

Александр Павлов
Расскажите вашим детям
*Сто двадцать три опыта
о культовом кинематографе*



ПРОЕКТ СЕРИЙНЫХ МОНОГРАФИЙ
ПО СОЦИАЛЬНО-ЭКОНОМИЧЕСКИМ
И ГУМАНИТАРНЫМ НАУКАМ

**ИССЛЕДОВАНИЯ
КУЛЬТУРЫ**

Исследования культуры

Александр Павлов

**Расскажите вашим детям.
Сто двадцать три опыта о
культовом кинематографе**

«Высшая Школа Экономики (ВШЭ)»

2016

УДК 791.662
ББК 85.37

Павлов А. В.

Расскажите вашим детям. Сто двадцать три опыта о культовом кинематографе / А. В. Павлов — «Высшая Школа Экономики (ВШЭ)», 2016 — (Исследования культуры)

ISBN 978-5-7598-2046-8

Многие используют слово «культовый» в повседневном языке. Чаще всего этот термин можно встретить, когда речь идет о кинематографе. Однако далеко не всегда это понятие употребляется в соответствии с его правильным значением. Впрочем, о правильном значении понятия «культовый кинематограф» говорить трудно, и на самом деле очень сложно дать однозначный ответ на вопрос, что такое культовые фильмы. В этой книге предпринимается попытка ответить на вопрос, что же такое культовое кино – когда и как оно зародилось, как развивалось, каким было, каким стало и сохранилось ли вообще. И если сохранилось, то как о нем следует говорить сегодня. Книга состоит из двух неравных частей. В первой – теоретико-методологическом введении – автор предлагает собственный взгляд на то, каким образом сегодня можно рассуждать о культовом кино. Во второй части представлен фактический материал – сто двадцать три эссе о культовых фильмах в хронологическом порядке, чтобы читатель мог составить представление об эволюции феномена. Монография будет интересна не только культурологам и социологам, но и всем, кто любит кино, а особенно тем, кто ценит нестандартный кинематограф. 3-е издание, переработанное и дополненное.

УДК 791.662

ББК 85.37

ISBN 978-5-7598-2046-8

© Павлов А. В., 2016

© Высшая Школа Экономики
(ВШЭ), 2016

Содержание

Предисловие к третьему изданию	9
Играя в культовое кино всерьез	11
Благодарности	13
Культовое кино сегодня: очень краткое введение	14
Культовые фильмы – известные, неизвестные, плохие, хорошие, восхитительные, невероятно странные и «такие плохие, что даже хорошие»	40
1. Кабинет доктора Калигари	40
2. Уродцы	43
3. Прокуренные мозги / Косяковое безумие / Конопляное безумие / Расскажите вашим детям	45
4. Касабланка	47
5. План 9 из открытого космоса	50
6. Маленький магазинчик ужасов	52
7. Взлетная полоса	54
8. Пламенеющие создания	56
9. Обнаженный поцелуй	58
10. Манос: руки судьбы	60
11. Я любопытна – фильм в желтом / Я любопытна – желтая версия / Я любопытна – желтый	62
12. Ночь живых мертвецов	64
13. Великое молчание / Великое безмолвие / Молчун	66
14. Убийцы медового месяца	68
15. Санто и Блу Демон против монстров	70
16. Изнанка Долины кукол / За пределами Долины кукол	72
17. Представление / Перформанс	74
18. Крот	76
19. Двухполосное шоссе / Двухполоска	78
20. Вампириши-лесбиянки	80
21. Гарольд и Мод	83
22. Дочери тьмы	85
23. Заводной апельсин	87
24. Вилли Вонка и шоколадная фабрика	89
25. Убрать Картера	91
26. Тернистый путь	93
27. Миланский калибр 9	95
28. Розовые фламинго	97
29. Плетеный человек	99
30. Триллер: жестокий фильм / Триллер: очень жестокое кино	101
31. Оно живо / Оно живое	103
32. Эммануэль	105
33. Техасская резня бензопилой	107
34. Резня в стиле мафии / Каков отец, таков и сын	109
35. Сало, или 120 дней содома	111
36. Монти Пайтон и священный Грааль	113
37. Шоу ужасов Рокки Хоррора	115

38. Серые сады	117
39. Призрак рая	119
40. Томми	121
41. Убийство в школе	123
42. Таксист	125
43. Чужеродный фактор	127
44. Змея в тени орла	129
45. Инферно / Преисподняя	131
46. Ад каннибалов	133
47. Ангел мщения / Мисс 45-й калибр	135
48. Седьмые врата ада	138
49. Зловещие мертвецы	140
50. Существо в корзине	142
51. Южное гостеприимство / Южный комфорт	144
52. Бегущий по лезвию	146
53. Жидкое небо	148
54. Человек, который спас мир / Турецкие звездные войны	150
55. Видеодром	152
56. Нечто	154
57. Мой завтрак с Блэсси	157
58. Терминатор	159
59. Экспроприатор / Конфискатор	161
60. Распутин – оргии при царском дворе	163
61. Ниндзя III: господство	165
62. Токсичный мститель	167
63. Бразилия	169
64. Лофт	171
65. Клуб «Завтрак»	173
66. Возвращение живых мертвецов	175
67. Лучший стрелок / Топ Ган	177
68. Генри: портрет серийного убийцы	179
69. 37.2 по утрам / Бетти Блю	181
70. Уитнейл и я	183
71. Принцесса-невеста	185
72. Зловещие мертвецы 2	187
73. Игла	190
74. Наемный убийца	192
75. Смертельное влечение / Вереск	194
76. Чужие среди нас / Они живут среди нас	196
77. Вспомнить все	198
78. Класс 1999	200
79. Деликатесы	202
80. Невозмутимый	204
81. Живая мертвечина	206
82. Настоящая любовь	208
83. Клерки	210
84. Криминальное чтиво	212
85. Шоугелз	215
86. Шоссе в никуда	218

87. На игле	221
88. Тело будет предано земле, а старший мичман будет петь	223
89. Большой Лебовски	226
90. Счастье	228
91. Академия Рашмор / Рашмор	230
92. Карты, деньги, два ствола	232
93. Зеленый слоник	235
94. Офисное пространство	237
95. Оборотень	239
96. Королевская битва	241
97. Донни Дарко	243
98. Жаркое американское лето	245
99. Высший пилотаж	248
100. Комната	250
101. Три экстрима	252
102. Машинист	254
103. Кирпич	256
104. Таксидермия	258
105. Залечь на дно в Брюгге	260
106. Черный динамит	262
107. Плохой лейтенант / Плохой лейтенант: порт приписки – Новый Орлеан	264
108. Супер	266
109. Холодная рыба	269
110. Список смертников	271
111. В финале Джон умрет	273
112. Ограбление казино / Убей их нежно	276
113. Неправильно	278
114. Выживут только любовники	280
115. Реальные упыри / Что мы делаем в темноте	282
116. Они пришли вместе	285
117. Безумный макс: дорога ярости	288
118. Человеческая многоножка 3	290
119. Пятьдесят оттенков серого	292
120. Лобстер	295
121. Зови меня своим именем	298
122. Бегущий по лезвию 2049	301
123. Под Сильвер Лэйк	304
Заключение: новые слова о старом феномене	306
Библиография	312

Александр Павлов
Расскажите вашим детям. Сто двадцать
три опыта о культовом кинематографе

© Павлов А.В., 2016; 2017; 2020

Предисловие к третьему изданию

Первое издание «Расскажите вашим детям» вышло летом 2016 г. – не самое удачное время для продаж. Тем не менее к концу года тираж закончился, и в самом начале 2017-го свет увидело второе издание, без изменений и дополнений – тогда в этом не было никакого смысла. Как видим, следующая тысяча экземпляров книги продавалась куда дольше, но вот и они, наконец, разошлись по магазинам. Знакомые продавцы рассказывали, что книга является «лонгселлером»: ее не так чтобы очень активно, но периодически покупали на протяжении двух с половиной лет. Лучшую судьбу для книги про культовое кино сложно вообразить. Настало время для третьего издания. Передо мною был выбор: оставить книгу такой, какой она «сложилась», лишь исправив опечатки, или же внести что-то новое. Этот выбор был очень сложным, потому что если и делать дополнения, то существенные, а если это существенные дополнения, то не лучше ли издать еще сто опытов о культовом кино отдельной книгой? В конце концов я принял решение добавить в «Расскажите вашим детям» еще двенадцать опытов, чтобы их стало сто двадцать три. Это важно сделать именно в третьем издании по следующей причине.

Во введении я пишу, что в какой-то момент отошел от «консервативного» понимания феномена и стал ориентироваться на «культовое кино» как на дискурсивную категорию. Этот дискурс очень активен благодаря не только активности фанатов, но также и внешним событиям. Например, 2017 г. оказался предельно важен для дискурса культового кино. Тогда вышло несколько важнейших фильмов, основанных на культовой репутации предшественников. Это «Т2: Трейнспоттинг (На игле 2)», «Чужой: Завет», «Бегущий по лезвию 2049», «Призрак в доспехах» (кинематографическая адаптация одноименного культового аниме), а также долгожданный третий сезон сериала «Твин Пикс». Не так уж и мало, не правда ли? Тем самым стало ясно, что большое кино пытается не столько эксплуатировать (хотя это тоже подходящее слово), сколько творчески возвращаться к тому, что стало известно как «cult cinema». Конечно, в идеале это должно приносить деньги производителям, но также это приносит радость и удовольствие культистам. Тем более что далеко не все фильмы окупаются, подтверждая свою культовую репутацию.

В этом предисловии я не буду останавливаться подробно на том, какие изменения были внесены в книгу. Лишь замечу, что теперь я сделал упор на сетевые публикации, чтобы показать, насколько активен дискурс культового кино сегодня. Пока ученые изучают историю культового кино, молодые люди составляют новые списки и обсуждают «культовую классику XXI столетия». Кроме того, я постарался учесть академические источники, которые вышли или стали доступны уже после первого издания «Расскажите вашим детям», например, монографию Энн Биллсон про «Нечто» [Billson, 2019]. Особенно важной для меня оказалась книга Кристофера Джей Олсона «Сто величайших культовых фильмов» [Olson, 2018]. Я подробно пишу о концепции Олсона в заключении, которое написал специально для третьего издания, и активно использую основной материал Олсона в той части, что касается непосредственно опытов.

Сегодня культовыми называют очень многие фильмы, в том числе новейшие. По этой причине, с одной стороны, я не добавлял в список слишком старые картины (типа «Франкенштейна» (1931)), так как их репутация уже бесспорна, с другой – я постарался сделать акцент на относительно «свежих» лентах. Как и всегда, я изо всех сил пытался быть объективным, поэтому в списке оказались «Зови меня своим именем» (2017), «Королевская битва» (2000), с которой началась мода на японское кино в США, и «Тело будет предано земле, а старший мичман будет петь» (1998) – незаслуженно забытый русский криминальный фильм с выдающимися диалогами. Поэтому в списке также появились «Ангел мщения» (1981) и «Бегущий по лез-

вию 2049», а не что-то еще. Первый важен как эксплуатационное кино, востребованное феминистками, а второй нуждается в объяснении причин его коммерческого провала. Фильм «Лобстер» (2015), которого не было в основном списке, подтвердил свою репутацию и занял свое место «minor cult». В заключении «контрабандой» я подробно разбираю кейс «Драйва» (2011), который, конечно, достоин попасть в важнейшие культовые фильмы.

Также я добавил в список «Зловещие мертвецы 2» (1987), потому что они представляют особый очень любопытный кейс. Так, некоторые исследователи и фанаты считают вторую серию трилогии «Зловещие мертвецы» более культовой, чем даже первая. Я предпринимаю попытку объяснить, почему это так, и выхожу на тему Лавкрафта, крайне важную для культового кино, но недостаточно освещенную в первом издании. Кроме того, фильм «Карты, деньги, два ствола» (1998), который однозначно является культом, почему-то редко описывается как таковой. Я решил исправить это недоразумение. И наконец, «Нечто» (1982). Хотя в первом издании книги уже был один фильма Джона Карпентера «Чужие среди нас» (1988), крайне несправедливо, что лучший опыт режиссера – «Нечто» – находится в тени более культового произведения. В свою очередь, «Под Сильвер Лэйк» (2018) уже стал однозначным культом, и обойти его вниманием никак нельзя. Наконец, для третьего издания я выбрал сразу два фильма Дэвида Уэйна. Дело в том, что «Жаркое американское лето» (2001) считается куда более культовым, чем его же «Они пришли вместе» (2014), который, впрочем, тоже упоминается в числе культовых фильмов. «Они пришли вместе» не только лучше, но также и по типу юмора отсылает к первому опыту Уэйна, показывая, какую эволюцию проделал режиссер.

Надеюсь, что тем, кому понравилось первое издание, захочется получить и новое, чтобы узнать о культовом кино подробнее, а тем, кто не слышал про книгу, захочется с нею ознакомиться. Мне остается пожелать читателям приятного времяпрепровождения и выразить надежду, что в будущем я смогу подготовить еще один том, посвященный новым опытам о культовом кинематографе.

Играя в культовое кино всерьез

В настоящей книге Александр Павлов не только составил список культовых фильмов, заслуживающих того, чтобы их смотрели (и пересматривали), но и написал большое введение, воздающее должное сложностям, нюансам и спорам, которые ведутся вокруг культового кино сегодня. Несмотря на то что фанаты, синефилы и ученые, казалось бы, давно определили рамки того, что такое культовое кино, Павлов расширяет поле анализа, чтобы включить в него фильмы, которые перестали быть культовыми, по той или иной причине не найдя отклика у новых поколений поклонников и оставшись «культовыми» скорее в историческом смысле слова, нежели в актуальной действительности.

Фильмы, профессионально отобранные и предложенные к рассмотрению в этой книге, побуждают читателя к размышлению над тем фактом, что, возможно, не существует одного варианта или одного значения того, что называется «культовым кино» в современной культуре культовых фильмов. Культовый статус фильма до сегодняшнего дня по традиции можно было приписать «полуночным фильмам» и «плохому/трэшевому кинематографу», но также этот статус в самых разных формах может быть зафиксирован новыми поколениями страстной и бдительной аудитории, которая смотрит кино в домашних условиях либо на ноутбуке. Однако культовый статус фильма может соотноситься с прогнозируемым результатом благодаря маркетинговому продвижению и киноиндустрии, а также посредничеству критиков – в ожидании объятий фанатского сообщества с течением времени.

Важно, что это – первая в своем роде книга, которая выходит в России, что делает ее по-настоящему революционной. «Расскажите вашим детям: Сто двадцать три опыта о культовом кино» основана на родственных текстах, таких как, например, работа, вышедшая в книжной серии Британского института кинематографа, – «100 культовых фильмов» [Mathijs, Mendik, 2011]. Описывая, каким образом такие фильмы, как «Зеленый слоник» (1999) или «Вспомнить все» (1990), приобрели культовый статус в российской действительности, книга расширяет наше понимание феномена культа в национальном и международном масштабе.

Сегодня культовые фильмы доступны более, чем когда-либо прежде, порой находясь на расстоянии буквально одного клика. Но отличительные признаки знания о культовом кино и сопутствующие этому знанию эмоциональные переживания по-прежнему актуальны, будь то опыт старого поколения культивистов, основанный на ностальгической позиции «это надо было видеть своими глазами», или же переоценка ценностей у молодого поколения.

К счастью для вас, Александр Павлов – непревзойденный проводник на зыбкой почве определения значения и ценности культового кино. Он добросовестный исследователь, который не стремится просто зафиксировать канон культовых фильмов, но уделяет пристальное внимание фактору изменчивости во времени – пикам и впадинам культовой репутации кинематографа, потому что в разные периоды она возрастает и ослабевает. Ведь прелесть культового кино в том, что это отнюдь не пыльный музейный экспонат, принадлежащий анналам истории кинематографа, журналистики и кинокритики.

Напротив, культовые фильмы всегда представляют собой живую игру: они открыты для того, чтобы любой желающий мог наделить их культовым статусом, и готовы к этой игре, ожидая следующего хода от искушенных фанатов или от не менее осведомленных создателей фильмов или ученых. И имея удовольствие познакомиться с Александром лично в тот момент, когда он закончил работать над этой книгой, я могу подтвердить, что он – настоящий гроссмейстер в той игре, что ведется вокруг культового кино сегодня.

Так погружитесь же в этот бескорыстный труд, который начинается с «Кабинета доктора Калигари» (1920) и заканчивается «Под Сильвер Лэйк» (2018), и определите для себя, существуют ли фильмы, которые бы хотели добавить в этот список вы. Вероятно, должны быть и

другие, дополнительные опыты о культовом кино, потребность в написании которых вы чувствуете. В таком случае, усваивайте тактические уроки из блестящей книги Павлова, потому что следующий ход в дебатах о культовом кино и рассуждениях о нем – ваш.

Мэтт Хиллс, профессор кино и медиа, Университет Хаддерсфилда (Англия)

Благодарности

Прочитав в конце 2011 г. книгу западных киноведов Эрнеста Матиса и Ксавье Мендика [Mathijs, Mendik, 2011] «100 культовых фильмов», вышедшую под эгидой Британского института кинематографа, я стал мечтать о том, чтобы когда-нибудь такая работа появилась и у меня. С одной стороны, поначалу меня не вполне удовлетворял список кино, представленный в той книге. Впрочем, ни один список, даже самый совершенный, не может удовлетворить читателя и зрителя целиком и полностью. С другой стороны, мне казалось, что такая книга крайне необходима в России, но написана она должна быть с ориентацией на отечественную аудиторию.

Над настоящим изданием я работал с перерывами с 2012 г. Когда я только задумался над текстом, мне казалось, что это довольно простая задача. Однако теперь, спустя столько лет труда, я так не думаю. Следует признаться, что за этот период незначительные части, в итоге вошедшие в книгу, были опубликованы в разных изданиях. Но таких текстов совсем немного. Подавляющее большинство из них написано специально для этой книги. Впрочем, я даже рад, что написание текста так затянулось. За это время я многое переосмыслил относительно культового кинематографа.

Определенное влияние на меня оказали новейшие западные исследования темы и общение с некоторыми из авторов этих исследований. Это Эрнест Матис (Канада), Джеффри Уайнсток (США) и Мэтт Хиллс (Великобритания). Я крайне признателен им за то, что они расширили мои взгляды на этот феномен. Кроме того, я благодарен своим друзьям Ивану Денисову и Антону Кораблеву, настоящим поклонникам культового кино: они в самом деле верили в то, что книга может состояться, и оказывали мне поддержку. Еще больше я благодарен главному редактору журнала «Логос» Валерию Анашвили и ответственному секретарю журнала Якову Охонько, благодаря которым в 2014 г. увидел свет двухтомник издания, посвященный новейшим исследованиям кинематографа, культового в том числе. Уверен, что эти два номера сыграют важную роль в формировании качественного отечественного киноведения. Статьи, составившие то издание, не раз цитируются в настоящей книге. Валерию я признателен особенно. Именно благодаря ему в конечном счете стало возможным завершение и без того затянувшейся работы над этой книгой.

Кроме того, я бы хотел сказать спасибо всем тем, кто участвовал в организации моих публичных выступлений, посвященных темам культового кино. К сожалению, я не имею возможности упомянуть всех лично. Однако куда большую признательность я испытываю к тем, кто посещал мои лекции, слушал радиобеседы с моим участием – именно благодаря им я осознал, насколько сегодня важна и интересна тема, и развил некоторые идеи, которые легли в основу книги. Но даже больше, чем моим читателям и слушателям, я благодарен всем начинающим и состоявшимся поклонникам культового кино и очень надеюсь, что именно они оценят эту книгу по достоинству. В конце концов, им она и посвящается.

На всякий случай отмечу, что в названии книги – аллюзия на культовый фильм «Tell Your Children» 1936 г., изначально называвшийся «Расскажите вашим детям». Это кинопропаганда на тему того, как опасны наркотики для молодежи. В каком-то смысле культовый кинематограф – тот же наркотик. Так что я посчитал долгом рассказать читателям, насколько опасно его потребление. И поскольку книга явно «18+», именно вам, взрослые, придется рассказать о ее содержании своим детям.

Культовое кино сегодня: очень краткое введение

В 2011 г. я написал лично для меня очень важную статью про культовое кино в журнал «Искусство кино» [Павлов, 2011; переработано в: Павлов, 2014а]. Несмотря на то что в тот момент русскоязычные публикации об этом феномене уже существовали [Маккарти, 2007; Самутина, 2002; 2009], о чем подробнее будет сказано ниже, я считал себя обязанным высказать собственную точку зрения по теме, которой увлекался с начала 1990-х годов. Я чувствовал необходимость отстоять строгое, издавна существующее – и потому «правильное» – понимание понятия. Теперь эту позицию нельзя назвать иначе, как консервативной. А по большому счету можно было назвать таковой уже тогда. Я полагал, что культовые фильмы непременно должны быть проверены временем, заслужить этот престижный статус и иметь не опровержимые доказательства своей культовости: каждое такое кино должно было быть присвоено определенной группой, а также входить в регулярный репертуар полночных показов. Если рассуждать в этой логике, то культовых фильмов не могло и не может быть много, а новые культовые фильмы, если бы даже и появлялись, то крайне редко и, конечно, тоже должны были бы пройти тест на время. Как и многие другие «консерваторы», в этом плане я выступал за строгость определения и за еще более строгие рамки ограничения феномена – все, что называлось культовым после картин «Бойцовский клуб» (1999), «Жаркое американское лето» (2001), «Донни Дарко» (2001) и «Комната» (2003), вызывало у меня большие вопросы.

