Однако саундтрек, где среди прочего звучит музыка *Ramones*, *Devo* и *Velvet Underground*, нельзя считать типичным мюзиклом. До некоторой степени этот фильм — дань уважения кинокартинам Алана Фрида 1950-х годов (взять, к примеру, «Давай, Джонни, давай!», снятый в 1958 году). Он почти столь же простодушен, как и его предшественники. У этой комедии есть подкупающая старомодная черта: здесь нет наркотиков, дети просто любят рок-н-ролл, а *Ramones*... просто хотят пиццы.

Создатели фильма, сознавая, сколь анахроничны поднимаемые ими темы, действуют иронично и поддерживают атмосферу абсурдистского юмора. Фильм в преувеличенном виде показывает злобность представителей власти, возводя их

пренебрежение к рок-н-роллу в ранг какой-то патологической одержимости.

Рифф Рэнделл (Пи Джей Соулз) — страстная поклонница *Ramones*. Актриса играет ярко, и вскоре вы перестаете замечать, что ее возраст явно уже не школьный (да и все актеры, играющие в этом фильме школьников, набраны среди тех, кому уже далеко за двадцать). Рифф сочинила для своих кумиров песню и надеется вручить им свое сочинение лично, как только те приедут с концертом в ее город.

Взяв с собой приятелей Тома (Винсент ван Паттен) и Иглбауэра (Клинт Говард), Рифф отправляется на концерт, чтобы лично встретиться со своими кумирами. Но недавно назначенная директриса школы «Винс Ломбарди», где учится Рифф, известная своей суровостью мисс Тогар (Мэри Воронов) объявляет рок-н-роллу войну на уничтожение. Тогар доходит до того, что пытается научно доказать вредное воздействие, которое рок-н-ролл оказывает на живое существо. Для этого она заставляет лабораторных мышей слушать музыку *Ramones*. По прошествии некоторого времени мыши стремительно деградируют, надевают маленькие кожаные пиджачки и в конце концов погибают от воздействия ужасной музыки. Когда учителя и родители устраивают костер из виниловых дисков с рок-музыкой, разгневанные дети решают преподавать взрослым урок. С помощью *Ramones* они захватывают школу и начинается рок-н-рольная катавасия.

В этом фильме есть куда более интеллектуальные, чем можно было бы ожидать, моменты, в том числе несколько смешных реплик, например: «А твои родители знают, что ты *Ramones*?» Или: «Том Робертс такой зануда, что его брат — единственный ребенок в семье». Бегущие по нижнему краю слова песни *Teenage Lobotomy*, пара огромных фашистов-охранников и подросток-толчок, обосновавшийся в туалете, — те необычные детали в стиле мультипликатора Текса Эйвери, которые мне очень импонируют. Мэри Воронов и Пола Баргела (который играет сумасшедшего учителя музыки) вы можете помнить по более позднему классическому фильму «Поедая Рауля» (1982). Особенно страстным и дотошным любителям панк-рока советуем поискать в первых рядах зрителей в сцене живого выступления *Ramones* Дерби Крэша, солиста группы *The Germs*.

«Школа рок-н-ролла» — одна из немногих комедий, профинансированных Роджером Корманом, специализировавшимся на фильмах ужасов и низкопробных фильмах класса В («Путешествие на планету доисторических женщин» [1966], «Медсестры по вызову» [1972], «Большое похищение автомобиля» [1977]). Он нанял молодого режиссера Аллана Аркуша, который, к счастью, убедил Кормана отказаться от первоначального названия «Диско-школа», а также использовать именно *Ramones* в качестве требовавшейся по сценарию рок-группы. Остальное — история культового кино и отличное противоядие против «Бриолина» (1978).

Gabba Gabba Hey!