Если сегодня кто-то продолжает думать так же, как в 2011 г. думал я, то эту позицию я могу понять и даже отнестись к ней со всем уважением. Однако сам я больше не придерживаюсь этой точки зрения. Я изменил свой взгляд на культовое кино кардинальным образом. Почему?

После того как я прочитал множество новейших исследований, а главное – внимательно изучил списки культовых фильмов, появившиеся после 2011 г., то осознал, что, как и некоторые культовые картины, исчезающие из орбиты культивистов (как называют себя на Западе поклонники культовых фильмов), такое понимание однозначно принадлежит прошлому. В момент, когда «Криминальное чтиво» только вышло на экраны, действительно можно было говорить о том, что Квентин Тарантино эксплуатирует с таким трудом заработанную репутацию культового кино и тем самым наносит этой репутации определенный ущерб. Но размышлять таким образом в конце 2000-х не было никакого смысла: появилось так много новых фильмов, которые использовали с тем или иным успехом рецепт популярности Тарантино [Павлов, 2018б, с. 365–381], что впору было говорить о новом понимании культового кино, а не о его смерти, или, если быть более точным, – об убийстве культового кино. Например, критик Дэнни Ли мог «по-консервативному» ворчать, что Пол Верховен и Квентин Тарантино убили культовое кино, а картины типа «Комнаты» Томми Вайсо не могут претендовать на то, чтобы занять место уже признанных культовыми шедевров (ну, и кто теперь смеется?), потому что просмотр культового кино – больше, чем просто хихиканье, с которым зрители непременно смотрят «Комнату» [Leigh, 2009]. Вместе с тем Ли упоминает имена Хармони Корина, Ричарда Келли, Джун-Хо Бона и Роя Андерсона среди тех, кого можно было бы назвать продолжателями классической традиции культового кино, либо просто подпадают под статус «культовых авторов» в обыкновённом понимании термина.

Правда, однако, в том, что упоминаемый «Донни Дарко» Ричарда Келли сделан едва ли не по тем же самым рецептам, что и «Криминальное чтиво» (1994) Тарантино, чего Ли, так рьяно отстаивающий традиционное понимание феномена, старается не замечать. В его гневе чувствуется резкое неприятие новых типов культового кино. Но это вполне расхожая позиция: проблема многих зрителей заключается в том, что в тот момент, когда трансформировался сам феномен, а он, разумеется, сильно трансформировался, культовое кино просто-напросто

стало едва ли не совершенно другим. Язык его описания еще какое-то время оставался прежним, что вызывало чувство раздражения и диссонанса у поклонников феномена, каким они его запомнили. Теперь, когда академики расширили понятие, предложив новый, можно сказать, адекватный, язык описания, эта проблема раздражения может быть снята прежде всего за счет признания очевидного факта: культовое кино не умерло и никуда не исчезло. Несмотря на то что оно стало другим, это не означает, что оно стало хуже. Культовые фильмы появлялись в 2000-х – что, как видно со слов Дэнни Ли, признают даже «консерваторы», – и появляются теперь. Они становятся такими по разным основаниям и иногда такими способами, которые раньше не были характерны для феномена. И спорить с этим – идти против истины.

Одним словом, я пересмотрел прежние позиции и призываю «консервативных» зрителей культового кино – в конце концов нас и так мало, чтобы спорить о понятии, – если не сделать то же самое, то по крайней мере прислушаться к новой точке зрения. Чтобы аргументировать свой новый взгляд, в список предельно важных культовых фильмов я намеренно включил довольно много новых картин. Хотя не все из них могут тягаться в популярности с хорошо известной и уважаемой «культовой классикой», у этого кино есть шанс войти в канон культовых фильмов. Ниже я объясню, почему эти картины имеют право быть в этом списке. Я не считаю, что условное «историческое и социологическое» понимание культового кино больше не работает, но настаиваю, что этого объяснения для понимания феномена теперь недостаточно. Оно непременно должно быть дополнено тем, что можно назвать «конструктивистским», «структуралистским» и «медийным» (дискурсивным) пониманием феномена и, возможно, природы культового фильма. Но сначала обратимся к истории возникновения понятия.

После полуночи

Давайте определимся с рабочим понятием. В традиционном понимании термина «культовое кино» – фильмы, которые пользуются неизменной популярностью у сравнительно небольшой группы людей, часто представляющих определенную субкультуру. Если следовать такой логике, то, скажем, гомосексуалы любят «Шоугелз» (1995), трансвеститы – «Шоу ужасов Рокки Хоррора» (1975), а героиновые наркоманы – «На игле» (1996). Вместе с тем эти примеры не очень удачные. Равно как не будут таковыми и все прочие случаи. Упомянутые картины являются примерами «чистого культа»: это кино любят многие люди, а не только гомосексуалы, трансвеститы или наркоманы. Более того, как отмечалось выше, кто-то скажет, что фильм «Шоугелз» убивает культовое кино, а «На игле», как и «Криминальное чтиво», – паразиты, присосавшиеся к репутации величайших феноменов кинематографа. Я бы добавил, что и успех «Шоу ужасов Рокки Хоррора» сегодня является скорее сконструированным: фильм действительно, как и полагается, показывают по ночам, но во многом как развлечение для туристов, приехавших в США на пару дней, нежели как любимое развлечение для «фриков». Одна из ключевых особенностей некоторых «консервативных» культивистов – не признавать в качестве культовых современные картины. Это, если угодно, определенный солипсизм – считать, что фильм не является культовым, если его таким не считает конкретный субъект. На самом деле этот негативный солипсизм скорее не работает, в то время как позитивный солипсизм в отношении культового кино, наоборот, обязан работать. Установка позитивных солипсизмов может быть такова: исследователь должен рассмотреть на предмет культовости любой фильм, упоминаемый в числе культовых или упоминаемый как культовый. Если это кино является культовым даже для одного человека, оно заслуживает право быть таковым или хотя бы право быть рассмотренным, при этом, конечно, его позиции будут слабее, чем у других, более конвенциональных фильмов.

В современном понимании культовое кино возникло на Западе на рубеже 1950-х и 1960-х годов в грайндхаус-кинотеатрах и драйв-инах, где показывались малобюджетные коммерче-

ские фильмы, ставшие по тем или иным причинам важными в маргинальных сообществах или молодежных субкультурах. Впрочем, это не означает, что до того времени культовых фильмов не было: просто большей частью они становились таковыми постфактум, спустя какой-то период – непродолжительный или, напротив, довольно длительный. Позднее, с появлением в конце 1960-х и начале 1970-х годов феномена полночного кино сложилась особая культура восприятия фильмов, включавшая неоднократный просмотр одного и того же фильма, посещение кинотеатров в самодельных костюмах, громкое обсуждение происходящего на экране и многие другие способы вовлечения зрителей.

Культовое кино как кино, востребованное специфической аудиторией, возникло в конце 1960-х в США и главным образом в Нью-Йорке. Британский исследователь Иэн Хантер рассказывает краткую историю культового кино, называя следующие источники его происхождения: нью-йоркский андеграунд 1960-х (картины Энди Уорхола, братьев Джорджа и Майкла Кухаров, Джека Смита, Кеннета Энгера), американские фильмы категории «В», среди которых самопародийные дешевые ленты типа «Маленький магазинчик ужасов» Роджера Кормана, переосмысление прогрессивной молодежью (прежде всего студентами) голливудской классики типа «Касабланки», эксперименты Нового Голливуда (комедии Хэла Эшби «Гарольд и Мод» (1971)), эксплуатационные фильмы и «оскорбительное кино», нарушающее социальные табу [Hunter, 2013, p. 21–23]. Эти фильмы были крайне востребованы публикой, но при этом разными типами публики: для каждого культивиста свое кино. Расцвет традиционно понимаемого культового кино действительно приходится на 1960–1970-е годы, но большей частью связан все-таки с упоминаемым феноменом полночных показов.

Какой-нибудь богемный кинотеатр ровно в полночь в пятницу или в субботу показывал фильм, иногда даже без каких-либо объявлений или афиш. Каждый раз на него обязательно приходили одни и те же зрители и по этому знали кино наизусть. Некоторые из этих фильмов сопровождались определенными ритуальными действиями: криками, аплодисментами или чем-то еще, а некоторые картины публика воспринимала с достойным молчанием. Показывать конкретное кино в одном и том же кинотеатре могли в течение нескольких лет – и оно пользовалось неизменным спросом. Именно благодаря полночным кинотеатрам картины «Ночь живых мертвецов» (1968) Джорджа Ромео, «Розовые фламинго» (1972) Джона Уотерса, «Голова-ластик» (1979) Дэвида Линча и многие другие получили статус культовых. Фильм Джима Шармена «Шоу ужасов Рокки Хоррора», вокруг которого сложилась собственная субкультура, обеспечил феномену полночного кино невероятную популярность. В данном случае для нас главное – это понять, что культовое кино становилось таковым благодаря конкретным зрителям в определенное время; иногда сильно после своего появления, как, например, картина «Расскажите вашим детям» 1936 г., ставшая известной в американской студенческой среде лишь в начале 1970-х и под названием «Прокуренные мозги». В программе ночных сеансов могли быть и относительно новые картины типа «Розовые фламинго» Джона Уотерса или заново открытые жемчужины старого кино типа «Уродцев» (1932). Эти же фильмы могли пользоваться бешеным спросом в студенческих кампусах – в местных городских кинотеатрах или специально оборудованных для показа залах. Долгое время культовые картины ассоциировались именно с полночным кино, порой слишком, чрезмерно странным, которое почему-то цепляло аудиторию, но при этом не всегда относились к категории «артхаус». Нередко в категорию полночного кино попадали фильмы, в которых освещались табуированные темы: секс и насилие, например, картина Стэнли Кубрика «Заводной апельсин» [Hoberman, Rosenbaum, 1983].

В поисках новой терминологии

Распространена точка зрения, согласно которой станет фильм культовым или нет, обычно решалось аудиторией. Зрители голосовали за каждую конкретную картину своей лояльностью. Поэтому ранее считалось, что культовое кино нельзя создать искусственно. Однако эта точка зрения должна быть оспорена. Кинематографисты, а главное, маркетологи и критики быстро поняли потенциал феномена и начали эксплуатировать эту тему. Грубо говоря, «культовый фильм» мог быть легко сконструирован. Например, даже легендарный Эдвард Вуд-младший, хорошо известный и российской публике главным образом благодаря фильму Тима Бёртона «Эд Вуд» (1994), некоторое время пылился на свалке истории кинематографа и числился всего лишь одним из производителей второсортных фильмов, пока критики брата Медведы, придумавшие восхвалять худшее кино, не стали говорить о нем как «о худшем режиссере всех времен» [Павлов, 2014б]. В итоге, конечно, именно зрители начали боготворить этого «автора», но произошло это все же с подачи кинокритиков-новаторов.

Еще один пример. Молодежную комедию «Высшая школа рок-н-ролла» (1979) Джо Данте и Алана Аркуша, во-первых, сразу снимали как культовый фильм (непосредственно для молодежи и про модную на тот момент панковскую группу «Ramones»), а во-вторых, маркетинговая стратегия его подачи заключалась в том, что картину изначально представляли как культовое кино. Фильм еще не прошел апробацию у зрителей, а кинематографисты уже сделали из него культ. Опять же его на самом деле приняли и стали почитать как культовый фильм, но правда заключается в том, что могли и не принять. Что подтверждает тезис: культовое кино становится таковым не только потому, что его боготворят зрители, но и потому, что его конструируют, и неважно, как – посредством маркетинга, авторитета кинокритика или используют какую-либо иную стратегию. Таким образом, культовое кино конструировалось уже в момент своего расцвета, на что редко обращают внимание консервативные культисты.

Эрнест Матис и Ксавье Мендик в упоминаемом исследовании отмечают: «Квир-прочтение – интегральная часть опыта просмотра культового кино» [Mathijs, Mendik, 2011, p. 4]. Изначально многие культовые картины становились таковыми благодаря тому, что создавались для гомосексуальной аудитории: скажем, картины Кеннета Энгера, Джека Смита, Энди Уорхола, Джона Уотерса, Гарри Кюмеля и т. д. Некоторые из них – сознательно кэмповые, другие скорее маргинальные. Квир-прочтение же предлагает взгляд на некоторые традиционные мейнстримные фильмы как на такие, в которых можно разглядеть гомосексуальный подтекст, как правило, не закладываемый туда автором, по крайней мере сознательно. Самым ярким примером здесь может быть «Волшебник из страны Оз» (1939) [Павлов, 2014а]. Именно благодаря такому прочтению картины и становятся культовыми в определенной среде или же воспринимаются как таковые иными зрителями, которые вместе с тем часто соглашаются с подобной интерпретацией, воспринимая это кино с иронией. В настоящей книге представлено несколько фильмов, которые воспринимаются как культовые именно благодаря квир-интерпретации («Касабланка» (1942) Майкла Кёртица, «Наемный убийца» (1989) Джона Ву, «Лучший стрелок» (1986) Тони Скотта, «Невозмутимый» (1991) Крэйга Р. Бэксли).

Таким образом, культовым кино может стать на самых разных основаниях. Поэтому под понятие «культовое» могут попасть и некоторые современные блокбастеры, и конкретные артхаусные фильмы. Например, никто не спорит с тем, что картины британского авангардного режиссера Дерека Жармена – скорее артхаусное кино, но некоторые его фильмы, скажем, «Юбилей» (1978), стали предметом культа среди британских панков [Hoberman, Rosenbaum, 1983; Newman, 1989]. Фильм может стать культовым для той социальной категории людей, для которой он предназначался, или же той, которая его себе присвоила. Другой критерий – принадлежность фильма к определенной культурной индустрии. Если картину показывают в

определенном кинотеатре и в определенное время, как то было с первыми полночными кино, у фильма есть шансы стать культовым. Иными словами, кино можно поместить в определенную нишу, привлекая к нему внимание культистов. Картину можно сделать культовой постфактум благодаря месту ее демонстрации, стратегии интерпретации, работе критика и т. д.

Более того, сегодня основания для того, чтобы кино считалось культовым, множатся. Иногда картина становится таковой просто потому, что ее снял конкретный автор, например Дэвид Линч. Кроме того, сегодня даже в большей степени, чем в 1970-х, картина может стать культовой благодаря сознательной рыночной стратегии прокатчика или производителя. Одним из новейших примеров такого продвижения можно считать ленту «Оно следует за тобой» (2014). Все больше появляется режиссеров, которые снимают ленты с сознательной установкой на то, чтобы их творение стало культовым. Уловив некие общие для культового кино идеи и явления, они стараются использовать их, чтобы обессмертить свое творчество в среде узкой, но преданной группы фанатов. Примерно такой стратегии придерживается упоминаемый Ричард Келли. Можно говорить даже о том, что некоторые называют «анатомией культового фильма», т. е. о том, что существуют какие-то «культурные коды», позволяющие определить сущность культового фильма и даже попытаться снять таковой. И это очень похоже на правду.

Современный кинематограф содержит многочисленные аллюзии на старые образцы культового кино. В этом смысле мы сталкиваемся с новыми феноменами, которые тоже можно описать через понятие «культы». Хотя некоторые, например, считают, что современные блокбастеры не могут считаться культовыми [Eiss, 2010], на самом деле многие из них позиционируются как таковые. В настоящий момент многие современные картины определенными зрителями признаются культовыми, потому что отсылают аудиторию к богатой традиции культового кинематографа, – скажем, это касается «Криминального чтива». Однако кое-какие консервативные авторы считают, что в лучшем случае работы Тарантино можно назвать «посткультовыми», другие же признают культовыми только ранние его картины, полагая, что в дальнейшем режиссер перешел в область мейнстрима.

В этих рассуждениях может быть своя правда: не стоит забывать, что далеко не всегда культовый режиссер снимает исключительно культовое кино. Например, «Бешеные псы» (1992) и «Криминальное чтиво» почти все признают культовыми, но можно ли к таковым причислять более поздние работы режиссера, например, «Джанго освобожденный» (2012) и «Бесславные ублюдки» (2009)? Несмотря на то что многие думают, что можно, консенсуса на этот счет нет.

Чтобы расширить границы культового кино, ученые пытаются предложить новые термины для его описания. Так, британский исследователь Джастин Смит, которого можно отнести к консерваторам, предлагает описывать фильмы Дэнни Бойла и Гая Ричи в лучшем случае как «посткультовые» [Smit, 2010]. Смит полагает, что настоящие культовые картины в Британии были сняты главным образом в 1970-е, и поэтому отказывает новейшим лентам в почетном статусе, при том, что другие британские авторы признают «На игле» и «Карты, деньги, два ствола» культовыми [Catterall, Wells, 2001]. Для того чтобы как-то сегментировать режиссеров, которые, с одной стороны, не однозначно культовые, а с другой – их творчество устойчиво популярно, современные киноведы предлагают термин, который можно было бы обсуждать в рамках культового кино. Так, патриарх американского киноведения Дэвид Бордуэлл в книге «Кристофер Нолан: лабиринт сцеплений» называет своего героя «midcult auteur» – «срединным культовым автором», который балансирует на грани кulta и большого кинематографа [Bordwell, 2013, p. 53–55]. Фильмы Нолана кому-то нравятся, а кто-то считает их скучными и претенциозными, но острая полемика вокруг творчества режиссера свидетельствует о неизменном к нему интересе. Другой новый термин, который предлагают современные исследователи для языка описания культового кино, – «метакульт». Его употребляют Эрнест Матис и

Джеми Секстон в книге «Введение в культовый кинематограф» [Mathijs, Sexton, 2011]. Авторы относят к этому понятию фильмы, которые некоторым образом имеют отношение к традиции, но показывают ее оригинальным способом за счет бесконечных референций, интертекстуальности и иронии. Например, к метакультовому кино авторы относят картину «Амазонки на Луне» (1987) Джона Лэндиса и других авторов. В этом смысле многие современные фильмы могут быть культовыми или по крайней мере пытаться быть ими за счет «метакультовости». Среди последних примеров можно назвать такие картины, как «Хижина в лесу» (2012) или «Последние девушки» (2015).

Еще одна исследовательница, Анна Сиомополус, предложила иной подход к решению проблемы. С ее точки зрения, Голливуд, увидев в культовом кино коммерческий потенциал, старается адаптировать для своих нужд особенности феномена и использовать ключевые темы и структурные элементы в мейнстримных картинах, создавая таким образом стандартизированные культовые фильмы. Сиомополус считает подобным фильмом «Борат». В своем исследовании она противопоставляет «Борат» (2006) «Розовым фламинго» Джона Уотерса, объясняя, как именно были адаптированы в современном коммерческом кино приемы Уотерса [Siomopolous, 2010]. В частности, Сиомополус обращает внимание, что аудитория «Бората» при просмотре картины осознает свою избранность, характерную для культовой аудитории, так как ей известно о том, что комик Саша Барон Коэн в образе казахского журналиста Бората на экране шутит над теми, у кого берет интервью; и, конечно, последние не понимают, что участвуют в розыгрыше. Вместе с тем с популярностью фильма растет и эта «избранная» аудитория, и фильм неизбежно теряет свою культовую репутацию – чем больше избранных, тем менее эксклюзивна эта группа. Анализ непосредственно «Бората» можно оспорить, но с тем, что в настоящее время все чаще появляются культовые фильмы, созданные по стандартам культового кино, не согласиться невозможно. В настоящий момент мы видим много примеров стандартизированного культового кино.

Канон, инклюзивность и текучесть

Одна из ключевых проблем культового кино – это его канон. Существует обязательное количество картин, без которых невозможен ни один список культового кино. Как правило, если в списке нет «Шоу ужасов Рокки Хоррора» или «Розовых фламинго», но присутствуют другие картины, мало знакомые аудитории, возникает вопрос об адекватности этого списка. Впрочем, вопросы об адекватности возникают всегда: комментаторы обычно справедливо уточняют, почему среди всеми признанных картин встречаются не вполне очевидные или даже слишком очевидные – далеко не всегда зрители отдают себе отчет в том, почему конкретная картина считается культовой. Отсюда возникает проблема застывшего канона: в случае сформировавшегося и четко определенного канона возникновение новых культовых фильмов невозможно. Консервативный зритель обязательно укажет, что блокбастеры типа первой части франшизы «Сумерки» (2008) или «кино для женщин» типа «Грязных танцев» (1987) не могут считаться культовыми. И если это так, а подобный подход все же справедлив, термин «культовое кино» принадлежит истории, и в таком случае задача исследователя довольно банальна и сводится к обсуждению канона и к его упрочению в сознании аудитории.

Однако культовое кино – не историческое, но актуальное, живое понятие. Многие, как отмечалось, и ныне прибегают к тому, чтобы позиционировать совершенно новые фильмы как культовые. Таким образом, честной позицией ученого должна стать сложная амбивалентная задача – учитывать устоявшийся канон и одновременно постоянно пересматривать его.

Как показывает практика, в списках культовых фильмов последних шести-семи лет часто отсутствуют те, которые были обязательными для культистов, например, в 1980-е. Это говорит о том, что культовые фильмы могут утратить свою силу и притягательность, могут стать

гораздо менее интересными не только для новой аудитории, но и для старой. Канон же, если угодно, заботится о ветеранах культового кино. В этом смысле он необходим. Однако другая из важнейших характерных черт культового кино – это его инклюзивность. В отличие от раз и навсегда устоявшейся классики (появятся ли, например, когда-либо альтернативы Андрею Тарковскому или Орсону Уэллсу?), оно соглашается принять новичков и разделить с ними культовый статус, который при этом был заработан все-таки старыми, а не новыми фильмами. Конечно, кто-то непременно скажет, что это размывает рамки культового кино, но существует гораздо более удачный термин – расширение. И рамки не просто расширяются, но и должны быть расширены. Оказывается, довольно большое число фильмов, которые были или являются культовыми, некоторое время не описывались с помощью этого понятия. Отнесение фильма к культу часто помогает спасти его для истории кинематографа.

Итак, если относиться к культовому кино с уважением, тогда можно сказать, что культовое кино прекратило свое существование в начале 1990-х, что, разумеется, совершенно не так. Если фильмы культовыми делает аудитория, тогда от поколения молодых зрителей зависит то, что войдет или останется в каноне. В этом смысле Квентин Тарантино или Ричард Келли куда более культовые, чем Расс Мейер или Джон Уотерс. Эрнест Матис и Ксавье Мендик отмечают, что в их списке ста культовых фильмов многие ленты приходятся на вторую половину 1980-х, что связано с возрастом авторов [Mathijs, Mendik, 2011, p. 4].

Можно предложить следующее решение проблемы. Конечно, культовый статус «Шоу ужасов Рокки Хоррора» гораздо прочнее, чем статус, скажем, «Реальных упырей» (2014). Равно как не слишком уместно ставить в один ряд Стэнли Кубрика и Кристофера Нолана или, что сложнее, Эдварда Вуда-младшего и Томми Вайсо. Имеет смысл условно группировать культовые фильмы по дате их выхода, по тому вниманию, которое на них обращают исследователи, а также по частоте их появления в списках культового кино. В таком случае, например, картина «Мужчина, глядящий на юго-восток» (1986) (упоминается в книге «Опыт культового кино» [The Cult Film Experience, 1991]), хотя и имеет право считаться культовой, все же не может входить в канон на равных условиях с тем же «Криминальным чтивом». Таким образом, одна из возможных классификаций культового кино может представлять собой три отдельные группы: ядро (всеми признанный канон), полупериферия (фильмы, имеющие потенциал стать частью канона) и периферия (фильмы, уже вышедшие из канона или еще не вошедшие в канон).

Однако культовое кино подвижно, и картины полупериферии могут переместиться в область периферии или, напротив, в ядро, равно как и наоборот. Например, набор культовых фильмов в книге «Опыт культового кино» ограничен голливудской классикой, старыми фильмами категории «В» и полночным кинематографом. Список, приведенный Сореном Маккарти в его книге 2003 г. [Маккарти, 2007], включает проверенные картины, которые не вызывают сомнений. Вместе с тем за редким исключением большей частью это англоязычные фильмы – что, между прочим, приближает его список к образцовому канону, т. е. к ядру. Но даже этот список далек от совершенства. Маккарти не включает в книгу картины Дэвида Кроненберга, но упоминает Джорджа Ромера как обязательного автора. Однако в других исследованиях как культовые уже представлены неамериканские фильмы: спагетти-вестерны, джалло, мондо, J-хоррор, фильмы про восточные единоборства, эксплуатационное кино и т. д. Это явно свидетельствует о том, насколько канон шаток и гибок. В классической трилогии кинокритика Дэнни Пири [Peary, 1981; 1983; 1988] можно обнаружить множество фильмов, названных им культовыми, но сегодня вытесненными, кажется, даже за пределы периферии. При этом многое из того, что он включил в свой список, по-прежнему актуально как культовое кино.

Таким образом, универсум культового кино формируется за счет субъективного взгляда зрителя/исследователя, который решает, что именно должно стать ядром культовых фильмов, а что вторично. Этим подтверждается и главный тезис многих ученых о том, что культовое кино

и такие понятия, как «трэш» и «паракинематограф», представляют собой не жанр, а прежде всего дискурсивную категорию [Hunter, 2013]. В этом смысле принципиально важная характеристика культового кино – его «текучесть». Со временем культовый фильм может утратить свою силу (например, такая судьба постигла комедию Карла Рейнера «Где Поппа?» (1979)) или, наоборот, приобрести (самый яркий пример – «Бегущий по лезвию» (1982)). Обычно последние называются «слиперами». То же самое касается и новейших фильмов, которые, с одной стороны, объективно еще рано называть культовыми, с другой – у них есть потенциал стать таковыми. Именно поэтому в настоящей книге представлено так много новых картин, чтобы показать, что культовое кино живо, а также то, за счет каких качеств и средств оно может сохранять свое существование. А главное – оно является предметом дискурса, обсуждения, а не строго определенным канонам и тем более жанром.

В данном контексте необходимо помнить и о географии восприятия культового кино. Например, в России многие фильмы могли стать настолько же культовыми, как и во всем мире. «Эммануэль» (1974) в данном случае будет самым ярким примером. Вместе с тем некоторые картины в России могли оказаться, возможно, даже более востребованными, чем в стране производства. Скорее всего «Класс 1999» (1990) может считаться таким фильмом.

В 2008 г. на сайте A.V.Club критик Скотт Тобиас начал вести свою колонку «Новый канон культового кино», в которой он старался описать новые и новейшие фильмы как культовые. Тобиас тем самым отдавал дань уважения выше упоминаемому Дэнни Пири – первопроходцу в анализе культового кино, сформировавшему канон и выпустившему по теме в 1980-е три книги. Идея Тобиаса была в том, чтобы начать писать о культовом кино там, где Пири закончил, – т. е. с 1987 по 2013 г., когда его проект подошел к логическому завершению. Некоторые из упоминаемых им лент – действительно культовые конвенционально, другие могут вызывать возражения. Однако сам по себе подход, представляющий собой попытку сформировать новый канон, ставя под сомнение прежние картины, многие из которых утратили статус культа, сохранив в лучшем случае историческое значение, крайне важен. Как бы то ни было, автор всегда обосновывал свой выбор, и часто безотносительно его суждений описываемые им фильмы я тоже воспринимал как культовые, что придает и его, и моим суждениям большую объективность.

Проект Тобиаса оказал большое влияние на дискурс культового кино. Многие пользователи обращаются к его списку за советом. В дальнейшем я буду активно ссылаться на Тобиаса, особенно когда это будет касаться «новых» культовых фильмов.

Еще важнее то, что деятельность Тобиаса нашла отражение в реальном мире, получив практическое воплощение, когда по мотивам его обзоров стали составлять программу просмотров два кинотеатра в Нью-Йорке. Это еще одно доказательство того, как критик может повлиять на формирование (нового) канона культового кино. Таким образом, канон культового кино не только может, но и обязан регулярно пересматриваться. К слову, в рамках ночных просмотров в США показывают и новейшие фильмы, что приближает их статус к консервативному, строгому пониманию феномена и одновременно парадоксальным образом наносит удар по этому «консерватизму».

Любопытно, что часто исследователи расширяют канон путем включения незнакомых фильмов в список конвенциональных культовых картин. Так, Стивен Джей Шнейдер в свою подборку добавил французскую ленту «Идолы» (1968), которую до сих пор никто не описывал как культовую, а также малоизвестный низкобюджетный хоррор «Зонтар: гончая Дракулы» (1978) [101 Cult Mo vies..., 2010, p. 85–86, 197–198]. Эрнест Матис и Ксавье Мендик, например, описали как культовую картину Ульрике Оттингер «Фрик Орландо» (1981), привлекая новую аудиторию к этой ленте и ее автору: несмотря на то что это действительно культовый фильм, число его поклонников крайне невелико. Это же касается и других книг и списков. Даже в образцовом списке Сорена Маккарти есть фильм Тима Хантера «На берегу реки» (1986)

[Маккарти, 2007, с. 207–211], который как культовый не представлен ни в одном списке фанатов на сайте IMDb. Однако, появившись среди канонических лент, эти картины приобретают статус культовых контекстуально.

Канонические и неканонические культовые авторы

Проблемой, связанной с каноном, является также и канонизация культовых авторов. Как правило, это режиссеры, практически все фильмы которых становятся культовыми в момент выхода или признаются таковыми ретроспективно. Скажем, фрагменты первого любительского фильма Квентина Тарантино «День рождения моего лучшего друга» (1987) пользуются культовой репутацией, но, разумеется, только в силу общей славы режиссера как культового автора. Вместе с тем категория «культового авторства», как и само культовое кино, размыта и требует определенных уточнений. Так, в какой-то момент культовый автор, прежде всего при переходе из сферы «культы» в область мейнстримного кинематографа, может утратить свой статус, а вернее, имеет потенциал восприниматься поклонниками как культовый лишь до четко очерченного пика своего творческого пути. Это можно сказать о карьерной траектории Джона Уотерса или даже Джеймса Кэмерона.

Любопытен кейс таких авторов, как Николас Роуг: картины, которые он снимал с 1970 по 1980 г., стали культовыми, в то время как последующие его режиссерские опыты – нет; даже создается впечатление, что о его лентах говорят как о культовых вне зависимости от их автора. И все же Николас Роуг – культовый автор, так как создал не один фильм с подобной репутацией, и одновременно не такой уважаемый автор, как, скажем, Дэвид Линч. Грубо говоря, в случае с творчеством Дэвида Линча важно то, что каждый конкретный фильм – именно Линча, в то время как в случае Роуга сначала речь заходит о его культовых картинах и лишь затем возможен разговор об их режиссере.

Вместе с тем другие культовые авторы сохраняют свою репутацию даже тогда, когда начинают работать в сфере крупнобюджетного кинематографа, например, это касается Дэвида Кроненберга. В других ситуациях одни фанаты могут отречься от любимого режиссера после того, как он станет мейнстримным, а в культ возведут его совсем другие поклонники – случай Питера Джексона. Также важно отметить, что существуют культовые фильмы, автор которых остается в тени репутации своей картины – история «Касабланки», несмотря на то что ее автор получил премию «Оскар» как лучший режиссер. Или есть такие режиссеры, которые стали культовыми только в силу того, что один их фильм обрел репутацию культы, и теперь это кино невозможно оценить вне разговора о его авторе: рассуждать о «Комнате» и не вспомнить при этом Томми Вайсо никак нельзя.

О том, кто сегодня воспринимается как канонические культовые авторы, можно судить по современным изданиям, посвященным культовому кинематографу. Например, в книге Матиса и Мендика упомянуты только шесть режиссеров, творчество которых представлено двумя картинами. Это Джордж Ромеро, Дарио Ардженто, Алехандро Ходоровски, Дэвид Кроненберг, Терри Гиллиам и Питер Джексон [Mathijs, Mendik, 2011]. Для сравнения: в книге Барри Кита Гранта, посвященной научной фантастике и вышедшей в той же серии, что и исследование Матиса и Мендика, имена распределены следующим образом: Пол Верховен и Джон Карпентер – по три фильма, Стэнли Кубрик, Джордж Лукас, Ридли Скотт, Стивен Спилберг, Джеймс Кэмерон и Роберт Уайз – по два [Grant, 2013]. Многие из упоминаемых Грантом картин точно так же являются культовыми, тремя лентами представлено творчество только двух авторов, вне всякого сомнения культовых. В книге Сорена Маккарти из 60 фильмов только три режиссера представлены двумя фильмами: Стэнли Кубрик, Роб Райнер и Николас Роуг. В книге «101 культовый фильм, который вы должны посмотреть перед смертью» [101 Cult Movies..., 2010] более любопытный список режиссеров, творчество которых репрезентируется двумя карти-

нами: братья Коэны, Роб Райнер, Расс Майер, Джон Уотерс, Фрэнк Хененлоттер и Брайан Де Пальма. В настоящий момент Брайан Де Пальма, картины которого некогда составляли ядро культового кино, в каком-то смысле смещается от полупериферии к периферии, поэтому внимание к его творчеству и обсуждение его фильмов в контексте культового кино чрезвычайно важно. Любопытно также и то, что хотя картины Роба Райнера упоминаются дважды, он все-таки не имеет репутации культового автора.

Обратим внимание, что чаще других упоминаются режиссеры относительно современные, в то время как такие культовые авторы, как Эд Вуд-младший, Сэм Фуллер или Расс Майер, представлены главным образом для того, чтобы придерживаться традиции. Для канона крайне важны и такие мастера, как Лючио Фульчи, Алекс Кокс, Джон Хьюз или Квентин Тарантино, но их почему-то в качестве ключевых фигур упоминают значительно реже других. Тарантино из названных книг вообще представлен только в списке Маккарти – и то картиной «Бешеные псы».

Выпадают из канона или даже не входят в него и другие важные режиссеры. Чтобы расширить контекст категории «культовый автор», в настоящей книге только шесть режиссеров, если учитывать обновление списка, отмечены разбором двух картин из их фильмографии – Пол Верховен, Тони Скотт, Терри Гиллиам, Джон Карпентер, Сэм Рэйми и Дэвид Уэйн. Эти мастера своего дела должны быть прославлены не просто как «вульгарные авторы», но и как культовые режиссеры – категория, вне всякого сомнения, более пристойная и уважаемая. То, что эти авторы представлены двумя фильмами, можно оправдать следующим: их фильмы становятся культовыми по разным основаниям. Впрочем, случаи Рэйми и Уэйна особые – я показываю, что их очень похожие фильмы (две части «Зловещих мертвецов» у Рэйми и «Жаркое американское лето» и «Они пришли вместе» (2014) у Уэйна) становятся культовыми и даже вступают в конкуренцию.

Есть и такие режиссеры, которые нуждаются в том, чтобы их культовую репутацию постоянно восстанавливали. Несмотря на то что в число фильмов, рассматриваемых в книге, не вошла ни одна картина английского режиссера Пита Уокера, я не могу не упомянуть о нем хотя бы во введении. Кейс Пита Уокера, с одной стороны, подтверждает тезис об инклюзивности и текучести культового кино, с другой – тезис о движении культовых фильмов к периферии, а также о необходимости возобновления интереса и привлечения внимания к теневым фигурам культового кинематографа.

В 1983 г. Уокер, работавший в жанре хоррора и преимущественно в области эксплуатационного кино, снял последний фильм в своей карьере и одновременно первый, за который получил относительно широкое признание. Его уход из кинематографа в каком-то смысле символизировал конец эпохи английских ужасов, какими они были известны в предшествующие годы. Уокер в определенном отношении являлся существенной частью общего британского хоррора, с одной стороны, а с другой – внутри этого хоррора являл собой оппозицию популярной британской студии Hammer Films Production, производившей ужасы с 1935 г. и объявившей о своем банкротстве в 1975 г. Фильмы производства Hammer были куда более благопристойны и конвенциональны; впрочем, и Уокеру было далеко до свободы американских коллег, работавших в области эксплуатационного кинематографа примерно в одно с ним время. Вместе с тем Уокер имел куда больше прав на то, чтобы считаться культовым автором, нежели режиссеры Hammer Films Production, картины которых были скорее популярными, нежели нишевыми. Когда еще академический дискурс культового кино не был широко развит, в 1998 г. английский исследователь Стив Чибнелл выпустил книгу о Пите Уокере, в которой позиционировал своего героя как «культового автора» [Chibnall, 1998].

Это было крайне важно, потому что в рамках уже формировавшегося канона Питу Уокеру просто не было места. Например, картина английского автора Майкла Ривза «Главный охотник на ведьм» (1968) и сегодня чаще других упоминается в списках как культовая, в

то время картины его современника Уокера попадают в списки культивистов, критиков и академиков значительно реже, если вообще попадают. Ривза и Уокера роднит общий пессимистичный взгляд на человеческую природу, вместе с тем, как считает Чибнелл, пессимизм Уокера куда циничнее и не лишен хорошего чувства юмора [Ibid., p. 10]. В середине 2000-х на DVD выпустили поздние картины Пита Уокера, созданные режиссером преимущественно в 1970-х. Таким образом, творчество Уокера пережило два возрождения, а слава его как культового автора упрочивалась благодаря привлечению к нему внимания молодых поклонников культового кино. На момент 2000-х, по признанию самого Уокера, он не видел своих фильмов с тех самых пор, как снимал, но, пересмотрев их для того, чтобы оставить комментарии для DVD, признался, что «они не так уж и плохи». По субъективному впечатлению автора настоящей книги, в сравнении с фильмами Уокера картины Hammer Films Production теперь выглядят скорее анахронизмом, в то время как уокеровское творчество – современным, особенно на волне сегодняшней переоценки эксплуатационного кинематографа. Кажется, настало время для третьего возрождения Уокера. Если к таким авторам не возобновлять интерес аудитории, еще не открывшей для себя не вполне очевидные имена, есть риск, что их культовые фильмы вновь сместятся в зону периферии.

Интермеццо: случай Уэса Крейвена

Чтобы пояснить ситуацию, давайте рассмотрим кейс Уэса Крейвена, ставшего культовым автором, который двигался от эксплуатационного кино к мейнстриму. Уэс Крейвен скончался в самом конце августа 2015 г. в возрасте 76 лет. Какое-то время он боролся с раком мозга, пока болезнь его не одолела. Широкая публика знает его как автора по крайней мере двух популярных фильмов ужасов – «Кошмар на улице Вязов» (1984) и «Крик» (1996). Обе ленты стали родоначальниками больших франшиз. Более искушенные зрители слышали о других картинах Крейвена, чуть менее известных, но по качеству не уступающих вышеназванным. Например, в книге «101 фильм ужасов, который вы должны посмотреть перед смертью» [101 Horror Movies..., 2009] названы четыре фильма режиссера. Кроме двух упомянутых, это картины 1970-х «Последний дом слева» (1972) и «У холмов есть глаза» (1977). Четыре из ста одного – не так-то и мало для одного режиссера, не правда ли?

Однако начинал Крейвен не с кинематографа. Получив гуманитарное образование, он видел свою карьеру в качестве преподавателя английской литературы в одном из высших учебных заведений Нью-Йорка. Преподавать он в самом деле начал, правда, длилось это не очень долго. Академическую карьеру Крейвен резонно решил променять на куда более интересное занятие – на кинематограф. Обычно, когда кто-то пишет, что дебютным фильмом режиссера стала его работа «Последний дом слева», это не совсем соответствует действительности. Крейвен начал свой путь с порнографии, хотя и не засвечивался в титрах, благоразумно используя псевдонимы. В одном из интервью он признался, что снял не один порнографический фильм, до того как пришел в обычное кино. Особо интересующиеся могут заглянуть в книгу Билла Лэндиса, посвященную низкому кинематографу, популярному в Нью-Йорке в 1960–1970-е. В ней можно обнаружить, какие именно фильмы для взрослых ставил бывший преподаватель университета Уэс Крейвен [Landis, Clifford, 2002]. Впрочем, не сказать, что это такая уж необычная судьба для именитого автора, но и не такая уж распространенная. Например, культовый автор Абель Феррара проделал такой же путь, хотя в отличие от Крейвена так и не закрепился в большом кинематографе, но из сферы культового кино совершил логический переход в сферу престижных артхаусных фильмов.

Фильмы Крейвена обязательно стоит посмотреть всем поклонникам хоррора вообще и культового кино в частности. Вместе с другими мастерами жанра – Джорджем Ромеро, Тобом Хупером, Ларри Коэном, Джоном Карпентером и Дэвидом Кроненбергом (к сожалению, на

сегодняшний момент в живых остались только Карпентер и Кроненберг) – Крейвен отвечал за эволюцию современных ужасов. Эта эволюция лучше всего отразилась именно в его творчестве. В 1970-е Крейвен снял два грайндхаусных хита – «Последний дом слева» и «У холмов есть глаза». Собственно говоря, первый – это тот самый дебют режиссера в относительно престижном кино. Это уже и не порнография, но все-таки эксплуатационное кино субжанра «месть за изнасилование». Впрочем, фильм имеет отношение и к высокой культуре. Его сюжет сильно напоминает знаменитый «Источник» (1960) Ингмара Бергмана. Кстати, насилие в картине настолько брутально, что в качестве слогана фильма впервые в истории кино была использована фраза: «Это всего лишь фильм». Лента «У холмов есть глаза» про то, как обычная американская семья попала в глушь, где живет необычная американская семья каннибалов, была признана критиками «социальным комментарием» на тему актуальных американских проблем 1970-х.

Однако известности среди ограниченной аудитории Крейвену было мало, и он продолжал искать формулу успеха картины, которая бы стала действительно популярной. Добротные ленты «Смертельное благословение» (1981) и «Болотная тварь» (1981) такими фильмами не стали, равно как и телевизионная постановка «Приглашение в ад» (1984). Однако Крейвен продолжал искать и в конце концов нашел то, что искал. В одной из американских газет он прочитал о том, как в Юго-Восточной Азии несколько детей умерли прямо во сне. Это навело режиссера на идею картины «Кошмар на улице Вязов». Так в 1984 г. Крейвен стал автором одной из главных франшиз, попавших в сферу мейнстримного хоррора.