## ШОУ УЖАСОВ РОККИ ХОРРОРА [THE ROCKY HORROR PICTURE SHOW]

Год 1975

Режиссер Джим Шерман

Сценарий Ричард О'Брайен, Джим

Шерман

Продолжительность 100 минут

Страна Великобритания

Язык английский

### НЕ МЕЧТАЙ ОБ ЭТОМ — ЖИВИ ЭТИМ!

Вы, должно быть, заметили, что эта книга построена в алфавитном порядке. Решение расположить фильмы именно так исходит из простого соображения, что невозможно установить иерархию внутри такой субъективной категории, как культовые фильмы. Единственное исключение — этот фильм. Это безусловный и неоспоримый образец культового кино, его квинтэссенция. У всех культовых фильмов есть общие признаки, но это единственный из известных мне фильмов, который обладает всеми признаками «культового кино»: это научная фантастика, фильм ужасов, пародия, мюзикл и бисексуальная гламурная буффонада... В общем — перед вами «Шоу ужасов Рокки Хоррора».

Подобно многим культовым фильмам, поначалу эта картина не имела кассового успеха. Со временем зрительская аудитория приняла фильм, сделав его излюбленным ночным развлечением. Как это бывает со многими культовыми картинами, просмотр на большом экране значительно усиливает впечатление по сравнению с домашним просмотром, но в данном случае разница особенно значительна. Это интерактивное кино, причем до такой степени, что энергия, возникающая в процессе просмотра в компании, больше той, что присутствует в самом кинематографическом материале. Идея поставить на Бродвее театральный вариант «Рокки Хоррора» противоречит моим представлениям об этом фильме, потому что лишает поклонников этой истории возможности деятельно реагировать на ее сюжет. Фильм в большей степени способствует взаимодействию между зрителями, чем между своими собственными героями.

Дождливой ночью нормальная, типично американская пара — Джанет (Сьюзан Сарандон) и Брэд (Барри Боствик) — попадает в неприятную ситуацию. Они обнаруживают, что прокололи колесо, и происходит это неподалеку от замка, в котором живет компания сексуальных извращенцев. Главного из них играет Тим Карри, чей персонаж (доктор Фрэнк Н. Фёртер) стал легендой кино. Это безумный ученый, инопланетянин, культовый лидер и страстно ищущий любви трансвестит в женских подвязках и рваных чулках. Сценарист и композитор Ричард О'Брайен играет Рифф-Раффа, и если бы не персонаж Карри, его роль была бы самой яркой в фильме. Примечательны и другие члены семьи, в том числе великолепная Маджента (Патрисия Куин) и

энергичная Коламбия (Нелл Кэмпбелл), а также очень молодой Мит Лоуф, исполняющий фантастический музыкальный номер.

Итак, Фрэнк Н. Фёртер демонстрирует свое новое творение, Рокки (Питер Хинвуд) убивает предыдущее, Эдди (Мит Лоуф) при помощи обмана умудряется заниматься сексом и с Брэдом и с Джанет. Рокки убегают, возвращается, чтобы соблазнить Джанет, но тут появляется доктор Эверетт Скотт (Джонатан Адамс). После этого все едят на крышке гроба Эдди, а Коламбия очень переживает, затем превращаются в статуи и начинается фантастическое представление.

В единое целое сюжет связывают песни, которые поют как персонажи, так и рассказчик по прозвищу «Без шеи» (Чарльз Грэй), который, судя по всему, является высшим, всемогущим существом. Предполагалось, что фильм будет намеренно глуповатым, но все песни — *Science Fiction/Double Feature, Sweet Transvestite, Time Warp, Touch A Touch A Touch Me, Dammit Janet, Hot Patootie* и *I'm going Home* — гораздо лучше, чем должна бы быть пародия.