Крейвен не стал изобретателем субжанра ужасов «слэшер» – кино, где агрессивный психопат или монстр убивает буйных и не в меру развеселившихся подростков одного за другим. До «Кошмара на улице Вязов» уже были «Хэллоуин» (1979) и «Пятница, 13-е» (1980). Между тем монстры в этих франшизах – Майк Майерс и Джейсон – были холодными машинами убийства. Хотя их образы сегодня хорошо узнаваемы, их характеры все же довольно бедны. Фредди Крюгер, маньяк, убивающий подростков в страшных снах, не таков. У него есть яркая индивидуальность – для него важно не столько убить жертву, сколько поиграть с ней – прямо как кот Том с мышью Джерри, за тем исключением, что Фредди обычно убивал большинство своих жертв. А еще у Крюгера есть чувство юмора. Специфическое, но все же есть. Возможно, поэтому зрителям так понравился персонаж, который, как заметил один из западных критиков, скорее напоминает злобного трикстера, нежели обычного монстра. Вероятно, ремейк картины, снятый в 2010 г., не удался не только потому, что Фредди играл не постоянный актер Роберт Инглунд, но также и потому, что новый Фредди был лишен этого чувства юмора.

Из недооцененных картин Крейвена, сделанных на рубеже 1980–1990-х, стоит упомянуть фильмы «Змей и радуга» (1987), где режиссер попытался переосмыслить образ зомби, и «Люди под лестницей» (1991) про странную семейную пару, превратившую приемных детей в уродцев только потому, что те не были идеальными. Кроме того, следует назвать и «Электрошок» (1989), ставший довольно популярным фильмом ужасов в России.

Когда франшиза «Кошмар на улице Вязов» окончательно выродилась (хотя лично я люблю все ее части, каждую по-своему), Крейвен вернулся в строй и снял «Новый кошмар» (1994), где Фредди терроризировал уже не вымышленных подростков, а голливудских актеров, игравших в первой серии. Этот постмодернистский ход стал прологом к самому известному фильму режиссера «Крик». В отличие от «Кошмара на улице Вязов» «Крик» стал ярким образцом идеального «постмодернистского хоррора» – саморефлексивного, интертекстуального и ироничного. Теперь подростков убивал не монстр, а сами подростки, выросшие на фильмах ужасов, уничтожали друг друга. Но, разумеется, ирония была в меру – несмотря на многочисленные умные шутки, формально картина принадлежала жанру «хоррор», чего нельзя сказать о последующих частях франшизы. В «Крике» Крейвену удалось пройти по тонкой грани между комедией и ужасами и идеально соблюсти баланс между ними. Этот баланс,

например, не смогли выдержать авторы позднейшей картины «Хижина в лесу», пытаясь повторить трюк Уэса Крейвена.

В 2000-е Крейвен отчаянно пытался снова удивить публику, создавая «новый тип триллера», как он это сам характеризовал. Продолжая снимать новые «Крики», он также выпустил «Оборотни» (2005) и «Ночной рейс» (2005), но не слишком преуспел в своих начинаниях. Удивительно, но фильмы ни про зомби («Змей и радуга»), ни про вампиров («Вампир в Бруклине» (1994)), ни про оборотней («Оборотни») – традиционные фигуры хоррора – не стали хитами Уэса Крейвена. Публика предпочитала новаторские решения Крейвена в жанре. Впрочем, в 2000-е творческое наследие Уэса Крейвена нашло достойное отражение в качественных ремейках «Последний дом слева» (2009) Дэнниса Илиадиса и «У холмов есть глаза» (2006) Александра Ажа. Так что можно сказать, что и в XXI в. имя Крейвена все еще было на слуху. Разные аудитории любят разного Крейвена: кому по душе шокирующий по тем временам (1970-е) «Последний дом слева», кому – ностальгические воспоминания, связанные с «Кошмаром на улице Вязов», а кому – легковесный «Крик». Угодать разным поколениям зрителей и быть в фокусе общественного внимания в течение всей карьеры – таким может похвастаться не каждый культовый режиссер. Уэс Крейвен, например, мог.

Структурные элементы культового кинематографа

Несмотря на то что культовыми фильмы становятся благодаря либо зрительскому вниманию, либо маркетинговой стратегии или авторитетному мнению критиков, это не означает, что они все лишь конструктор и не имеют собственного внутреннего содержательного ядра. Иными словами, хотя поклонники культовых фильмов, с одной стороны, разделяют эмоции в отношении такого кино, с другой – культовые картины должны содержать хотя бы что-то общее. На самом деле существенная часть культового кино имеет базовые структурные элементы, через которые можно определить их единое ядро, хотя, конечно, и не для всех фильмов. Базовыми понятиями для описания культового кино и его базовых структурных элементов являются отторжение, трансгрессия, уродство, с одной стороны, и интертекстуальность, рефлексивность, ирония – с другой.

Так, канадский киновед Барри Кит Грант считает, что содержательным ядром культового кино является трансгрессия [Grant, 1991; 2000]. С его точки зрения, фильм может быть таковым в трех отношениях – по своей установке («Розовые фламинго», «Человеческая многоножка» (2009)), по стилистике («Безумный Макс: воин дороги» (1981), «Безумный Макс: дорога ярости» (2015)) или по содержанию («Счастье» (1998), «На игле», «Высший пилотаж» (2002)). Таким образом, культовые фильмы совершают выход за пределы, либо порывая с шаблонными формами, либо раскрывая табуированные темы, либо просто эпатажируя аудиторию. Отторжение при этом вызывает главным образом фильмы, ориентированные на то, чтобы шокировать зрителя, т. е. трансгрессивные по своей установке и режиссуре – по содержанию. Обычному зрителю куда проще вынести просмотр «На игле», чем от начала и до конца следить за перипетиями сюжета трилогии «Человеческой многоножки».

Не менее важной для культового кино является и тема уродства. Это касается как картин, непосредственно посвященных уродам и процессам превращения нормальных людей в уродов («Уродцы», «Оно живое!» (1974), «Голова-ластик», «Человек-слон» (1980), «Человеческая многоножка», «Бивень» (2014), «Существо в корзине» (1981)), так и лент, где уроды выступают на вторых ролях. В качестве представителей «уродства» для культового кино крайне важны карлики. В большей степени это относится к фильмам Дэвида Линча («Твин Пикс» (1990–1991, 2017), «Малхолланд Драйв» (2001)), но не только к ним, например, карлики есть в «Залечь на дно в Брюгге» (2007), «Уродцах», «Вилли Вонке и шоколадной фабрике» (1971), «Кроте» (1970). Очень часто культисты отождествляют себя с фриками, уродами в позитив-

ном отношении, т. е. воспринимают себя как иные по отношению к мейнстримной и официальной культуре. В таком плане уродство становится обязательным связующим элементом их общности.

Структурными элементами, объединяющими культовые фильмы, могут быть, например, кролики [Mat hijs, Sexton, 2011, p. 228], которых нередко можно встретить в творчестве Дэвида Линча («Кролики» (2002), «Внутренняя империя» (2006)), Алехандро Ходоровски («Крот»), Мартина Макдона («Семь психопатов» (2012)), Джеймса Ганна («Супер» (2010)), Ричарда Келли («Донни Дарко»), Хармони Корина («Гуммо» (1997)). Эрнест Матис и Джеми Секстон рассматривают тему кроликов в рамках дискуссии о пастише, хотя на самом деле это необязательно делать именно в этом ключе. Не вполне очевидно, что все эти примеры – интертекстуальные референции. Несмотря на то что генеалогия тропа «кроликов», возможно, в самом деле уходит корнями к «Алисе в стране чудес» Льюиса Кэрролла, кролики становятся самостоятельным ключевым элементом культового кино на структурном уровне, а не только потому, что это ссылки для знающей аудитории.

Важную роль в культовом кино играет священное оружие, с помощью которого главный герой либо сражается со злом, либо же это инструмент зла, в каком-то отношении фетиш-оружие, иногда символизирующее фаллос. Прежде всего это бензопила: «Последний дом слева», «Техасская резня бензопилой» (1974), трилогия «Зловещие мертвецы» (1981, 1987, 1993), трилогия «Акулий торнадо» ((2013–2018); кстати, в этом кино бензопила использовалась с очевидной установкой на то, чтобы картина приобрела метакультовую репутацию); двустольное ружье или обрез: «Триллер: очень жестокое кино» (1973), трилогия «Зловещие мертвецы», «Брат» (1997), «Безумный Макс: воин дороги», тетралогия «Фантазм» (1979–2016); другие виды оружия: моторный винт лодки («Я плюю на ваши могилы» (1978)), газонокосилка («Живая мертвечина» (1992)), бейсбольная бита («В финале Джон умрет» (2012)) и т. д. Таким образом, разбирая культовое кино на элементы, мы можем говорить о его анатомии.

Однако, похоже, мы можем рассуждать об анатомии культового кино и в прямом смысле этого слова. Культовый фильм можно сделать таковым, закладывая в него некоторые элементы на уровне содержания. В классическом понимании культового кино в нем должны быть такие вещи, которые, с одной стороны, обязательно оттолкнут от просмотра большую часть аудитории, с другой – привлекут меньшую ее часть, но именно она сделает фильм предметом поклонения. Любимый прием культового кинематографа – лишение тела какой-нибудь его части. Дело в том, что многие культовые фильмы, чему бы они ни были посвящены, легко могут оказаться культовыми, если в них так или иначе присутствует тема деформации человеческого тела, лишения его какого-либо органа. Как правило, это ухо («Бешеные псы»), глаз («Триллер: очень жестокое кино»), рука («Зловещие мертвецы 2») и главное – кастрация («Крот», «Криминальное чтиво», «Супер», многие картины, снятые в субжанре эксплуатационного кино «месть за изнасилование», и т. д.).

Давайте остановимся подробнее на истории с человеческим ухом. Некоторые киноведы утверждают, что, например, «обмен телесными жидкостями» и «облизывание» делают культовым тот или иной фильм [Mathijs, Sexton, 2011]. В картинах «Эммануэль», «Выводок» (1979) и «Шоугелз» мы встречаемся с разным типом лизания. В первом случае героиня нарушает табу, облизывая лицо человека, во втором женщина облизывает свой плод, словно кошка – своих детей, в третьем – танцовщица лижет шест в стриптиз-клубе. Во всех трех случаях картины являются культовыми, хотя и на разных основаниях: первая благодаря эротическому содержанию, вторая – в качестве ужаса, третья – как кэмп. Возможно, они культовые не только потому, что в них наличествует лизание, но они стали таковыми в том числе и поэтому: важен сам акт лизания в разных контекстах.

Однако с ухом ситуация несколько сложнее – ухо в культовом фильме должно быть отделено от тела. Возможно, даже это допустимо не как процесс (отрезание уха), а как резуль-

тат (отрезанное ухо). Вспомним картину Питера Джексона «Живая мертвечина». В момент, когда у женщины в случае ее трансформации в зомби отваливается ухо и падает в пудинг, она нечаянно прихватывает его и съедает, выплевывая при этом сережку. Очевидно, что эта сцена вынуждает зрителя посмеяться над абсурдностью происходящего. В поздней работе Сэма Рэйми «Армия тьмы» мы можем видеть, как ухо главного героя прилипает к раскаленной плитке. Чтобы спасти этот орган, Эш берет лопатку и поддевает ею собственное ухо, как кусок мяса, прилипший к раскаленной сковороде. Это выглядит не менее смешным.

В других картинах, которые не являются ужасами, сцена с ухом точно так же призвана сохранить или создать комический эффект, часто добавляя мрачности и жестокости. Это, например, «Большой Лебовски» (1998) братьев Коэнов, где один из персонажей в гневе откусывает ухо своему обидчику и выплевывает его, а оно, взлетев высоко вверх, падает на землю. Следует вспомнить также «Бешеных псов» Квентина Тарантино, где Мистер Блондин в исполнении Майкла Мэдсена, пританцовывая под суперзвук 1970-х, издевается над пленным полицейским, заканчивая пытку ритуальным отрезанием у того уха опасной бритвой. В фильме Дэвида Кроненберга «Муха» (1986), когда главный герой мутирует из человека в насекомое, у него отваливается одно ухо, при этом его бывшая возлюбленная это видит. Он смущен и пристыжен. Однако это не выглядит слишком комичным в отличие от упомянутых фильмов, в которых встречается «прием с ухом». И хотя Кроненберг старается избежать комического эффекта от телесных изменений непосредственно при первой встрече с явлением, он представляет сцену как смешную некоторое время спустя. В частности, когда у Брэнбла вновь отваливается какой-то человеческий орган, ставший рудиментарным, он отправляется к зеркалу, чтобы добавить его в «коллекцию естественной истории Брэнбла», где уже есть его ухо.

Однако самым важным фильмом в этом ряду является фильм «Синий бархат» (1986), который представляется исключением из фильмов с ухом, подтверждающим общее правило. В этой картине ухо служит проводником во вселенную, до тех пор незнакомую главному герою. Хотя и в этом случае ухо является символом абсурда, свидетельством странности окружающего нас мира, в котором на красивой зеленой лужайке вдруг можно найти отрезанное ухо с ползающими по нему насекомыми. Тем не менее это все еще фильм с ухом, который непосредственно через ухо открывает поклонникам вселенную ушей – отрезанных, откусанных, отвалившихся и т. д. Само ухо в «Синем бархате» также символизирует для нас замочную скважину, заглянув в которую мы можем понять анатомию культового фильма и роль уха в подобном кино.

Возвращаясь к инклюзивности: некоторые кейсы

Итак, многие картины, которые ранее не были описаны как культовые, могут и даже должны считаться таковыми. В качестве кейса давайте рассмотрим то, как относятся некоторые отечественные зрители к малоизвестному фильму скончавшегося 20 сентября 2014 г. бельгийского режиссера Джорджа Слэйзера «Час убийств» (1996). После его смерти критики стали вспоминать о его достижениях в кинематографе, а зрители – смотреть или пересматривать его фильмографию. По общему признанию, его главным и по совместительству культовым фильмом является бельгийская версия «Исчезновения» (1988) (Матис и Мендик [Mathijs, Mendik, 2011] включают ее в список культового кино); в основе сюжета – поиски главным героем пропавшей жены и в дальнейшем его встреча с ее убийцей. Фильм оказался настолько успешным, что режиссера пригласили в Голливуд сделать ремейк с американскими звездами. Хотя новая версия фильма была признана неудачной, это стало не единственным провалом режиссера. Неудача постигла его с другим фильмом «Дурная кровь» (2012), тоже обретшим культовую репутацию. При этом именно неудача обеспечила картине статус культа. Во время съемок в 1990-е главный актер, восходящая звезда американского кино Ривер Феникс скончался, и проект был закрыт. С тех пор многие зрители мечтали увидеть картину, в которой

Феникс сыграл последнюю роль. Режиссер смог нелегально выпустить фильм лишь в 2012 г., напомнив о своей былой славе.

Вместе с тем наиболее привлекательным провалом Слэйзера стал триллер «Час убийств». Картина представляет собой социальный комментарий о природе насилия, актерской игре и законах существования медиа. По сюжету маньяк убивает молодых женщин. Важно, что зритель знает, что это скромный телевизионный мастер (Пит Постлтвейт). В телевизионном шоу «Час убийств» занимаются постановками актуальных преступлений. Продюсеры чувствуют потенциал темы и приглашают на роль маньяка амбициозного актера (Стивен Болдуин). У Болдуина получается вжиться в роль так хорошо, что маньяк становится поклонником актера и начинает убивать уже для того, чтобы увидеть то, как преступление будет выглядеть на экране. Все это приводит к созависимости актера и маньяка и их неизбежной встрече.

Фильм почти не шел на больших экранах и, соответственно, не мог собрать кассу. Те немногие критики, что написали о кино, отнеслись к нему крайне отрицательно. Создается впечатление, что «Час убийств» вышел сразу на VHS, а затем – на лазерном диске. Позднее он вышел даже на DVD. Этот фильм упомянут менее чем в тридцати списках IMDb. Ни один из этих списков не посвящен культовому кино. Рейтинг на IMDb у картины 3,4 при 649 проголосовавших, на «Кинопоиске» – 6 при 50 проголосовавших. Несмотря на все это, у фильма есть преданные поклонники. В сети существует единственный VHS-rip, и там, где его можно найти, представлены следующие комментарии. Прочитируем, чтобы понять, как зрители, смотревшие кино в 1996 г., к нему относятся.

«Ребят, просто подарок, я его очень долго искала, ждала, потом пообещала человеку и как раз к празднику!!!!!!!!!!!!!!!!!!!!!!!!!!!!!!!!!!!!!!!!!!!!!!!!!!!!!!!!!!!! Супер!!!!!!!!!!!! Зэ Бэст!!!!!!!!!!!!!».

«Феноменальный фильм, мне порой кажется, что фильмы, которые были изданы в свое время на VHS, во многом превосходят в качестве сценария, да и вообще в манере доводить до зрителя изюминку нестандартных аспектов кино. Баснословные DVD, HDTV, Blu-Ray Disc даже и рядом не стоят по своему накалу, их так просто тиражируют для пополнения своего кошелька. Какой сюжет, оригинальный подход, а какую блестящую роль исполнил Стивен Болдуин! Нда, шедевральная картина, сколько же существует подобных перлов, которыми стоит и стоит восхищаться и которые остались в салонах видеопроката».

«СПАСИБО ОГРОМНОЕ!!! Это уникальнейший фильм, это ШЕДЕВР, а Стивен Болдуин здесь бесподобен! Да и сама атмосфера фильма, музыка завораживают так, что нельзя оторваться от экрана. Еще поразительно, что и Болдуин, и убийца учатся друг у друга, они в постоянном контакте. Они понимают друг друга. Еще раз спасибо!»¹.

Конечно, это не единственное кино, к которому можно найти подобные комментарии. Однако провальная репутация фильма говорит о том, что зрители не должны относиться к нему столь эмоционально. Это лучший пример культового фильма – неизвестное, провалившееся кино, отмеченное неудачами и заслужившее низкие оценки, все равно нравится зрителям, особенно тем, кто застал его в период VHS в переводе Андрея Гаврилова. В нем есть структурные элементы культового кино: например, лишение тела его частей. Так, визитная карточка маньяка – вырезать глаз жертве. Кроме того, кино цитирует другие культовые фильмы, в частности, «Таксист» (1976) Мартина Скорсезе. Когда главный герой выбирает себе нож из реквизита, то говорит: «Фильм “Таксист”. Помнишь? Де Ниро выбирает себе оружие». Наконец, это постмодернистский триллер. В конце фильма выясняется, что все действие – не что иное, как съемки фильма внутри фильма. Герой оборачивается и, глядя в камеру, пытается сказать, что на самом деле все было не так. Камера отъезжает, и зритель видит съемочную площадку.

¹ Все комментарии отсюда: <<http://rutracker.org/forum/viewtopic.php?t=3390295>>.

Режиссер (Джордж Слейзер собственной персоной) отвечает, что это голливудский фильм, и в нем все будет по-другому – по законам студийной системы.

Это действительно хороший, а не плохой фильм, со своей атмосферой, стилистически выверенный, с интересной проблематикой и достойной игрой актеров. Его есть за что любить. И сегодня кино можно было бы спасти за счет того, чтобы описывать его как культовое. Оно этого заслуживает. И на то есть свои основания. В конце концов именно этот фильм, а не «Дурная кровь», может считаться главным провалом снявшего как минимум один конвенционально культовый фильм режиссера – провал, непонятно почему случившийся. И разве это не причина сделать из него культ?

Этот приводит нас к следующей идее. Нельзя ли представить весь кинематограф как условную таблицу Менделеева, где в каждую клеточку мы можем поместить определенный жанр, категорию или «элемент» кино? Например, комедия-пародия, фильм ужасов, эротический триллер, эротическая комедия и т. д. Каждый «элемент» в таком случае будет иметь свою цифру в этой таблице. Культовому кино в этой таблице места нет: оно (не только оно, но оно прежде всего) с этими «элементами» может работать, всячески смешивать их, порождая всякий раз что-то новое (например, «кролик», «бензопила», «отрезанное ухо» и т. д.). Именно этим культовое кино и интересно: оно обращает наше внимание на многие жанры, темы, которые до того нам были неизвестны. Если это так, тогда мы должны понимать, что, возможно, существуют еще не открытые химические «элементы» кино. И «Час убийств» при определенной химической работе мог бы занять свою клеточку – главное, найти для него правильное место.

Если культовое кино – дискурсивная категория, тогда можно предположить, что один из самых ярких фильмов 1990-х – это картина братьев Фаррелли «Кое-что о Мэри» (1998). Фильм объединяет в себе два несопоставимых «элемента» – сортирный юмор (который должен оттолкнуть большую часть женщин) и романтическую историю (которая должна оттолкнуть большую часть мужской аудитории). Возникает вопрос: кто в таком случае зритель этой картины? Именно идеальное сочетание (главным образом в театральной версии, а не режиссерской) романтики и сортирного юмора реабилитирует это кино в глазах мужчин и привлечет к просмотру некоторых женщин-культивистов. Не говоря уже о том, что в этом фильме есть аллюзия на культовую картину Хэла Эшби «Гарольд и Мод» как на лучший ромком в истории кино. Все шансы стать культовым имеет современное кино «Отличница легкого поведения» (2010). С одной стороны, это фильм – дань уважения американским молодежным комедиям 1980-х годов. С другой – картина не навязывает старые представления о культе, а заимствует лучшее, показывая старое в новом ракурсе, оставаясь при этом метакультовым кино. Это же касается блокбастера «Безумный Макс: дорога ярости». Фильм эксплуатирует все темы, которые были затронуты в предыдущих картинах о Безумном Максе и в целом жанр старых австралийских эксплуатационных фильмов. Хотя немногочисленные критики невысоко оценили ремейк, зрителям он понравился. И это очень важно, если зритель все еще определяет культовость фильма. Ведь далеко не всегда дорогостоящие ремейки культовых фильмов становятся культовыми. У нового «Безумного Макса» это получилось, в то время как у ремейка, к примеру, «Зловещих мертвецов» (2013), – не во всем.

Через призму понятия культа можно рассматривать не только полнометражные фильмы, но и сериалы, а также короткометражные картины. В качестве примера культовых сериалов можно назвать «Твин Пикс» и «Байки из склепа» (1989–1996). Пример короткометражного фильма – «Кунг Фьюри» (2015). Цель картины – показать нелепость жанрового кино, популярного в 1980-х годах. Фильм важен, потому что его автор первым заявил о необходимости переосмыслить наследие 1980-х. Другими культовыми короткометражными фильмами могут считаться «Мириновые убийцы» (1991) Алекса де ла Иглесиа, «Шестизарядник» (2004) Мартина Макдона, «Бункер последнего выстрела» (1981) Жана-Пьера Жёне и Марка Каро, корот-

кометражные ленты Яна Кунена «Жизель Керозин» (1990), «Капитан Икс» (1994), «Вибробой» (1994).

Культовое кино и гендер

Одним из наиболее важных вопросов относительно аудитории культового кино, конечно, является проблема гендерного равенства. Академические дискуссии относительно этой темы вращаются вокруг следующих вопросов. Во-первых, что интересно менее всего, могут ли женщины-режиссеры считаться культовыми: очевидно, что могут и даже должны. Во-вторых, насколько маскулинным является культовое кино. И в-третьих, насколько проблема маскулинности культового кино беспокоит академическое сообщество.

Женщины-режиссеры, разумеется, не только имеют право считаться культовыми авторами, но многие из них соревнуются с мужчинами на этом поле. Таковыми, например, являются Дорис Уишман, Таня Розенберг, Лиззи Борден, Ульрике Оттингер, Рейчел Тэлалей, Кэтрин Бигелоу, Стефани Ротман, Мэри Хэррон, Джеки Конг, Эмми Хекерлинг, Пенелопа Сфирис, Элейн Мей и др. Так, Дорис Уишман не просто имеет культовую репутацию, но и вообще заслужила статус «Эда Вуда в юбке», т. е. сумела добиться признания среди фанатов плохого кино. Фильм Кэтрин Бигелоу «Почти стемнело» (1987) и сегодня относится к ядру канона культового кино. Лиззи Борден и Ульрике Оттингер проблематизируют в своих фильмах тему сексуальности и гендера и т. д. Эрнест Матис и Ксавье Мендик специально оговаривают важность проблемы гендерного равенства и во введении к своей книге подчеркивают, что из ста отобранных ими фильмов пять принадлежат женщинам: Дорис Уишман («Смертельное оружие» (1974)), Ульрике Оттингер («Фрик Орландо»), Кэтрин Бигелоу («С наступлением тьмы»), Рейчел Тэлалей («Девушка на танке» (1995)), а также Вирджинии Деспенс и Кэролайн Трин Тай («Трахни меня» (2000)) [Mathijs, Mendik, 2011]. Вне всякого сомнения, необходимость включить в список культовых режиссеров женщин и сама ремарка об этом продиктована особо строгими нормами политкорректности, присущими западной академии, прежде всего в Северной Америке.

В какой-то момент исследователи-женщины обратили пристальное внимание на гендерную проблематику в кинематографе. Чаще всего отмечается, что начало этой традиции было положено влиятельной статьей Лоры Малви [2000; 2005]. Однако заниматься вопросами гендера применительно к тому типу кинематографа, который долгое время не признавался легитимным западной академией, исследователи стали немного позднее. В определенном смысле ученым было проще писать на эти темы, потому что с их мнением нельзя было не считаться. Однако это не означает, что их исследования качественно хуже или то, что они эксплуатируют и саму тематику, и свой статус внутри академии. Например, теоретико-методологический подход к слэшерам Кэрол Кlover [2014] и ныне считается одним из самых востребованных в современных исследованиях популярного и культового кинематографа, а ее книга, посвященная гендерному анализу популярных ужасов, выдержала в 2015 г. новое издание [Clover, 2015]. Это же касается позиции Линды Уильямс, фактически возглавившей то, что уже давно получило название «исследования порнографии» [Уильямс, 2014]; Уильямс также ввела в академический дискурс термин «телесные жанры» относительно ужасов, мелодрамы и порнографии. Когда ученые только начинали заниматься жанровым и популярным кино, Линда Уильямс уже скорректировала то, что станет ключевым тезисом Кэрол Кlover о прогрессивности современных слэшеров, отметив, что в популярных ужасах ответственность за женственность стала возлагаться на саму женщину: «так называемые фильмы о женщине в опасности не просто намекают на сходство женщины и чудовища, как это делалось в классическом кино, но прямо отождествляют их; ужас должны внушать сама женщина, ее изуродованное тело» [Уильямс, 1991, с. 124]. Правда, Уильямс говорит это не только о культовых фильмах, но и о тех, которые

Мэтт Хиллс впоследствии назвал «парапаракинематографом». Здесь важна, однако, установка академии на переоценку взгляда на репрезентацию женщин в популярном кино и установка ученых на анализ фильмов, в которых женщина репрезентируется как чудовище: обратим внимание, что речь идет о 1984 г.

Однако эти замечания касаются исследований с конкретной теоретической, методологической и, можно сказать, идеологической установкой. Приходится констатировать, что в целом существует не так много текстов, написанных женщинами беспристрастно, в которых исследовалась бы проблема маскулинности культового кинематографа. В этом смысле такие взвешенные книги на тему культового кино, как работа Стэйси Эббот про вампиров [Abbot, 2007], – определенная редкость. Сравните, например, тему и тональность Эббот с тональностью и темой текста Тани Крживински [Krzywinska, 2000]. Долгое время культовое кино, можно сказать, определялось по гендерному принципу, но сегодня оно уже не должно определяться таким образом. Занимаясь исследованиями ужасов и порнографии, ученые, которым была интересна гендерная проблематика, не сразу обратили внимание на область культового кино и стали проводить его ревизию только тогда, когда оно превратилось в одну из самых важных и актуальных тем Cinema Studies.

В начале 2000-х в одном из сборников, посвященных культовому кино, сразу несколько ученых обратились к этой проблеме [Jancovich, Reboil, Stringer, Willis, 2003]. В частности, Джоан Холлоус отметила, что культовое кино представляет собой «культ маскулинности» [Hollows, 2003]. Согласно автору, подобные фильмы не просто объединены тем, что вращаются вокруг традиционно мужских жанров – ужасы, научная фантастика, порнография, – но и конструируются на конкретных противопоставлениях. Если другие авторы часто признают, что это противопоставление представляет собой оппозицию конвенциональному вкусу, воплощенному в мейнстриме или высокой культуре, то Холлоус отмечает, что это скорее противостояние Другому, под которым подразумевается феминность. Если с первым тезисом спорить довольно сложно, то со вторым – возможно, хотя он и является весьма любопытным и репрезентирует точку зрения феминисток непосредственно на культовое кино. Дело в том, что в культовых фильмах действительно присутствуют элементы сексуального насилия и унижения женщин. Возможно, именно поэтому не так много женщин любит культовое кино, что является общеизвестным фактом. В этом смысле культовое кино долгое время было своеобразным заповедником – зоной, в которую вход женщинам часто был запрещен, по крайней мере женщинам, предпочитающим конвенционально «женские фильмы». Например, несмотря на то что «Титаник» (1998) Джеймса Кэмерона по многим причинам может считаться культовым фильмом, долгое время мужской зритель отказывался пускать фильм на территорию заповедника культового кино. В действительности среди фанатов есть и женщины, но они принимаются в сообществе на особых условиях – они должны быть такими же маскулинными, как и молодые люди. Иными словами, они обязаны разделять любовь к Брюсу Ли, ужасам, порнографии и т. д. Более того, по собственному опыту работы с субкультурными средами могу заметить, что среди тех групп общения, которые цементируются на основе интереса к конкретной теме кино, не так много женщин, а те, что имеются, любят маскулинные образцы культового кинематографа.

Другая исследовательница, Джасинда Рид, подхватывает эстафету Джоан Холлоус и рассматривает в своем эссе проблему потребления специфических фильмов [Read, 2003]. Она отмечает, что подавляющее большинство исследователей культового кино являются мужчинами, и воспроизводит позицию, озвученную еще в середине 1990-х Джеффри Сконсом, согласно которому ученые мужчины изучают культовое кино, потому что сами когда-то были его фанатами [Sconce, 1995]. Рид пишет, что из фанатов эти мужчины превратились в академиков, которые пытаются представить иной проект потребления культового кино, так как само понятие потребления часто связывают с феминностью. В позиции тех авторов, которые высту-

пают за гендерное равенство в культовом кино, насколько бы их анализ ни казался сомнительным, хотя бы на уровне постановки проблемы, есть своя правда.

Более того, противостояние некоторых фанатов из академии гендерному подходу к культовому кино тоже имеет свои плоды. Так, интерпретация картины Пола Верховена «Шоугелз» как одного из худших фильмов 1990-х и как наиболее яркого образца гомосексуального кэмп давно стала общепризнанной. Автор книги «500 главных культовых фильмов» Дженнифер Айсс в самых резких тонах отзывается об этом фильме и ставит ему в своей рейтинговой системе только одну звездочку из пяти – редчайший для нее случай [Eiss, 2010, p. 56]. Ее позиция не уникальна и представляет собой конвенциональный взгляд на это кино. Вместе с тем британский исследователь Иэн Хантер в 2000 г. написал влиятельное эссе о «Шоугелз», в котором высказался о том, что картиной имеют право наслаждаться не только гомосексуалы, присвоившие себе это право, но и гетеросексуальные мужчины и даже ученые, которые, конечно, тоже являются фанатами [Хантер, 2014]. После восторгов относительно фильма Хантер осуществляет строгий научный анализ картины, предлагая отказаться от взгляда на нее как на плохое кино и считать «Шоугелз» хорошим фильмом. Несмотря на то что Хантер, кажется, не одержал победу в войне интерпретаций, его точка зрения остается крайне важной для тех, кто все же признает «Шоугелз» качественным фильмом и наслаждается им как хорошим, а не плохим. Текст Хантера был написан до появления статей Джоан Холлоус и Джасинды Рид, однако, познакомившись с ними спустя более чем десятилетие, он заявил, что их анализ, с его точки зрения, является в высшей степени сомнительным [Hunter, 2013, p. 183]. Исследователь прославляет свой статус белого гетеросексуального ученого-постмодерниста и, в отличие от других, более политкорректных исследователей, продолжает считать культовое кино исключительно мужской территорией. Так, он пишет: «В отношении к культовому кино вкус к трэшу часто представляется в карикатурном виде как преимущественно *мужской* [курсив автора. – А. П.], как выражение культовой идентичности, демонстрирующей пренебрежение к рядовым вкусам и людям, которое демонизирует истеблишмент цензоров, *феминисток* [курсив мой. – А. П.], тех, кто определяет вкусовые предпочтения, фарисеев и снобов» [Ibid., p. 26]. При этом в западной академии уже начинают возникать трудности с тем, чтобы свободно заниматься исследованиями культового кино. Эрнест Матис и Джеми Сэкстон подтверждают, что несколько раз во время работы над своей книгой сталкивались с вопросом: «Почему вы изучаете такой недружественный по отношению к женщинам материал?» [Mathijs, Sexton, 2011, p. 110].

Разрешить проблему гендерного равенства можно посредством включения в канон культовых фильмов типично «женского кино». Исследователи обратили внимание, что многие «женские фильмы», не относящиеся к культовому кино, имеют все атрибуты феномена и поэтому могут быть описаны как культовые и быть наделены этим статусом. Этот «компромисс» – отнюдь не дань моде и не отступление от былых «идеалов», а во многом прогрессивный шаг, сделать который требуют культурные условия. Если некоторые девушки гораздо чаще пересматривают «Дневник Бриджит Джонс» (2001), чем молодые люди – «Зловещих мертвецов», неужели более фанатичное отношение женского пола к конкретному ромкому, чем мужского пола – к конкретному хоррору, не позволяет назвать первый фильм культовым? Разумеется, проб лемным моментом может стать именно сама форма потребления. Однако в настоящий момент, когда культовые фильмы чаще стали смотреть дома, нежели в кинотеатре, и та и другая практики должны быть равными в своем значении.

В число культовых фильмов по версии Британского института кинематографа были включены мюзикл «Звуки музыки» (1965) и мелодрама «Грязные танцы» с Патриком Суэйзи, предназначенные преимущественно для женской аудитории. То, что, например, «Звуки музыки» – совершенно немаскулинное кино, доказывает ответ философа Славоя Жижека

на вопрос, каково его главное постыдное удовольствие: «Наслаждаться пафосными патетическими мюзиклами типа “Звуки музыки”» [Грин-стрит, 2008].

Интермеццо: «Криминальное чтиво» и мы

Несмотря на то что изначально феномен культового кино возник и осмыслялся на Западе и прежде всего в США, он, конечно, добрался и до России. Многие культовые фильмы становились таковыми и здесь, что, кстати, позволяет говорить о таком кино как об объективно существующем феномене. В конце 1980-х и начале 1990-х подростки смотрели дешевые ужасы, фильмы про боевые искусства, не всегда научную фантастику и множество разных фильмов не самого высокого качества, но выбирали из них почему-то именно культовые, например, фильмы с Арнольдом Шварценеггером и Сильвестром Сталлоне. Однако позднее на смену увлечению Арнольдом Шварценеггером пришел Квентин Тарантино.

«Криминальное чтиво» стартовало в широком прокате 14 октября 1994 г. и, как рассказывают некоторые, осенью того же года появилось на «Горбушке». Впрочем, имеются свидетельства, что на пиратской кассете фильм можно было посмотреть уже весной 1994 г., причем в переводе «Макулатура». Не исключено, что очевидцев может подводить память, часто склонная ошибаться. Официальная кинопреьера картины в России состоялась только осенью 1995 г. Таким образом, хотя некоторые знатоки кино, конечно, уже любили режиссера за «Бешеных псов», повсеместно знаменитым Тарантино стал только с появлением «Криминального чтива». Некоторые ныне полагают, что фильм был всего лишь модным веянием и сегодня сохранил о себе память как один из самых ярких образчиков культуры, по которым узнают 1990-е, в том числе в России.

Однако влияние «Криминального чтива» вышло далеко за пределы моды, подражательства и бесконечного цитирования фраз типа «Zed is dead, baby, Zed is dead» или «I love you, Pumpkin. – I love you, Honey Bunny», какой бы смысл в них ни вкладывали. В конце концов, стрижка под миссис Миа Уоллес и белая приталенная рубашка не так долго держались в фаворе у девушек. Куда дольше продержался «кокаиновый твист». И, возможно, саундтрек. В итоге произошла «тарантинизация всей страны» [Павлов, 2018б, с. 280–287]. Но все это поверхностное влияние. В конце концов, уже в 1996 г. молодые люди, жадные до новых веяний, также обожали картину «На игле», как совсем недавно – «Криминальное чтиво». Но это касалось широкой аудитории, а не преданных фанатов.

Вот что один отечественный журналист написал в 2007 г. в личном блоге: «Сегодня моя дочь Анна, 11 лет, впервые увидела, как нюхают кокаин. Как вводят героин внутривенно, она тоже увидела впервые. Она также впервые увидела анальный секс между двумя мужчинами, но, скорее всего, не обратила на это внимания» [Кузнецов, 2007]. Эти воспоминания автора хорошо дают понять, насколько мощно вплелись в мировоззрение некоторых зрителей дарованные Тарантино «яркие моменты жизни». И в 2007 г. автор этого поста и его жена говорили друг другу: «I love you, Pumpkin. – I love you, Honey Bunny». Не исключено, что говорят и теперь. Дело не в том, что девочке в 11 лет показали кино с сомнительными сценами. Но в том, что в 2007 г. люди все так же бережно относились к культурному феномену середины 1990-х, как в момент его появления. Главное – они попытались передать любовь к этому фильму своему ребенку, не дожидаясь, когда тому будет 16 или 18 лет. Это далеко не единичный пример. Те активные молодые люди со «вкусом» достаточно тонким для того, чтобы полюбить хорошее кино (Тарантино), но недостаточно тонким, чтобы полюбить «отличное» (европейскую классику), впоследствии воспитывали на тех же самых «хороших фильмах» своих детей. Сегодня, когда девочке Анне уже не 11, а больше 20 лет, вкус этих юных зрителей фактически сформирован, и он неплохой. По крайней мере они так же, как и их родители, бережно хранят память о «Криминальном чтиве».

Но что дал нашему зрителю Тарантино такого, что тот спустя 10 и 15 лет показывал фильмы режиссера своим маленьким детям? Тарантино освободил вкус. Если не разрушил, то по крайней мере сместил иерархии. «Криминальное чтиво» – вроде бы не такое постыдное и «простонародное» кино, как «Полицейская академия» (1984), но и не такое «высокое» и утонченное, как картины, скажем, Феллини. Главное, что доказал Тарантино, так это то, что популярную культуру – от Бадди Холли и до милкшейка с бургерами – любить не просто не стыдно, но и вполне почетно. Как, конечно, не стыдно любить и хороший кофе. Не тот, что покупает Бонни, когда ходит в магазин, а тот, что берет Джимми в исполнении Квентина Тарантино, когда сам ходит за продуктами. За не таким уж и оригинальным сюжетом и пространными диалогами у Тарантино скрывалось нечто большее – интеллектуализация популярной культуры и эстетизация повседневности. В конце концов даже европейцы не посчитали воспевание массовой культуры чем-то предосудительным и наградили режиссера «Золотой пальмовой ветвью» в Канне.

За год-полтора до Тарантино такой всеобщей *народной* любовью пользовался Дэвид Линч, покоривший сердца, хотя и не вполне умы, россиян своим сериалом «Твин Пикс». Не умы, потому что мало кто понимал, что же в этом шоу происходило на самом деле. Именно Дэвид Линч подготовил вкус российского зрителя к бешеной популярности Тарантино. Тому лишь оставалось пройти уже проторенной дорогой. Между прочим, европейцы за несколько лет до Тарантино наградили Линча той же «Золотой пальмовой ветвью» в Канне. Так что у отечественного *массового* зрителя формировался действительно хороший вкус. Тарантино сделал то же самое, что Линч, только более удачно, хотя и не обязательно лучше.

Линч был слишком мрачным. И юмор его был примерно таким же. Не каждый мог смеяться там, где было смешно Линчу. У Тарантино все было в общем-то смешным и не столь мрачным: «один труп с отстреленной головой», изнасилование гангстера, спор о том, значит ли что-то массаж ступни или «не значит ни хрена», пороссячи восторги еще молодой и тогда зажигательной Розанны Аркетт, не вполне уместное цитирование Библии, даже Гимп, которого пришлось разбудить, – и тот был смешным. Одним словом, смешным было все. Несмешным оставался разве что анекдот, который миссис Миа Уоллес, жена Марселласа Уоллеса, который, как мы знаем, «не похож на суку», рассказывала уставшему Винсенту Веге.

И главное. Дэвид Линч во многом обаятелен тем, что признается в любви к американским домашним кафе. Агент Дейл Купер из сериала «Твин Пикс» восторгался вишневым пирогом с кофе едва ли не сильнее, чем Джулс – бургером из Big Kahuna, «смывая его чудесный вкус спрайтом». Однако если Линч превозносил провинциальные кафе (пирог, пончики, кофе), то Тарантино делал ставку на фастфуд и на типовые американские рестораны [Павлов, 2018б, с. 210–217].

Более того, Тарантино сделал возможным осмысленный диалог о еде – новом бургере, неоправданно дорогим милкшейке, хотя и «чертовски вкусном», о хорошем кофе. Если большинство россиян смотрело это кино без малейшего понятия, к чему там режиссер делал отсылки и что именно обыгрывал, то понять, в чем прелесть еды и напитков, мог каждый. И зрители просто полюбили что-то крутое. Так Дэвид Линч и Квентин Тарантино очень быстро растоптали культ Питера Гринуэя, в то время главного любимца московских интеллектуалов, и стали прекрасной альтернативой интеллигентскому снобизму. Разумеется, после такого фанатичного отношения к Тарантино должны были появиться и какие-то попытки анализа феномена – сперва в журналистике, а затем и в науке.

Положение в России

Как уже говорилось, зрители культового кино – очень часто фрики, в самом положительном – насколько это может быть – понимании слова (подробнее о фриках см. [Fiedler, 1978]).

В 2011 г. в Нью-Йорке я посетил полночный показ «Армии тьмы», на который пришли все возможные и невозможные маргиналы – начиная от байкеров и заканчивая «нердами» странного вида. Все они были приветливы, добродушны и словоохотливы. И когда хорошо знакомый аудитории Эш в исполнении Брюса Кемпбелла сжимал в объятиях свою любимую, публика слово в слово повторяла за ним: «Дай-ка мне немного сахарку, детка!». К сожалению, в России нет аналога по-настоящему полночных фильмов, на которые могли приходиться истинные поклонники альтернативного кино. Но это не означает, что в России мало фриков.