Первенство в этом фильме целиком и полностью принадлежит Тиму Карри. Его персонаж — двигатель всего повествования. Все приливы и отливы в фильме отражаются на его поведении. Доктор Фрэнк Н. Фёртер превращается то в звезду транс-шоу, то в злого диктатора, то в дряхлеющую примадонну. Игра Карри на протяжении всего фильма остается бурным источником наслаждения, а песни... Веселые, завораживающие, сладостно-грустные — в особенности финальная ария *Don't Dream It, Be It*, которая, несмотря на свою меланхоличность, служит прекрасной кодой.

Всякий раз, когда я смотрю этот фильм, я не могу не подумать о церкви. Эта кинокартина — скорее ритуальная, нежели повествовательная. В фильме есть нечто универсально ортодоксальное, причем сам он воспринимается как литургия. Каждую реплику Джанет или Брэда зрители всегда встречают соответственно криками «Сука!» или «Козел!». В фильме много декламации, пения и сексуально неоднозначных моментов. Не напоминает ли вам все это о католичестве?

Зрительская аудитория приняла близко к сердцу лозунг «Не мечтай об этом — живи этим!». Разница между впечатлением от этого фильма на большом экране и домашним просмотром сравнима с разницей между просмотром порнофильма в скорбном одиночестве и участием в карнавальном шествии под лозунгом «Извращенцы всех мастей, совокушайтесь!». Только должен вас предупредить: не увлекайтесь криками «Сука!» при каждом появлении на экране Съюзан Сарандон. Однажды за это меня вышвырнули с сеанса фильма «Мертвец идет», в котором она тоже играет.

#### **ЭКСПРОПРИАТОР [REPO MAN]**

**Год** 1984

**Режиссер** Алекс Кокс

**Сценарий** Алекс Кокс

**Продолжительность** 92 минуты

**Страна**

США

**Язык**

английский

...СЕЙЧАС ЧЕТЫРЕ ЧАСА УТРА, И  
ЗНАЕШЬ ЛИ ТЫ, ГДЕ ТВОЯ МАШИНА?

Примерно тогда же, когда «Экспроприатор» был выпущен на видеокассетах, возникло впечатление, что видеоиндустрия вместо искоренения независимого кино принялась его распространять. Видеомагазины, а в США еще и кабельное телевидение, давали людям, живущим вне культурных центров (в том числе мне) доступ к фильмам, которые иначе можно было бы увидеть только в специальных кинотеатрах, лояльных к независимому кино. Случайная пара, которая с явным неудовольствием (нечем заняться и ни гроша в кармане) смотрит «Экспроприатора» — вот типичная зрительская аудитория, на которую мог рассчитывать этот фильм субботними вечерами.

Наряду с альбомами группы *Dead Kennedy* и несколькими культовыми романами, «Экспроприатор» — блестящее произведение, подтверждающее, что даже эра Рейгана сумела породить острую критику в собственный адрес. Восьмидесятые годы были тем десятилетием, которое никого особенно не вдохновляло, даже в мейнстриме. Это было время, когда Эмилио Эстевес еще не был актером, примелькавшимся в заурядных фильмах, а был новым лицом в кинематографе. Большинству поколений приходится ждать десять лет ради понимания, что их десятилетие было дерьмовым, однако (называйте это быстрым распространением информации, постмодернизмом или чем угодно еще) уже тогда многие люди правильно оценивали свою эпоху, и «Экспроприатор» это доказывает.

Расставшись с любимой девушкой и лишившись лакейской работенки в супермаркете, панк-рокер Отто (Эмилио Эстевес) знакомится с парнем по имени Бад (Гарри Дин Стэнтон), который предлагает 25 долларов за то, чтобы он пригнал машину его жены из «одного плохого места». Когда группа разъяренных типов начинает преследовать Отто, тот понимает, что здесь что-то не так, и вскоре узнает, что Бад работает экспроприатором, то есть изымает автомобили у владельцев, которые, купив машину в рассрочку, прекращают платить за нее взносы.