Однако русские фрики, которые любят то, что считается культовым кино, смотрят его дома. Собирают многочисленные переводы одного и того же фильма. Создают открытые и закрытые тематические общества. И все в таком духе. Впрочем, это не столько фрики, сколько гики. Такие же, как и герой культового кино «Настоящая любовь» (1993), который идет смотреть «три фильма про кунг-фу» в зале, где кроме него сидят еще два-три человека. Культовое кино на то и культовое, чтобы быть таковым везде. Но вот его способы потребления не везде одинаковые. На Западе культовое кино можно переживать через коллективный опыт просмотра в публичном пространстве, в России же это, как правило, приватный и часто индивидуальный опыт. Например, когда сегодня в каком-нибудь западном университете студенты смотрят один из худших фильмов 2000-х Томми Вайсо «Комната», уже не раз упоминаемый, то зрители в определенный момент бросают в экран ложки или лепестки роз, повторяют за актерами коронные фразы типа «Ладно, а что с твоей сексуальной жизнью?» и т. д. Подобный опыт до недавнего времени был недоступен отечественному зрителю – но исключительно как групповой. Однако показы в России «Комнаты» или типовых фильмов – все же редкость.

Аналогом группового просмотра кино в России когда-то были видеосалоны, в период расцвета видео публика всласть могла комментировать действия, происходящие на экране, а прочие – радоваться забавным комментариям остряков; в салонах же проходили апробацию фильмы, ставшие культовыми в России, – «Кобра» (1986), «Терминатор» (1984), «Невозмутимый». Однако культура коллективных просмотров и вовлеченности зрителей в общение с экраном у нас не прививалась. И теперь прижиться ей будет непросто. Никто не станет одеваться трансвеститом, чтобы пойти на ночной показ «Шоу ужасов Рокки Хоррора», и пускаться в пляс под давно полюбившиеся западной аудитории зажигательные песни. Это примерно как с празднованием в России Хэллоуина: коммерческий опыт карнавального веселья мы переняли, но сам дух праздника остается для россиян совершенно чужд. В России «Хэллоуин» – это одна ночь, когда люди пытаются нарядиться в какие-то костюмы и хорошо провести время, в то время как в США к празднику готовятся как минимум два месяца – методично, предвкушая сам его дух.

Поскольку культовое кино – дискурсивная категория, важно понять, когда термин возникает в России, а также когда о феномене начинают говорить в наиболее приближенном к западному пониманию. В какой-то момент в России стали пытаться искать язык описания для того типа кино, которое можно было бы назвать культовым, и, следовательно, помочь целевой аудитории этого типа кинематографа определиться со своими вкусовыми предпочтениями. Это произошло в середине 1990-х. Разумеется, как и обычно, это происходило не в рамках официального киноведения, но в прогрессивных периодических изданиях. Впрочем, делалось это не вполне умело и часто с ошибками, которые могли надолго ввести аудиторию в заблуждение. Хотя автор книги «Спутник киномана» [Герман, 1996] в середине 1990-х очень точно и к месту употреблял понятие «культовое кино» по отношению, например, к картине «Зловещие мертвецы», все же он совершенно не объяснял, что это такое, ограничиваясь лишь отнесением картины к явлению.

В 1996 г. в журнале «Сinema» появилась статья, посвященная «плохому кино». По большому счету собрание множества переводных текстов представляло собой краткое описание истории культового кино и его ключевых фигур. Несмотря на всю прогрессивность этой под-

борки материалов, упоминаемые фильмы и авторы были представлены исключительно как плохие, а прославились главным образом только за счет ироничного восприятия их творчества. Сознательно плохо сделанные фильмы называются в материале «подменой», а единственное наслаждение от трэша авторами сводилось к смеху или в лучшем случае к интересу. В текстах отмечается два вида «плохого кино»: «просто плохие» («Иштар» (1987), «Дни грома» (1990)) и «плохие с изюминкой» («Нападение помидоров-убийц» (1978)).

Вместо того чтобы описать его как альтернативу уже знакомому в России массовому и авторскому кинематографу, феномен просто назвали «плохим», а всех упоминаемых персонажей охарактеризовали одним термином «трэш» – что закрепилось в сознании зрителей, и многие до сих пор обозначают этим термином все, что посчитают нужным, неважно, насколько это уместно. Кстати, именно с тех пор термин «трэш» стали использовать по отношению практически ко всему, что не нравится тому или иному зрителю. При этом сам «трэш» в журнале перевели как «халтура». Так, «халтурщиками» называют создателей направления – Роджера Кормана, Джона Уотерса, Рассы Майера, Эдварда Вуда-младшего. Среди прочих компаний студия Грома упоминается как «культовая кинофирма» [Cinema, 1996, с. 94–95]². Авторы отмечают: «Одно бесспорно: фильмы, подобранные для нашей специальной статьи, никак нельзя отнести к шедеврам киноискусства. Это – сорняки, растущие где попало. Но они не могут помешать росту по-настоящему прекрасных цветов» [Там же, с. 94]. Более того, картины производства Сэмюэлла Аркоффа названы «третьесортными». При этом у читателя закономерно должны были возникнуть вопросы, что считать в таком случае за первый и второй сорта кинематографа? Конечно, употребление терминов «трэш» или «третьесортный» – это риторический прием, призванный указать на самое низкое качество продукции, но в отсутствие прописанной системы иерархий отечественному зрителю было сложно определить точное место такого кино.

Альтернативное понимание плохого кино предложено в 1997 г. кинокритиком Геннадием Устианом [1997]. Хотя он всего лишь рецензировал книгу двух критиков Эдварда Маргулиса и Стивена Ребелло «Плохие фильмы, которые мы любим» [Margulies, Rebello, 1995], это стало важным шагом в осознании культурных иерархий. «Плохие фильмы, которые мы любим» – это не «очень плохое кино» или «кино такое плохое, что даже хорошее», а качественно сделанные картины в своей нише – триллеры, мелодрамы, боевики. Несмотря на то что в статье не говорится о культовом кино, речь в ней идет о самом важном: о том, что многие картины, которые любили в тот момент отечественные зрители, оказывались вульгарными с точки зрения хорошего вкуса. В конце концов не все то хорошо, что нравится нам. Так, автор упоминал, что фильм «Девять с половиной недель» (1986), столь любимый в России в 1980–1990-х, с позиций хорошего вкуса не мог считаться качественным. Осознать границы собственных вкусовых предпочтений – уже большой шаг. В некотором роде это установка поклонника культового кино: «Да, это кино плохое, но именно за это я его и люблю» или «Да, это плохое кино, но я его все равно люблю». Хотя Геннадий Устиан не делал на этом акцент, но среди прочего в тексте Маргулиса и Ребелло были упомянуты культовые картины – некоторые работы Дугласа Сирка и кое-какие фильмы с Патриком Суэйзи, что крайне важно. В конце текста Устиан упоминает, что многие из современных картин не включены в книгу Ребелло и Маргулиса, но берет на себя труд назвать «плохими фильмами, которые мы любим», «Анаконду» (1997) и «Долгий поцелуй на ночь» (1996) [Устиан, 1997, с. 95]. Эти ленты и в самом деле не могут претендовать на статус хороших, однако следует упомянуть, что, например, «Анаконда» в итоге приобрела статус культового фильма, о чем свидетельствует Скотт Тобиас [Tobias, 2011e]. Именно потому, что общепризнанно считается «плохой», хотя и недостаточно плохой для того, чтобы встать вровень с таким кино, как «Комната», «Птицекалп-

² Хуже не бывает: История кинохалтуры // Cinema. 1996. № 3.

сис» (2010), «Судьбоносные открытия» (2013), «Клеветный кот спасает детей» (2015) и т. д. – одним словом, лучшими образчиками очень плохого кинематографа XXI в.

В том же 1997 г. в журнале «Ровесник» вышел материал Сергея Копытцева «Двадцать культовых молодежных фильмов всех времен» [Копытцев, 1997]. Хотя, скорее всего, текст был списан из каких-то западных источников (и при кратком пересказе автор совершает ошибки даже в названиях фильмов), крайне важно, что текст репрезентировал именно культовые фильмы как культовые.

Читатель журнала мог узнать о не самом известном типе кинематографа, который, кстати, не был таким уж молодежным. Для 1997 г. там представлены совсем свежие фильмы: «На игле», «Леон» (1994), «Криминальное чтиво», «Бешеные псы» и т. д. При этом кроме на тот момент известного кино в статье можно было встретить канонические культовые ленты: «Бегущий по лезвию», «Синий бархат», «Таксист» и т. д. Копытцев очень точно замечал, что «на самом деле их, конечно, не двадцать. Может быть, семьдесят три, а, может, – три. (...) Но даже если ты убежденный “атеист”, кому, как не тебе, признать: религия кино существует – вместе со своими иконами» [Там же, с. 74]. Несмотря на все ошибки и неточности, а также особенности списка, по-своему исключительно удачного, этот материал едва ли не лучше других, наконец, объяснял зрителям, что такое культовое кино. Отсматривая конкретные ленты из двадцати наименований, аудитория могла хотя бы интуитивно понять, что же такое культовое кино. Конечно, представленные фильмы – преимущественно молодежное и наиболее конвенциональное кино, но, опять же, этот случай как нельзя кстати подтверждает идею о текучести канона: это канонический и одновременно неканонический список. Разумеется, это далеко не полный обзор отечественной периодики, в которой вдруг могла возникнуть тема культового кино. Однако он хорошо репрезентирует то, как формировалось представление о культовом кино в России, а самое главное – когда это произошло, т. е. на рубеже 1995–1997 гг.³

В научном плане про культовое кино в России стали писать только десятилетие спустя. Первопроходцем в этой теме стала культуролог Наталья Самутина [2006], которая написала один из первых академических текстов на русском языке, посвященных феномену. В том же году под ее редакцией вышел сборник статей, посвященных научно-фантастическому кино, часть из которых имели опосредованное отношение к культовому кинематографу [Самутина, 2006а; 2006б; Грант, 2006; Филиппов, 2006; Бьюкатман, 2006; Фридман, 2006]. В 2009 г. Наталья Самутина опубликовала новую статью, в которой анализировала понятия кэмп, классики и культового кино [Самутина, 2009]. Кроме того, хотя книга и не является академической, в России был опубликован перевод сборника рецензий Сорена Маккарти «60 культовых фильмов мирового кинематографа» [Маккарти, 2007]. Определенное отношение к культу имеет и статья Нины Цыркун о кэмпе и рецепциях кино [Цыркун, 2013]. Наконец, в 2011 г., о чем уже шла речь, в «Искусстве кино» вышла моя статья о культовом кино, а в 2013 г. в том же издании – о грайндхаусе [Павлов, 2013]. Далее в 2014 г. под моей редакцией вышли сразу два номера журнала «Логос» о кинематографе, в которых представлены переводы и оригинальные тексты, посвященные в том числе культовым фильмам. Многие из них цитируются в этой книге. Несмотря на то что в исследованиях наметились определенные подвижки, этого все еще недостаточно, чтобы говорить о развитой и состоявшейся дисциплине. Остается надеяться, что эта книга – очередной маленький шаг для читателей, а также для легитимации дисциплины исследований кино.

³ Наряду с этим среди отечественных зрителей утверждался особый интерес к некоторым картинам, снятым в России. И отношение поклонников к определенным фильмам могло быть описано как культовое. Если говорить о русском культовом кинематографе, следует упомянуть следующие ленты: «Игла» (1988) с Виктором Цоем, «Бакенбарды» (1990) Юрия Мамина, «Брат» Алексея Балабанова, «Зеленый слоник» (1999) Светланы Басковой и др. Последний часто вспоминается в дискуссиях о плохом кино или «трансгрессивном кино», хотя далеко не все из тех, кто его обсуждает, видели фильм.

Примечания к списку

В книге представлен, насколько это возможно, полный спектр культового кинематографа: полночное кино, «такие плохие фильмы, что даже хорошие», просто плохие фильмы, «невероятно странные фильмы», детское кино, поколенческое кино, малобюджетное жанровое кино, экспериментальное кино, американское независимое кино, артхаус, американский андеграунд, китч, кэмп, трансгрессивные фильмы, сюрреализм и т. д. А также все жанровое многообразие кинематографа: ужасы (вампиры, зомби, маньяки, пришельцы, мутанты-убийцы, каннибалы), мистика, еврокрайм, драма, мелодрама, неонуар, спагетти-вестерны, научная фантастика, восточные единоборства, фэнтези, мюзикл, эксплуатационное кино, грайндхаус, экшн, комедия, черная комедия, комедия-пародия, порнография, документальное кино и т. д. Все картины репрезентируются через следующие страны: США, Канада, Австралия, Великобритания, Германия, Франция, Италия, Швеция, Бельгия, Венгрия, Турция, Мексика, СССР, Россия, Япония, Южная Корея, Гонконг, Новая Зеландия. В списке много картин производства США и Великобритании, но это лишь потому, что культовое кино – прежде всего западный и даже американский феномен. Фильмы представлены в хронологическом порядке, чтобы читатель смог понять, как эволюционировало культовое кино и к чему пришло сегодня.

Почти во всех случаях объясняется, почему фильм считается культовым, а в тех случаях, когда я отдавал себе отчет в том, что такая-то картина принадлежит к периферии культового кино, то специально это оговаривал и отмечал, что данная лента культовая лишь потенциально или «периферийна». Однако такие случаи редки. Хотя, как отмечалось выше, упоминание этих фильмов в контексте культового кино в принципе повышает их шансы на обретение статуса культовых. Я старался представить как можно более объективную картину, но, конечно, не мог избежать личных интересов. В конце концов, этой мой личный список, хотя основная интенция при его составлении – быть как можно объективнее. Главное – я старался не высказывать личное отношение к фильмам, чтобы зритель мог составить свое мнение самостоятельно. Некоторые из упоминаемых картин мне не очень нравятся, другие, напротив, – любимые. И о тех и о других я пытался говорить одинаково умеренно. Это же касается и фильмов, добавленных в список специально для третьего издания.

Культовые фильмы – известные, неизвестные, плохие, хорошие, восхитительные, невероятно странные и «такие плохие, что даже хорошие»

1. Кабинет доктора Калигари

DAS CABINET DES DR. CALIGARI

ГЕРМАНИЯ, 1920 – 71 МИН.

РОБЕРТ ВИНЕ

Режиссер:

Роберт Вине

Продюсеры:

Рудольф Мейнерт, Эрих Поммер

Сценарий:

Карл Майер, Ганс Яновиц

Операторская работа:

Вилли Хамейстер

Музыка:

Альфредо Антонини, Джузеппе Бечче, Тимоти Брок

Главные роли:

Вернер Краусс, Конрад Фейдт, Фридрих Фехер, Лил Даговер, Ханс Хайнрих фон Твардовски

Двое друзей, сопровождающих на ярмарке молодую девушку, в которую оба влюблены, видят, как гипнотизер Калигари представляет своего подопечного Чезаре, проспавшего двадцать лет. Лунатик Чезаре предсказывает, что один из друзей утром умрет. На следующий день одного из героев действительно находят мертвым. Оставшийся в живых персонаж подозревает Калигари в убийстве и, попросив отца девушки помочь найти убийцу, начинает расследование. Тем временем лунатик Чезаре похищает девушку. Впоследствии выясняется, что Калигари – не просто гипнотизер, а глава местной больницы для душевнобольных, одержимый маниакальными идеями.

«Кабинет доктора Калигари» стал первым настоящим фильмом ужасов задолго до того, как в США поставили на поток студийные хорроры, и настоящим произведением искусства. Как указывает историк жанра Дэвид Скал, в Соединенных Штатах вокруг фильма и возможности его демонстрации развернулись острые дискуссии [Скал, 2009]. Большинство критиков беспокоили политические импликации фильма, вытекающие из его содержания. Многие усматривали в нем аллюзии на немецкий милитаризм, так как лента вышла по окончании Первой мировой войны. Известны случаи, когда разгневанные толпы, среди которых были и ветераны, митинговали около кинотеатров с целью запретить прокат ленты. Протестующие патриоты не желали поощрять немецкую экономику, несмотря на то что «Кабинет доктора Калигари» стал всего лишь третьим фильмом, попавшим в американский прокат. После Второй мировой войны благодаря немецкому критику Зигфриду Кракауэру картина на некоторое время была предана забвению, так как автор усматривал в ней даже предвестие нацизма. Кракауэр считал, что получившийся из революционной задумки фильм потворствовал низменным вкусам толпы, а Калигари символизировал «своеобразного предшественника Гитлера», «потому, что пускает в ход гипнотическую власть для полного подчинения пациента своей

воле. Его методы – целью и содержанием – предвосхищают те опыты с народной душой, которые первым провел Гитлер в гигантском масштабе» [Кракауэр, 1977].

Однако форма картины гораздо важнее ее содержания. Авторы сценария были пацифистами и первоначально закладывали в сюжет идеи пацифизма, а не милитаризма. Когда в начале 1920-х картину обсуждала американская критика, то почти все рецензенты, попадая в ловушку угловатых декораций фильма, пытались описать картину термином «кубизм». Они слабо представляли себе, что смотрели первый образец экспрессионистского искусства. Дэвид Скал пишет про ленту так: «“Кабинет доктора Калигари” совершил настоящий переворот в киноязыке. Фантастическая история, снятая в манере немецкого экспрессионизма; угловатые, деформированные декорации, утрированно нарисованные тени – все было нарочито искусственным и стилизованным. Привычному зрителю реальность появлялась на экране лишь для того, чтобы открыть проекцию внутреннего мира героев – сумрачного и уродливого. Этот взрыв кинематографической традиции, едва успевшей сформироваться, на многие десятилетия определил интерес авторского кино к живописи и скульптуре» [Скал, 2009, с. 36–37].

Возможно, «Кабинет доктора Калигари» стал первым культовым фильмом. Более того, не только в кино, но и в искусстве в целом он был немецкой альтернативой французскому модернизму. В то время как позднее «Андалузский пес» (1929) начал претендовать на то, чтобы стать кинематографическим манифестом французского сюрреализма, «Кабинет доктора Калигари» утверждал новый стиль модернистского искусства – немецкий экспрессионизм. Таким образом, сюрреализму, пытавшемуся разложить психологию человека на отдельные составляющие, противостояло «экзальтированное, отвергающее любую психологию мировоззрение экспрессионизма» [Айснер, 2010, с. 16]. Авторы сценария хотели привлечь к работе над декорациями чешского художника и фотографа Альфреда Кубина, работавшего в стиле сюрреализма, но продюсеры отвергли эту идею. Хотя история не знает сослагательного наклонения, можно сказать, что, с одной стороны, благодаря этому картина в итоге получилась экспрессионистской, а с другой – сюрреализм Кубина мог придать немецкому экспрессионизму иные черты либо же изменить саму форму сюрреализма, а следовательно, и творческий подход режиссеров-сюрреалистов к творческому методу. Так сложилось, что ключевым направлением модернизма в кинематографе стал сюрреализм, а не экспрессионизм.

В этом смысле «Кабинет доктора Калигари» проиграл. Символом его поражения стало то, что культовый режиссер Стивен Саядян в 1989 г. снял ремейк «Кабинет доктора Калигари» в стиле позднейшего сюрреализма. Как бы то ни было, фильм Роберта Вине останется не только в истории кино, но и в истории искусства как такового в качестве оригинального образца экспрессионизма. Более того, на заре модернизма «Кабинет доктора Калигари» утвердил идею о том, что кинематограф может быть самостоятельной, а не вторичной формой искусства.

Как указывают американские критики Джонатан Розенбаум и Джей Хоberman, цитируя, вероятно, первого специалиста в области культового кино Гарри Потамкина, «Кабинет доктора Калигари» был одним из наиболее популярных фильмов во Франции. В одном из парижских кинотеатров его показывали с 1920 по 1927 г. Этот рекорд побил лишь позднейший культовый фильм «Эммануэль». Те же авторы, снова цитируя Потамкина, называют картину «культовым фильмом *par excellence*» [Hoberman, Rosenbaum, 1983, p. 27]. Канадский киновед Барри Кит Грант, отмечая, что консенсуса в определении культового фильма достичь крайне сложно, пишет, что в то время как Хоberman и Розенбаум наделяют фильм таким статусом, критик Дэнни Пири в своей влиятельной книге не упоминает его вообще [Grant, 1991, p. 123]. Это совершенно не так. Вероятно, Грант, хотя его текст был опубликован в 1991 г., не читал третий том трилогии Пири, в котором тот подробно рассказывает про «Кабинет доктора Калигари», ссылаясь при этом на книгу Хоberman и Розенбаума. Гранта сложно оправдать хотя бы потому, что третий том «Культовых фильмов» Дэнни Пири вышел в 1988 г. [Peary, 1988], т. е. за пару лет до того, как Грант вынес свое суждение. Исследователи Матис и Мендик также

включают картину в список культового кино [Mathijs, Mendik, 2011, p. 41]. Выходит, что в отношении культового статуса «Кабинета доктора Калигари» консенсус все-таки существует.

2. Уродцы

FREAKS

США, 1932 – 64 МИН.