Приехав на стоянку, Отто заявляет: «Я не собираюсь работать вонючим экспроприатором». Секретарша Марлен протягивает Отто немного наличных: «Слишком поздно, малыш, ты уже стал им». После того как Отто выливает пиво на пол офиса, Бад нанимает его на работу. Чуть позже в помещение входит другой экспроприатор и недоуменно спрашивает, кто это «опять» помочился на пол.

Когда анонимный источник объявляет награду в 20 000 долларов за пропавший «шевроле-

малибу» 1964 года, оказывается, что истинную ценность представляет не сама машина, а нечто в его багажнике. Это нечто очень горячее, ярко светящееся и убивающее всех, кто к нему прикасается.

«Экспроприатор» раскрывается только при повторных просмотрах. На первый взгляд фильм производит впечатление зауряднейшей поделки, состряпанной специально для телевидения. Персонажи бесцветны и аморфны. Событиям не дается ясного объяснения, а некоторые эпизоды вообще кажутся неуместными и бессмысленными.

Эстевес весьма добросовестно исполняет главную роль, однако именно роли второго плана оправдывают культовый статус фильма. Замечателен Трэйси Уолтер в роли механика-наркомана Миллера. Его рассуждение о Джоне Уэйне просто блестяще, равно как и фраза: «Иногда люди просто взрываются». Гарри Дин Стэнтон в роли Бада показал образец роскошной, энергической актерской игры. Изначально Алекс Кокс планировал взять на эту роль Денниса Хоппера, но в силу каких-то случайных обстоятельств роль Бада отдали Стэнтону. Что касается Гарри Дина Стэнтона, мне нечего добавить к тому, что поется о нем в песне *Pop Will Eat Itself*.

*Бад*: Ты ведь не коммунист, правда?

*Отто*: Черт возьми, конечно, нет!

*Бад*: Это хорошо. Я не позволяю коммунистам ездить в моей машине. И христианам тоже.

«Экспроприатор» так напичкан всевозможными визуальными нелепицами, что за один просмотр все углядеть невозможно. Обратите внимание на освежители воздуха, газетный автомат и часы без стрелок. В классической вступительной песне Игги Попа есть строчка, которая привлекает внимание зрителей к подобным деталям: «Отыскивайте шутки при помощи микроскопа». Одна из таких жемчужин — группа *The Circle Jercs*, которая исполняет лаунж-версию своей песни *When the Shit Hits the Fan*, услышав которую, Отто бормочет: «Надо же, мне когда-то нравились эти ребята».

Многие персонажи названы в честь известных марок пива: Миллер, Бад, Лайт. Когда один персонаж говорит другому «давай выпьем», в следующем кадре появляется крупный план блока из шести банок с надписью «Выпивка», стоящего рядом с кассиром в магазине. В другом эпизоде Отто ест прямо из банки, на которой коротко и ясно написано «Еда».

Фильм Алекса Кокса стал популярнейшим культовым произведением через год после своего выхода в свет, когда он попал в кинотеатры, специализирующиеся на авторском кино (первоначальный прокат в кинотеатрах под открытым небом, где его подавали как «боевик», с треском провалился).

**ЭТО — SPINAL TAP [THIS IS SPINAL TAP]**

Год 1984

**Режиссер** Роб Райнер  
**Сценарий** Кристофер Гест, Майкл Мак-Кин, Гарри Ширер и Роб Райнер  
**Продолжительность** 82 минуты  
**Страна** США  
**Язык** английский

СДЕЛАТЬ ДЛЯ РОК-Н-РОЛЛА ТО ЖЕ, ЧТО «ЗВУКИ МУЗЫКИ» СДЕЛАЛИ ДЛЯ ГОР\*

Я ненавижу пародии. Или, скажем так, я ненавижу плохие пародии. Потому что на 99 процентов они представляют собой самодовольные, неизобретательные и ленивые потуги, лишь смутно отражающие пародируемый объект, и выдавливают из себя убогие остроты в его адрес. Пародия, конечно, может быть очень смешной и удачной, но для этого пародист должен не просто знать то, что он пародирует, — он должен это любить.