ТОД БРАУНИНГ

Режиссер:

Тод Браунинг

Продюсеры:

Тод Браунинг, Дуэйн Эспер, Гарри Рапф

Сценарий:

Виллис Голдбек, Леон Гордон, Чарльз Макартур

Операторская работа:

Мерритт Б. Герштад

Монтаж:

Бейзил Вронгелл

Главные роли:

Уоллес Форд, Лейла Хайамс, Ольга Бакланова, Роско Эйтс, Генри Виктор, Гарри Эрлс, Дэйзи Эрлс, Роуз Дионее

Тод Браунинг, сам работавший в бродячем цирке, первым догадался перенести темы цирковых и ярмарочных уродов на экран. Хотя в картине отсутствует формула хоррора, не удивительно, что ее жанровое своеобразие описывали прежде всего как «ужасы». Смотреть на деформированные человеческие тела или физические девиации не всегда приятно, а порою даже страшно. Сегодня это кино может восприниматься скорее как драма или остросюжетный триллер. Эрнест Матис даже считает его «политическим фильмом», потому что в нем есть все острые темы: имплицитные и эксплицитные классовые отношения, коммунитаризм, революционный пафос и т. д. [Mathijs, Mendik, 2011, p. 95–96]. В момент выхода картина вызвала у публики отвращение, и ее воспринимали гораздо хуже, чем другие хорроры, – «Дракулу» (1931), «Франкенштейна» (1931), «Кинг-Конга» (1933).

В прологе фильма зрителям рассказывают про женщину-курицу и, прежде чем показать уродца, посвящают ауди торию в историю когда-то красивой женщины. Согласно сюжету, в бродячем цирке работают не только уроды. Среди обитателей есть силач и красавица-акробатка (Ольга Бакланова). За девушкой ухаживает карлик, отвергший свою возлюбленную карлицу ради любви к «нормальной женщине». Красавица отказывает поклоннику во взаимности, пока не узнает, что тот сказочно богат. Вместе со своим любовником-силачом она придумывает выйти за карлика замуж, а затем убить его, чтобы получить наследство. Однако уродцы узнают, каковы намерения двух «нормальных людей», и устраивают над ними кровавую расправу: силача убивают сразу, а девушку превращают в ту самую женщину-курицу, о которой речь идет в начале кино.

Джей Хоberman и Джонатан Розенбаум пишут, что «Уродцы» – «двоюродная сестра, а возможно, и кровная сестра фильма Дэвида Линча “Голова-ластик”» [Hoberman, Rosenbaum, 1983, p. 294–297]. Несмотря на то что оба фильма роднит природа полночного кино, можно сказать, что «Уродцы» – скорее биологический отец или отчим большинства культовых фильмов, в том числе многих картин Линча, а не только его дебютной полнометражной работы. Фильм Тода Браунинга на содержательном уровне задал одну из главных тем культового кино – физическое уродство. В картине снимались настоящие люди с телесными девиациями, что позднее породило массу протестов, в том числе со стороны людей с физическими увечьями. Возможно, «Уродцы» лучше всего раскрывают природу типичных зрителей культового кино.

Чаще всего их описывают как «фриков» (англ. *freak*, урод) – странных людей, которые по каким-то причинам любят странные вещи и особенно страшные странные вещи, которые «нормальным людям», по идее, нравиться не должны. Как пишет один из первых исследователей, попытавшихся понять природу «уродства» относительно его восприятия аудиторией, литературный критик Лесли Фидлер, в 1970-е многие зрители любили смотреть на уродов, пытаясь отождествить себя с ними не буквально, но метафорически, как с людьми, далекими от нормы, особенными членами общества [Fiedler, 1978].

Как и многие другие картины, «Уродцев» как эксплуатационное кино прокатывал продюсер и режиссер Дуэйн Эспер. Позднее фильм стал востребован в 1960-е и 1970-е во Франции, где демонстрировался в архаусных кинотеатрах. Позже в США он стал одним из хитов полночного кино. Таким образом, «Уродцы» стали явлением контркультуры. Фильм имел такую же популярность, как и «Крот» Алехандро Ходоровски, где тоже затрагивалась тема уродов. В «Кроте» главный герой даже называет себя королем уродов.

Кроме того, фильм Браунинга был вписан в контекст исследований социализации уродов. Чаще других авторы, которые посвящают свои тексты этому кино, упоминают сцену пира уродов как центральную. Во время свадебного банкета уродцы тесной общиной пьют из одной чаши и принимают в свое сообщество нового человека, скандируя: «Одна из нас! Одна из нас!». У Браунинга не уроды социализировались в обществе «нормальных людей», но «нормальные люди» проходили процесс своеобразной социализации.

Из структурных элементов культового кино здесь присутствуют карлики, которые будут фигурировать в картинах Вернера Херцога и, разумеется, Дэвида Линча. В популярной культуре можно найти многочисленные ссылки на эту картину Браунинга. В 2014 г. интерес к «Уродцам» возродился благодаря четвертому сезону сериала «Американская история ужасов», снятого по мотивам классической ленты. Телевизионное шоу в очередной раз возродило к фильму интерес, укрепив его культовый статус.

3. Прокуренные мозги / Косяковое безумие / Конопляное безумие / Расскажите вашим детям

TELL YOUR CHILDREN

США, 1936 – 66 МИН.

ЛУИ ДЖ. ГАНЬЕ

Режиссер:

Луи Дж. Ганье

Продюсеры: Джордж Хирлимэн, Сэмюэл Диг, Дуэйн Эспер

Сценарий:

Артур Херль, Лоуренс Миде, Пол Франклин

Операторская работа:

Джек Гринхалг

Монтаж:

Карл Пирсон

Музыка:

Хуго Ризенфельд, Хайнц Рёмхельд

Главные роли:

Дороти Шорт, Кеннет Крэйг, Лиллиэн Майлз, Дэйв О'Брайэн, Тельма

Уайт, Карлтон Янг

«Прокуренные мозги» – самый неудачный перевод фильма «Конопляное безумие», который только можно было придумать. Наиболее характерен для этого кино термин «безумие». Безумно в нем все – начиная с задумки, продолжая сценарием и заканчивая воплощением. Эта лента кое-что рассказывала зрителям о нелепом кино задолго до появления лучших – или худших – работ Эдварда Вуда-младшего. И как и работы Эдварда Вуда-младшего, свою культовую репутацию картина приобрела намного позже того, когда увидела свет.

Директор старшей школы доктор Кэрролл рассказывает на родительском собрании об одном трагическом случае, как молодая абсолютно нормальная пара тинейджеров погубила свою жизнь. Мэри играет в теннис, Билл заботится о младшем брате и уважает родителей. Однако все меняется, когда ребята попадают в плохую компанию и катятся по наклонной. Все, кто так или иначе был связан с притоном, где тинейджеры впервые попробовали наркотик, плохо заканчивают – погибают, попадают в тюрьму или сходят с ума. Вы не знали, к каким последствиям приводит потребление марихуаны? Срочно расскажите вашим детям! Они в опасности. А еще лучше – покажите им этот фильм.

Как отмечает Кристофер Олсон, идея «Конопляного безумия» даже куда более забавна, чем само кино [Olson, 2018, p. 189]. Спонсировала съемки этой псевдодокументальной пропаганды церковная организация, переживающая за моральное и физическое здоровье подростков. Изначально картина так и называлась: «Расскажите вашим детям». Предполагалось, что она станет предостережением всем, кто решит встать на скользкую дорожку наркотического соблазна. Нужно понимать, что в 1936 г. марихуана в Соединенных Штатах еще не была запрещена. Марихуану потребляли главным образом разные этнические группы и представители богемы – джазовые музыканты, работники Голливуда и т. д. Поэтому небезразличным американцам и их родителям действительно было о чем переживать по поводу будущей жизни молодого поколения. Правда, о том, что такое наркотическое опьянение, создатели картины явно не догадывались. Например, после приема наркотиков актеры в кадре мгновенно впадали в безумие и начинали вести себя крайне неадекватно: странным образом и лихорадочно играть на пианино или танцевать, строить нелепые гримасы. Дэнни Пири пишет: очевидно,

как и многие американцы, Ганье представлял, что зависимые от марихуаны молодые люди обязательно должны танцевать в экстазе и играть модную музыку [Reary, 1981, p. 212]. Действительно, детям было чего «бояться». Особенно они могли испугаться воображения режиссера и сценаристов картины.

В итоге на момент проката должного эффекта фильм не возымел и фактически рисковал остаться в забвении.

Культовую репутацию «Прокуренные мозги» приобрел значительно позже премьеры. Спустя некоторое время режиссер, продюсер и релизер эксплуатационного кино Дуэйн Эспер (также автор культового хита «Маньяк») выкупил права на картину и стал прокатывать ее в кинотеатрах под открытым небом. Именно Эспер переименовал ленту «Расскажите вашим детям» в «Конопляное безумие». Позже, в 1971 г., фильм заново открыл Кит Струп, обнаружив ее в Библиотеке Конгресса, и стал использовать картину в целях, прямо противоположных интенциям ее создателей и спонсоров. Борец за легализацию марихуаны, Струп показывал неадекватность представлений о наркотиках старшего поколения. Фильм стал культовым в среде студентов, знающих о марихуане немного больше, чем создатели «Конопляного безумия», а также в кинотеатрах, специализирующихся на полночном кино, в которых зрители, употребив легкий наркотик, могли вдоволь посмеяться над фильмом.

Картина стала одной из первой в череде популярных и чаще всего нелепых пропагандистских фильмов, которые должны были предостерегать молодое поколение от ошибок молодости – сексуальных контактов, потребления наркотиков, алкоголя и т. д. Этот пафос, смешанный с выдающейся некомпетентностью, впоследствии неоднократно обыгрывался в других культовых фильмах. В частности, их осмеянию посвящена последняя новелла культовой комедии «Амазонки на луне» (1987). Однако фильм продолжает вдохновлять на творчество кинематографистов и в XXI столетии. В 2005 г. по мотивам «Конопляного безумия» вышел телевизионный мюзикл, получивший в России название «Сумасшествие вокруг марихуаны: Киномюзикл». Новый фильм не только эксплуатировал культовую репутацию оригинальной картины, но и в очередной раз возродил к ней интерес.

4. Касабланка

CASABLANCA

США, 1942 – 103 МИН.

МАЙКЛ КЁРТИЦ

Режиссер:

Майкл Кёртиц

Продюсер:

Хэл Б. Уоллис,

Джек Л. Уорнер

Сценарий:

Джулиус Дж. Эпштейн, Филип Дж. Эпштейн, Ховард Кох и др.

Операторская работа:

Артур Идисон

Монтаж:

Оуэн Маркс

Музыка:

Макс Штайнер

Главные роли: Хэмфри Богарт, Ингрид Бергман, Пол Хенрейд, Клод Рейнс, Конрад Фейдт, Сидни Гринстрит

Действие ленты разворачивается во время Второй мировой войны в марокканском городе Касабланке, находившемся тогда под контролем вишистской Франции. В центре сюжета циничный и апатичный американец Рик Блейн (Хэмфри Богарт), который держит злачное и популярное среди сомнительных персонажей заведение под названием «У Рика». Однажды к нему попадают документы, завладев которыми, можно спокойно пересекать границы, контролируемые нацистами. Тогда же в жизни Рика появляется его бывшая возлюбленная Ильза Лунд (Ингрид Бергман) со своим мужем Виктором Ласло (Пол Хенрейд). Позднее выясняется, что Ильза разбила Рика сердце, бросив его без всякого объяснения в день, когда они вместе должны были уехать из Парижа. Ласло, лидеру чешского движения «Сопротивление», необходимы документы, случайно попавшие к Рiku. Ильза обращается к Рiku за помощью. Таким образом, в истории возникает любовный треугольник. Если вдруг кто-то из читателей не видел фильм, предоставим ему возможность узнать о том, чем все завершится, самому.

Фильм «Касабланка» не сразу стал культовым. Такую репутацию, как и многие другие ленты, картина приобрела позднее, чем увидела свет, несмотря на то что после выхода получила несколько престижных наград, в том числе премию «Оскар» как лучший фильм. В частности, к ее регулярным просмотрам вернулись, когда в 1957 г. скончался Хэмфри Богарт, исполнивший в картине главную мужскую роль. После ретроспективы фильмов с Богартом в Бостоне слава о фильме стала распространяться из уст в уста: только тогда «Касабланка» обрела новую жизнь уже в рамках феномена культового кинематографа. С тех пор сцены из фильма и образы героев начали неоднократно использоваться в популярной культуре (например, в картине с Вуди Алленом «Сыграй это снова, Сэм»), а многие фразы из «Касабланки» стали крылатыми. Достаточно вспомнить высказывание: «У нас всегда будет Париж», или, возможно, наиболее знаменитое из фильма: «Это могло стать началом прекрасной дружбы».

В некотором роде именно благодаря «Касабланке» стали возможны научные исследования культового кино. Когда философ и ученый Умберто Эко написал и опубликовал свое знаменитое эссе о «Касабланке» [Эко, 2000], на которое теперь ученым, осваивающим дисциплину Cinema Studies, нельзя не сослаться, можно сказать, было стимулировано изучение

феномена внутри академии. Умберто Эко не слишком часто высказывается на тему кинематографа, поэтому анализ «Касабланки», проделанный столь известным ученым и философом, дорогого стоил. Спустя несколько лет после публикации эссе Эко вышел научный сборник «Опыт культового кино» [The Cult Film Experience, 1991]. В книге только «Касабланке» посвящены сразу четыре текста, а в некоторых других статьях кино упоминается не один раз. Таким образом, фильм является важным не только для истории культового кино, но и для возникновения академического изучения культового кино.

По общему признанию, хотя кино и относилось к категории «А», никто не ожидал от него серьезного прорыва. Картина якобы была создана по шаблонам, но в итоге стала источником цитат и аллюзий для многих других феноменов популярной культуры – от кино («Черная кошка, белый кот») до мультипликационных сериалов («Симпсоны»). В этом отношении очень ценно замечание того же Умберто Эко, согласно которому «Касабланка» показывает, что источником и вдохновением для кинематографа является сам кинематограф, а не что-либо еще. Кинокритики Джонатан Розенбаум и Джей Ховерман называют «Касабланку» «фильмом всех фильмов» [Hoberman, Rosenbaum, 1983]. Вместе с тем Эко концентрируется на фильме как тексте, и сегодня очевидно, что для объяснения культовой репутации фильма этого явно недостаточно.

Киновед Ричард Молтби на примере одного из эпизодов «Касабланки» показывает идеальные двойные установки фильма, подразумевающие двусмысленные высказывания в силу существовавшего тогда кодекса Хейса, который служил основой моральных стандартов для американского кинематографа с 1930-х и по 1967 г. [Maltby, 1996]. Молтби посвящает свое эссе упоминаемой выше сцене, в которой Ильза приходит к Рику, чтобы попросить документы, которые могут спасти жизнь ее мужу. Сцена откровенных объяснений героев прерывается на три с половиной секунды, во время которых зритель видит прожектор командно-диспетчерского пункта аэропорта; затем действие возвращается к героям, и зритель уже наблюдает, как Рик курит сигарету. Появление в кадре прожектора позволяет двойно трактовать события, произошедшие за время «короткого перерыва» в сцене «разговора» между Риком и Ильзой: либо они продолжили спокойно общаться, либо у них были интимные отношения. Философ Славой Жижек обращается к этой сцене и подробно анализирует эссе Молтби (с пересказом Жижека позиции Молтби можно познакомиться по: [Жижек, 2011, с. 36–46]), дополняя его аргументацию лаканианской трактовкой. Тезис Молтби относительно этой сцены является ценным с точки зрения понимания всего фильма.

Дело в том, что «Касабланка» открыта для всевозможных интерпретаций, что, кстати, во многом делает ее культовой картиной – актуальной в том числе для современных стратегий прочтения. Наталья Самутина говорит, что культовое кино не отбрасывает ни одну из подразумеваемых трактовок, даже сомнительных, и тем не менее отзывается о некоторых из них как о «маргинальных», явно симпатизируя более традиционным подходам. Так, она пишет: «“культовый” зритель не может не обнаружить в “Касабланке” пространство скрытых желаний, бушующие подводные течения, которые на поверхности дают некоторую неловкость, небольшие нарративные сбои – и соответственно могут быть переосмыслены в том или ином маргинальном ключе, могут стать предметом альтернативных повествований или игры. Например, такова широко распространенная версия о симпатии-соперничестве двух главных героев фильма. (...) Такого колебания, микроразрыва уже достаточно, чтобы психоаналитические и маргинальные интерпретации ринулись в эту щель» [Самутина, 2009, с. 528]. Оценочное суждение в данном случае содержится в эпитете «маргинальная» по отношению к термину «широко распространенная версия». На самом деле именно эти «маргинальные» стратегии прочтения позволяют фильму оставаться одним из важных элементов канона культового кино.

В частности, если называть вещи своими именами, одной из таких интерпретаций является квір-прочтение любовной истории картины. Такую трактовку предлагает, например,

Эрнест Матис [Mathijs, Mendik, 2011, p. 46]. Так, отношение Рено, капитана полиции, который ловит Виктора Ласло, к Рику является довольно странным и даже загадочным. В частности, однажды Рено говорит, что если бы он был женщиной, то был бы влюблен в Рика. Кроме того, Рено позволяет Рику манипулировать собой и даже в итоге помогает Ильзе и Виктору сбежать. В таком свете главной загадкой фильма остается то, как все-таки можно понимать его основную фабулу: как любовную историю или циничную пародию на нее? Если верно второе утверждение, тогда всевозможные клише, использованные в фильме, легко объясняются, а Умберто Эко попадает в вышеупомянутую ловушку амбивалентности. Однако, к счастью, оба этих утверждения одинаково правдивые и одинаково ложные.

5. План 9 из открытого космоса

PLAN 9 FROM OUTER SPACE

США, 1959 – 79 МИН.

ЭДВАРД Д. ВУД-МЛАДШИЙ

Режиссер:

Эдвард Д. Вуд-мл.

Продюсеры:

Эдвард Д. Вуд-мл., Чарльз Бёрг, Дж. Эдвард Рейнольдс

Сценарий:

Эдвард Д. Вуд-мл.

Операторская работа:

Уильям С. Томпсон

Монтаж:

Эдвард Д. Вуд-мл.

Главные роли:

Грегори Уэлкотт, Мона Маккиннон, Дьюк Мур, Том Кин, Карл Энтони,

Пол Марко, Тор Джонсон

На Землю вторгаются пришельцы с целью разоружить людей, изобретших оружие, которое способно уничтожить всю вселенную. Так как многие попытки вступить в контакт с человечеством не удались, инопланетяне переходят к «Плану 9», согласно которому будут оживлены умершие люди. В окрестностях одного из местных кладбищ из могил встают покойники, а инопланетяне продолжают кружить над землей. Противостоять зомби и летающим тарелкам призваны главные герои картины.

Вершиной творчества Эдварда Вуда-младшего является отнюдь не «План 9 из открытого космоса», но в силу уже устоявшихся представлений о нем как о самом плохом режиссере именно это кино стало его визитной карточкой. В связи с чем без внимания сегодняшнего зрителя остаются другие ленты автора, которые являются культовыми не в меньшей мере: «Глен или Гленда?» (1953), «Невеста монстра» (1955) и «Ночь упырей» (1959). Вместе с тем первостепенный статус фильма можно объяснить тем, что поклонники полюбили именно эту картину из-за участия в ней умершей звезды (Белы Лугоши, игравшего «Дракулу» у Тода Браунинга; Лугоши скончался в начале съемок «Плана 9 из открытого космоса»), а также из-за участия в фильме другой звезды – Майлы Нурди, известной по созданному ею образу Вампиры. Оба актера снимались у Вуда на закате карьеры.

Эдвард Вуд-младший обязан громкой славой и одновременно репутацией самого плохого режиссера всех времен нескольким людям. Прежде всего его стали прославлять как такового кинокритики братья Медведы, открывшие в конце 1970-х прелести «плохого кинематографа». В частности, они назвали «План 9 из открытого космоса» одним из худших фильмов всех времен в двух книгах: «Золотая индюшка» и «50 худших фильмов» [Medved, Dreyfuss, 1978; Medved, Medved, 1980]. Таким образом, культ Эдварда Вуда-младшего скорее был сконструирован, нежели возник органически. В конце концов фильмов качества, сравнимого с наследием Вуда, в 1950-х произведено не так мало, и выбор критиками режиссера в качестве худшего в каком-то смысле оказался произвольным. Вместе с тем Эд Вуд заслужил право быть худшим – не каждый смог удостоиться чести удерживать пальму первенства среди худших режиссеров с конца 1970-х.

Исследователь культового кино Эллисон Грэм полагает, что востребованность наследия Вуда-младшего в 1980-е связана с демистификацией Америки 1950-х, когда выросшие в то

десятилетие люди вдруг обнаружили прежнюю наивность и банальность популярной культуры: «Как и сам Вуд, наша современная чувствительность к культовому кино является продуктом той банальной культуры» [Graham, 1991, p. 110]. Творчество Вуда было и наивным, и банальным. Его фильмы – это собрание клише, сплошные стереотипы. Грэм замечает, что культ вокруг Вуда – это не триумф автора над жанром, но триумф жанра над автором, а авторство Вуда во многом обусловлено его стремлением делать типично жанровые ленты и одновременно его неумением следовать жанровым конвенциям. Возможно, отсюда и проистекает его «уникальное авторское видение» кинематографа. Как бы то ни было, в момент открытия ироничной стратегии восприятия плохо сделанных фильмов картины Вуда пришлось как нельзя кстати. Вместе с тем их не описывают как кэмп, но относят к категории «настолько плохо, что даже хорошо».