Блестящий фильм Эрика Айбла *The Rutles* (1977) структурно был очень похож на настоящие документальные фильмы о *Beatles* и, без сомнения, вдохновлялся искренней любовью к своему объекту. Найджел Иннес так великолепно сымитировал *Beatles*, что саундтрек к *The Rutles* не уступает по звучанию настоящему битловскому концерту.

Фильм «Это — Spinal Tap» отличается такими же достоинствами, но, на мой взгляд, он еще лучше. Картина так богата, что сама по себе представляет удивительное явление. В ней есть сногшибательные хиты, такие как *Stonehenge*, *Big Bottom* и *Rock'n'Roll Creation*, а тексты песен способны заставить зрителей попадать со стульев от смеха.

Секрет убедительности и достоверности фильма не в том, что он так напоминает документальную кинокартину, сколько в том, что участники вымышленной рок-группы *Spinal Tap* изображены плохими музыкантами, но при том хорошими людьми. Некоторые известные музыканты даже не боятся утверждать, что фильм научил их, что такое быть рок-звездой.

Кинорежиссер Марти Диберджи (Роб Райнер) решает временно оставить съемки рекламы собачьих кормов и зафиксировать на киноплёнке вид, звук и запах своей любимой рок-группы *Spinal Tap*, которая как раз собирается на прощальные гастроли по Соединенным Штатам. Это музыкальный коллектив из Англии, который вот уже двадцать лет играет тяжелый металл. Ядро группы составляют солист Дэвид Хаббинс (Майкл Мак-Кин), гитарист Найджел Тафнел (Кристофер Гест) и бас-гитарист Дерек Смоллз (Гарри Ширер). Остальные участники постоянно меняются, в том числе крайне невезучие ударники (один из них — Мик Шримптон, которого играет Ар Джей Парнелл), друг за другом покидающие мир живых самыми дикими способами.

*Марти Диберджи*: Так что же случилось с тем ударником?

*Мик Шримптон*: Видишь ли, это не очень приятная история... В общем, он умер.

*Дерек Смоллз:* Да, в официальном заключении сказано, что он захлебнулся... м-м-м... рвотными массами.

*Мик:* Ну, на самом деле это были не его рвотные массы, но точно неизвестно, чьи это были рвотные массы. У них в Скотланд-Ярде нет такой технологии, чтобы... точно установить и все такое.

*Найджел Таффел:* Ну да, нет у них... порошка для блевотины.

Свои американские гастролы группа совершает после многолетнего перерыва. На вопрос, не указывает ли сократившееся количество зрителей на спад популярности группы, менеджер Ян Фэйт (Тони Хендра) возражает: это означает всего лишь то, что из поклонников остаются только «избранные», то есть лучшая часть. Тем не менее на первых концертах группу принимают хорошо (на тех концертах, что не отменяют). Вообще же это не гастролы, а горе. То ломаются подпорки, поддерживающие сцену, то музыканты не могут найти дорогу от гримерных до сцены, то на раздачу автографов в музыкальном магазине не являются фанаты. Радиостанции запускают в эфир старые записи группы и спрашивают: «Что, интересно, сейчас подельывают эти ребята?» Внезапно приезжает подружка Дэвида Джанин (Джун Чедвик), являющаяся для группы кем-то вроде Йоко Оно. Это выводит из равновесия Найджела, который страстно влюблен в Дэвида, что заметно всем, кроме самого Дэвида. Джанин начинает на свой лад помогать группе, в том числе заставляя музыкантов выступать в костюмах фантастических существ.

Потом всем участникам группы начинает казаться, что успех можно вернуть, если удастся выпустить новый альбом. Но компания *Polymer Records* отказывается распространять альбом под названием «Понюхай перчатку», потому что его обложка якобы оформлена в женоненавистническом духе. В конце концов альбом все-таки выходит просто в черном конверте, представляя собой полную противоположность «Белому альбому» *Beatles* по внешнему виду, художественной ценности и объемам продаж. Популярность группы снижается настолько, что она едва может соперничать с кукольным театром в детском парке аттракционов. Напряжение неуклонно нарастает по мере того, как гастрольный тур приближается к концу.

Между тем нас посвящают в рок-н-рольные тайны группы, ее мудрость и философию. Найджел

сообщает Марти об одном из секретов успеха — мощных усилителях. Если мощность оборудования других групп принять за 10, то громкость звука *Spinal Tap* — все 11! На вопрос о том, действительно ли разница так уж ощутима, Найджел отвечает: «Ну да, это ведь... на целую единицу громче, не так ли?»

Помимо исполнения главных ролей в фильме, Гест, Мак-Кин, Ширер и Райнер сами написали сценарий. Кроме того, они сочинили все песни, некоторые из которых — например, *Sex Farm* — получили известность и не уступали прочим хитам тяжелого металла. Фантастический факт, связанный с этим фильмом, состоит в том, что эта пародия на рок-группы в наши дни более популярна, чем большинство групп, реально существовавших и популярных в момент выхода фильма. Люди помнят пародию, а не то, на что она была направлена.

Своим выходом в свет фильм ознаменовал появление нового жанра псевдодокументального кино (*mockumentary*), что повлекло за собой появление и других подобных картин. Среди последующих режиссерских работ Кристофера Геста есть два фильма этого жанра: «В ожидании Гаффмана» (1996) и «Победители шоу» (2000).

Актерские работы очень удачны, причем на удивление хорошо показали себя американцы. Роли второго плана тоже великолепны. Тони Хендра играет менеджера, который терпеливо переносит плохое обращение музыкантов и, несмотря ни на что, продолжает им помогать. Анжелика Хьюстон исполняет роль сценографа-декоратора Полли Дойч, которая с трудом отличает длину от ширины, а ширину — от высоты. Фред Уиллард всегда умеет сделать маленькую роль более запоминающейся, чем она того заслуживает. В этом фильме он играет бравого офицера лейтенанта ВВС Хукстраттена, который требует, чтобы ему сыграли «офицерский танец», что заканчивается полной катастрофой.

Группа *Spinal Tap* однажды действительно выступила в сопровождении оркестра с песней *Bitch School*. Произошло это в 1998 году на открытии ежегодного съезда Национальной женской организации. Тот факт, что такое вообще могло иметь место, опровергает стойкое убеждение, что феминизм и чувство юмора несовместимы.

Все, кто видел этот фильм, согласны, что это картина на 11.

## СОДЕРЖАНИЕ

|  |     |     |
|--|-----|-----|
| Введение .....   | 5   |     |
| Акира [Akira] .....  | 11  |     |
| Апокалипсис сегодня [Apocalypse Now] .....   | 14  |     |
| Барбарелла — королева галактики [Barbarella: Queen of the Galaxy] .....  |     | 20  |
| Бегущий по лезвию [Blade Runner] .....   | 23  |     |
| Беспечный ездок [Easy Rider] .....   | 27  |     |
| Бешеные псы [Reservoir Dogs] .....   | 31  |     |
| Бойцовский клуб [Fight Club] .....   | 35  |     |
| Бразилия [Brazil] .....  | 41  |     |
| Братья Блюз [The Blues Brothers] .....   | 46  |     |
| Вилли Вонка и шоколадная фабрика [Willy Wonka and the Chocolate Factory] .....   |     | 49  |
| Воины [The Warriors] .....   | 53  |     |
| Выход дракона [Enter the Dragon] .....   | 56  |     |
| Гарольд и Мод [Harold and Maude] .....   | 60  |     |
| Дай мне кров [Gimme Shelter] .....   | 64  |     |
| День, когда клоун плакал [The Day the Clown Cried] .....   | 68  |     |
| Доктор Стрейнджлав, или Как я научился не волноваться и полюбил бомбу [Dr. Strangelove or: How I Learned to Stop Worrying and Love the Bomb] ..... |     | 72  |
| Долина кукол [Valley of the Dolls] .....   | 76  |     |
| Донни Дарко [Donnie Darko] .....   | 80  |     |
| Заводной апельсин [A Clockwork Orange] .....   | 85  |     |
| Карнавал душ [Carnival of Souls] .....   | 89  |     |
| Квадрофения [Quadrophenia] .....   | 92  |     |
| Кот Фриц [Fritz the Cat] .....   | 95  |     |
| Крот [El Topo] .....   | 98  |     |
| Леон [Leon] .....  | 102 |     |
| Мой обед с Андре [My Dinner with Andre] .....  | 105 |     |
| Монти Пайтон и Святой Грааль [Monty Python and the Holy Grail] .....   |     | 108 |
| Мочи их, киска, мочи! [Faster, Pussy Cat Kill! Kill!] .....  | 112 |     |
| На игле [Trainspotting] .....  | 116 |     |
| Непослушный Бабби [Bad Boy Bubby] .....  | 120 |     |
| Pink Floyd — Стена [Pink Floyd — The Wall] .....   | 123 |     |
| План 9 из открытого космоса [Plan 9 from Outer Space] .....  |     | 128 |
| Плетеный человек [The Wicker Man] .....  | 132 |     |
| Поверженные законом [Down by Law] .....  | 135 |     |
| Подозрение [Suspiria] .....  | 139 |     |
| Представление [Performance] .....  | 142 |     |
| Приключения Бакару Банзая в восьмом измерении [The Aventures of Buckaroo Banzai Across the 8th Dimension] .....                                    |     | 145 |
| Принцесса-невеста [The Princess Bride] .....   | 149 |     |
| Пустоши [Badlands] .....   | 152 |     |
| Пусть только сунутся [The Harder They Come] .....  | 156 |     |
| Странствия Салливана [Sullivan's Travels] .....  | 159 |     |
| Рассвет мертвецов [Dawn of the Dead] .....   | 163 |     |
| Реаниматор [Re-Animator] .....   | 166 |     |
| Роджер и я [Roger and Me] .....  | 170 |     |
| Розовые фламинго [Pink Flamingos] .....  | 174 |     |
| Синий бархат [Blue Velvet] .....   | 178 |     |
| Смывайся [Skidoo] .....  | 182 |     |
| Таксист [Taxi Driver] .....  | 186 |     |
| Телесеть [Network] .....   | 191 |     |

|   |     |
|---|-----|
| <b>Техасская резня бензопилой</b> [The Texas Chain Saw Massacre]  | 195 |
| <b>37,2° с утра</b> [37°2 Le Matin] .....                         | 199 |
| <b>У реки</b> [River's Edge] .....                                | 202 |
| <b>Убрать Картера</b> [Get Carter] .....                          | 206 |
| <b>Удар по воротам</b> [Slap Shot] .....                          | 210 |
| <b>Уитнэйл и я</b> [Withnail and I] .....                         | 214 |
| <b>Уроды</b> [Freaks] .....                                       | 218 |
| <b>Хороший, плохой, злой</b> [Il Buono, il brutto, il cattivo]    | 222 |
| <b>Человек, который упал на Землю</b> [The Man Who Fell to Earth] | 226 |
| <b>Школа рок-н-ролла</b> [Rock'n'Roll High School]                | 229 |
| <b>Шоу ужасов Рокки Хоррора</b> [The Rocky Horror Picture Show]   | 233 |
| <b>Экспроприатор</b> [Repo Man] .....                             | 237 |
| <b>Это — Spinal Tap</b> [This is Spinal Tap]                      | 241 |