Интерес к наследию «гения» возродил Тим Бёртон, любовно воздав почести режиссеру в картине «Эд Вуд» (1994), которая стала культовой сама по себе. Однако в фильме Бёртона режиссер в исполнении Джонни Деппа предстает чрезмерно эксцентричным и экзальтированным персонажем. Бёртоновский образ Вуда – энтузиаста-халтурщика не соответствует представлениям о банальности и стереотипности работ реального Вуда, лишённого не только таланта, но и всяких навыков профессионализма. Тим Бёртон в каком-то смысле оказал медвежью услугу кумиру. Как отмечает Сорен Маккарти, автор книги о культовом кинематографе, Тим Бёртон задал определенные рамки для восприятия картин Эда Вуда, в связи с чем новые поколения культистов обречены смотреть фильмы режиссера глазами Бёртона, в то время как творчество последнего было бы востребовано и без существования этого байопика [Маккарти, 2007, с. 131]. Как бы то ни было, Тим Бёртон возродил интерес к культу Эда Вуда. После выхода картины была снята документальная лента «Оглядываясь на Ангору» (1997), посвященная жизни и деятельности режиссера, а также по его сценарию был сделан фильм «Я проснулся рано в день своей смерти» (1998).

6. Маленький магазинчик ужасов

THE LITTLE SHOP OF HORRORS

США, 1960 – 79 МИН.

РОДЖЕР КОРМАН

Режиссер:

Роджер Корман, Чарльз Б. Гриффит, Мэл Уэллс

Продюсеры:

Роджер Корман

Сценарий:

Чарльз Б. Гриффит, Роджер Корман

Операторская работа:

Арчи Р. Далзелл, Вилис Лапеникс

Монтаж:

Маршалл Нейлан мл.

Музыка:

Фред Кац, Роналд Стайн

Главные роли:

Джонатан Хэйз, Джеки Джозеф, Мэл Уэллс, Дик Миллер, Мертил Вэйл, Кэрин Купкинет, Тоби Майклс, Джек Николсон

По сюжету в цветочной лавке Грэвиса Мучника (Мэл Уэллс) работает молодой человек Сеймур Крелбойн (Джонатан Хэйз), он влюблен в коллегу Джеки Одри (Джеки Джозеф), которая также испытывает к нему симпатию. Каждый раз Мучник хочет уволить сотрудника, потому что тот действительно ничего не умеет, в частности, испортил гладиолусы одного из клиентов. Однако Сеймур приносит из дома странное растение, и если ему удастся вырастить это растение, экзотический цветок привлечет внимание покупателей к магазину. Владелец лавки дает Сеймuru последний шанс – выходить цветок. Вскоре выясняется, что растение питается человеческой кровью и плотью, и чтобы расти, ему нужно много и хорошо питаться. Сначала оно отведало крови Сеймура и подросло, после чего в магазин набежали покупатели. Затем по случайности Сеймур становится причиной смерти человека и не находит ничего лучшего, как скормить останки мертвеца своему новому «питомцу». Мучник требует рекламы, а растение – еды. У Сеймура нет выхода: придется улаживать босса и кормить цветок. Этот самый императив растения «Накорми меня!» стал мемом и получил широкое распространение в популярной культуре. Однако самый страшный момент в фильме – поход Сеймура к садисту-стоматологу, гладиолусы которого молодой человек испортил. Жестокий доктор намерен ему за это отомстить. А в эпизодической роли пациента-мазохиста в фильме снялся Джек Николсон.

Как пишет Дэнни Пири в своем первом томе «Культовых фильмов», в который, разумеется, не могла не попасть картина Роджера Кормана, в 1960 г. на Каннском фестивале показали две американские ленты про евреев. Первая – «Исход» Отто Преминджера – посвящена созданию государства Израиль; вторая – «Маленький магазинчик ужасов» Роджера Кормана. Первая – большой амбициозный проект; вторая – состряпанная наспех жанровая картина. Первая шла в кинотеатрах повсеместно; вторая – ограниченным прокатом. Последняя, конечно, только условно посвящена теме евреев. Однако нельзя не заметить, что большинство персонажей картины – «стереотипные евреи»: владелец магазина; плохо соображающий несчастный наемный работник магазина, его мать-ипохондрик; старая женщина, которая часто заходит в цветочную лавку; другой эксцентричный клиент магазина (Дик Миллер). Формально

это комедия про растение-каннибала, но нельзя не заметить, что и другая тема прописана в кино слишком подробно. Вместе с тем, хотя обычно Дэнни Пири часто рассматривает социально-политические импликации, которые можно сделать в отношении упоминаемых им культовых фильмов, – чем и хороша его книга, – он не делает этого в случае с «Маленьким магазинчиком ужасов». По его мнению, персонажи в картине настолько стереотипные, что их просто никто не воспримет всерьез. В любом случае, заключает Пири, сегодня – речь шла о 1981 г. – фильм Преминджера представляется «непомерно раздутым спектаклем», в то время как произведение Кормана стало одним из фильмов, определивших историю американского кино [Reagy, 1981, p. 203].

«Маленький магазинчик ужасов» был снят за уикенд. Предшествующий рекорд съемок фильма у Кормана – пять дней. За это время он снял «Ведро крови», свой другой шедевр. «Ведро крови» Корман снял до «Маленького магазинчика ужасов», в 1959 г.: структура сюжета фильма во многом воспроизводит историю его следующей картины. В «Ведре крови» главный герой (единственная главная роль Дика Миллера за всю его жизнь), бедный бездарный скульптор, начинает убивать людей и делать из них скульптуры. Эти скульптуры пользуются спросом среди богемных интеллектуалов – битников. Впоследствии обман, конечно, раскроется. В каком-то смысле это был комментарий Кормана относительно природы искусства и вместе с тем критика доминирующей тогда культуры битников. Если искать в фильме идею, то можно заключить, что творчество трансгрессивно по природе: чтобы преуспеть на ниве искусства, нужно нарушать запреты и выходить за пределы допустимого. В конце концов, скульптор не мошенник – он сам придумал эту концепцию, которая была оценена по достоинству.

В «Маленьком магазинчике ужасов» нет богемы. Точно такой же бесталанный молодой человек трудится на непрестижной работе: только такую он смог найти в соответствии со своими способностями. Хотя он и ухаживает за растением и в итоге обретает славу первооткрывателя, сам Сеймур этого не хотел. Цветок вынуждает его убивать. Скорее всего, в этой ленте в самом деле отсутствует социальная критика, как и предположил Дэнни Пири. Но это не означает, что фильм не несет никакого высказывания: это и сатира на низкобюджетные хорроры, и самопародия одновременно. «Маленький магазинчик ужасов» стал прекрасным подтверждением того, что шедевр можно снять за очень короткий срок и очень ограниченными средствами. Роджер Корман действительно много сделал для американского кино. Он не только снял и спродюсировал огромное количество низкобюджетных фильмов, но также и дал дорогу многочисленным талантам, определившим облик Нового Голливуда. Тем не менее в историю культового кино он вошел благодаря «Маленькому магазинчику ужасов». Как отмечает Кристофер Олсон, в течение своей карьеры Корман мог сделать фильм лучше и более совершенный технически, однако именно это кино остается всеми любимой «культовой классикой» [Olson, 2018, p. 127].

В начале 1990-х черно-белый вариант «Маленького магазинчика ужасов» неоднократно показывали по каналу «2x2» наряду с другими картинами категории «В», например, «День триффидов» (1962) и кормановский же «Страх» (1963). Они определили интерес молодой аудитории, которой посчастливилось смотреть этот канал, к фильмам такого рода, воспитав вкус к культовому кино.

7. Взлетная полоса

LA JETÉE

ФРАНЦИЯ, 1962 – 28 МИН.

КРИС МАРКЕР

Режиссер:

Крис Маркер

Продюсер:

Анатолий Доман

Сценарий:

Крис Маркер

Операторская работа:

Жан Шиabo, Крис Маркер

Монтаж:

Жан Равель

Главные роли:

Жан Негрони, Хелен Шателейн, Даво Хенич, Жак Леду, Андре Хайнрих,

Жак Браншу

Вряд ли какой-либо другой фильм, снятый в самом начале 1960-х годов, сегодня выглядит столь же современным, как экспериментальная работа французского фотографа и кинематографиста Криса Маркера «Взлетная полоса». Картина представляет собой последовательность фотокадров, сопровождаемых комментариями рассказчика. Кроме нарратива присутствует навязчивый шепот, который обычно возникает в периоды путешествий героя во времени. Сам Крис Маркер назвал это 30-минутное кино «фотороманом». Вот почему само слово «кино» не очень подходит для описания этого объекта искусства середины XX столетия.

Фильм начинается с того, как главный герой вспоминает особенные моменты своего детства, когда ребенком на взлетной полосе одного из аэропортов он встретил девушку. Она навсегда сохранилась в его памяти, а вместе с ней – ощущение смерти, которую он якобы видел в тот же самый момент. Далее действие перемещается в недалекое будущее – в период, когда закончилась Третья мировая война. Хотя цивилизация была разрушена, выжившие спустились под землю, чтобы найти способы продлить жизнь человечества. Ученые не нашли ничего лучше, чем ставить эксперименты по путешествию во времени. Все это омрачается тем, что люди вынуждены принимать участие в испытаниях с риском для собственной жизни. Причем риск довольно велик. Часть испытуемых умирает, другая – сходит с ума. Тем не менее исследователи упорно продолжают искать выход из сложившейся ситуации. Только за счет ресурсов, которые они смогут получить из другого времени, человечество сможет пережить смертельный кризис.

Главный герой выбран учеными, потому что обладает прекрасным воображением: именно оно способно обеспечить путешествие в прошлое или будущее. Идея о том, что для путешествий во времени достаточно силы собственного ума и воображения, была и остается более чем новаторской для кинематографа того времени. Позднее этой идеей воспользуются создатели фантастического триллера «Эффект бабочки» (2004). Ученый, с которым встречается главный персонаж «Взлетной полосы», не является безумцем или доктором Франкенштейном, а представляет собой здравомыслящего человека, способного объяснить, зачем проводить эксперименты, которые приводят к смертям испытуемых. Вместе с тем в отличие от всех остальных подопытных у героя получается путешествовать во времени, и в прошлом он встречается с той самой девушкой, образ которой запомнил еще в детстве. Они начинают общаться.

Важно, что единственным исключением из сменяющих друг друга фотографических кадров становятся реальные съемки просыпающейся девушки.

После первого опыта герою удается попасть в будущее, где он встречает эволюционировавших людей. Люди будущего понимают, что залогом их существования является то, что люди прошлого пережили кризис и, судя по всему, за счет ресурсов из будущего – временной парадокс. Поэтому путешественника снабжают всем необходимым, чтобы тот передал ресурсы в точку, откуда начал путешествие. Так было спасено человечество. Однако герой совершает очередное путешествие в прошлое, чтобы попасть в момент ключевых воспоминаний своего детства. Он снова на взлетной полосе и снова видит ту самую девушку. В этот момент он должен увидеть себя в прошлом. Он бежит, но не успевает. Его убивают. Смерть, о которой персонаж говорил в самом начале истории, оказалась его собственной смертью.

Зрительский интерес к этому фильму не только сохранялся на протяжении нескольких десятилетий, но даже и возрастал. Компания The Criterion Collection выпустила этот фильм на DVD. Так кино стало доступно заинтересованной аудитории. В целом «Взлетная полоса», в которой представлены несколько из основных тем культового кино (постапокалипсис, путешествия во времени), оказала влияние на культуру конца XX в. В частности, в 1995 г. Терри Гиллиам снял ремейк под названием «Двенадцать обезьян», также ставший культовым фильмом. За пару лет до этого режиссер кино и музыкального видео Марк Романек создаст клип Дэвида Боуи «Jump they say». В этом клипе Марк Романек сделал несколько ключевых ссылок на «Взлетную полосу». Появление видео имело очень важные последствия: на протяжении почти всей своей карьеры Дэвид Боуи ассоциировался с инопланетянином, случайно попавшим на Землю. Об этом говорит используемый Дэвидом Боуи образ Зигги Стардаста, а также появление Боуи в другом культовом фильме Николаса Роуга «Человек, который упал на Землю». Однако клип «Jump they say» свидетельствует, что Боуи – вовсе не путешественник в пространстве, а скиталец во времени, который всегда на несколько шагов впереди любых культурных революций, неважно, о чем идет речь, о панке или глэм-роке.

8. Пламенеющие создания

FLAMING CREATURES

США, 1963 – 45 МИН.

ДЖЕК СМИТ

Режиссер:

Джек Смит

Продюсер:

Джек Смит

Сценарий:

Джек Смит

Операторская работа:

Джек Смит

Монтаж:

Джек Смит

Главные роли:

Фрэнки Фрэнсин, Шила Бик, Джоэль Маркман, Марио Монтец, Арнольд

Роквуд, Джудит Мэлина

Нельзя вести разговор о феномене культового кино, не затрагивая фильмов американского андеграунда 1960-х годов. Работы Кеннета Энгера, Энди Уорхола уже тогда считались объектом культового поклонения. Реже других в исследованиях упоминают фильм-сенсацию «Протертые локти» Роберта Дауни-старшего – отца, как можно догадаться, Роберта Дауни-младшего. В 1960-е Дауни-старший снимал экспериментальные ленты. Хорошо известен постер картины Энгера «Скорпион восставший». Однако мало кто обращает внимание на то, что этот постер сдвоенный – на сеансе двойного показа вторым фильмом вместе с кино Энгера шла короткометражная картина Дауни-старшего, те самые «Протертые локти». И хотя об американском авангарде и андеграунде есть целое исследование на русском языке [Хренов, 2011], на обложку которого даже вынесена часть того самого постера двойного сеанса Энгера и Дауни-старшего, последний в тексте не упомянут ни разу, равно как и режиссер. Однако подробнее следует поговорить о другом фильме.

Возможно, именно с появлением «Пламенеющих созданий» стала возможной окончательная политизация андеграунда и экспериментального кинематографа. Фильм стал символом протеста маргинальных слоев общества: студенческих активистов, левых радикалов, сексуальных меньшинств и городской творческой богемы. Посредством его показов прогрессивные интеллектуалы раздвигали границы дозволенного и добивались скандальной реакции как со стороны большей части общества, так и со стороны власти. Хотя существенная доля протестной активности, связанной с фильмом, протекала в Нью-Йорке, ту же функцию кино выполняло и в других городах Соединенных Штатов. Полиция, врываясь в кинотеатры, предназначенные для демонстрации такого кино, прекращала показы, конфисковывала пленки в студенческих кампусах. Одним из основных деятелей, распространяющих фильм, стал Джонас Мекас, лидер нью-йоркского кинематографического андеграунда. На одном из фестивалей в Бельгии, куда Мекаса пригласили в состав жюри, он устроил серию скандалов, связанных с фильмом, чем способствовал его рекламе. В Нью-Йорке, когда один кинотеатр после первичных договоренностей не разрешил показывать фильм, Мекас устроил демонстрацию прямо на улице.

Альтернативная сексуальность и трансвестизм всегда были ключевыми темами культового кино начиная со скандального фильма Эда Вуда «Глен или Гленда?» (1953), поднимаю-

шего вопрос о смене пола, и заканчивая картиной Кэмерона Митчелла «Хедвиг и злосчастный дюйм» (2001). Но если у кино Эда Вуда была четкая структура, четко артикулированная проблема и попытка осветить ее в контексте не готовой к обсуждению подобных вопросов общественности, то идеей Смита было провоцировать и шокировать зрителей посредством демонстрации инаковости трансвеститов, утрирования образов альтернативной сексуальности, пародирования предшествующих фильмов, сознательного нарушения социальных табу и т. д. «Пламенеющие создания» часто сравнивают с опытами Энди Уорхола в кинематографе. Как пишет исследователь Дэвид Шварц, фильм Смита получил скандальную славу раньше, чем Уорхол выпустил свой «Голубой фильм». Шварц заключает, что в отличие от фильмов Уорхола, «в которых ничего не происходит», «Пламенеющие создания» действительно смотрели, в то время как работы Уорхола на коктейльных вечеринках обсуждали люди, которые данные фильмы даже не видели [Schwartz, 2002, p. 203]. Еще чаще «Пламенеющие создания» сравнивают с картиной Жана Жене «Песнь любви» (1950). Легендарный кинокритик Грег Тайлер, который занимался историей киноандеграунда в США, вскользь отмечает этот протестный потенциал и сознательный социальный посыл Джека Смита, называя его картины «политическим бурлеском» [Tyler, 1995, p. 142].

Кино снималось на просроченную черно-белую пленку. Съемки проходили в течение нескольких уикендов на крыше одного из кинотеатров в Нью-Йорке. Его бюджет якобы составил сто долларов. В производственном процессе принимали участие друзья режиссера. Как таковой сюжет в фильме отсутствует: вместо него зритель может видеть несколько сцен, сменяющих одна другую, – за оргией следует лирический эпизод, затем снова оргия. В фильме показаны крупным планом мужские половые органы, женские груди, подмышки, другие части тела. Некоторые считают «Пламенеющие создания» самым скандальным экспериментальным арт-фильмом, когда-либо снятым, другие – кэмповым инфантильным хаосом. Правда в том, что оба утверждения не противоречат друг другу. Кино Джека Смита обладает скорее социальной и культурной, нежели художественной ценностью. Это инфантильный хаос, который стал самым скандальным арт-фильмом. По крайней мере одним из самых скандальных. В фильме есть заигрывание с популярной культурой, о чем говорят травестийные версии Марии Монтез и Мэрилин Монро. Эти референции делают кино в каком-то смысле интертекстуальным и в высшей степени ироничным. «Парадокс “Пылающих созданий” в корректирующей иронии Смита, преподнесшего пышный костюмированный бал-вечеринку трансвеститов, этот “пир чувств” (по словам Зонтаг), переходящий в эстетскую оргию, как кинопародию, карнавальную травестию принятых обществом норм и образных стереотипов пусть даже и маргинальных, девиантных субкультур, как высмеивание множественных вариантов самой сексуальности» [Хренов, 2011, с. 191]. Эта картина Смита никогда не издавалась на VHS или DVD. Все копии кино сделаны с неофициальной VHS-версии, и качество картинки оставляет желать лучшего. Это не помогает ни просмотру фильма, ни пониманию того, что там происходит. Однако и сегодня считается, что фильм сохраняет свою культовую репутацию. В том числе благодаря тому, что так и осталось маргинальным, т. е. пиратским развлечением. Но все-таки, кажется, кроме исторической, никакой другой ценности «Пламенеющие создания» не имеют.

9. Обнаженный поцелуй

THE NAKED KISS

США, 1964 – 90 МИН.

СЭМЮЭЛ ФУЛЛЕР

Режиссер:

Сэмюэл Фуллер

Продюсеры:

Сэмюэл Фуллер,

Сэм Фиркс,

Леон Фромкесс

Сценарий:

Сэмюэл Фуллер

Операторская работа:

Стенли Кортез

Музыка:

Пол Данлэп

Монтаж:

Джером Томс

Главные роли:

Констанс Тауэрс, Энтони Айсли, Майкл Данте, Вирджиния Грей, Пэтси

Келли, Мари Деверо

Когда американский режиссер Сэмюэл Фуллер снимал свои картины категории «В», те американские критики, что брались писать о его творчестве, обязательно отмечали вторичность режиссера по отношению к первоклассным американским авторам, простоту и прямолинейность его стиля. В Соединенных Штатах ранние картины Фуллера хвалили разве что Мэнни Фарбер, впоследствии сам ставший культовым критиком [Farber, 1998, p. 129–133]. Но так было в Соединенных Штатах. Во Франции, еще будучи критиками, а не именитыми режиссерами, Франсуа Трюффо, Жан-Люк Годар (о влиянии Фуллера на Годара см. [Garnham, 1971, p. 158–160]) и Эрик Ромер превозносили ранние картины Фуллера, предпочитая их творчеству такого мастера, как Уильям Уайлер.

Сегодня, когда мы читаем, что «Фуллер снимал фильмы категории “В”», то воспринимаем это скорее как похвалу и даже знак высокого качества. «Вторичные ленты», сделанные в Соединенных Штатах не в рамках студийной системы, пережили многие классические работы, став однозначным культом. К таковым относится «Обнаженный поцелуй», который Фуллер снял в зрелый период своего творчества. «Обнаженный поцелуй» – понятие, употреблявшееся в среде проституток в годы, когда Фуллер писал сценарий данной криминальной мелодрамы; так называли примету, по которой продажные женщины вычисляли извращенцев. О мире проституток Фуллер знал не понаслышке: до того как прийти в режиссеру, он работал репортером криминальной хроники. Поэтому его картины о низах социальной лестницы США настолько убедительны и реалистичны.

Главная героиня фильма – проститутка Келли (Констанс Тауэрс). Кино начинается с того, что она яростно колотит по камере, т. е. фактически избивает зрителя: сцена снята с субъективной точки зрения. Предполагается, что за камерой – сутенер, от которого Келли нашла силы уйти. В какой-то момент с нее слетает парик, и зритель видит ее наголо обритую голову – дело рук жестокого пимпа. Уже с первых кадров становится понятно, что зрителя ожидает совсем не стандартная мелодрама, а динамичный фильм с множеством стилистических сюрпризов.

Келли приезжает в тихий американский городок, где пытается начать нормальную жизнь, завязав с прежней профессией. Там она знакомится с приятным молодым человеком Грантом, которого чтит и любит весь город. Грант делает Келли предложение, и, похоже, она обретет личное женское счастье. Дэнни Пири назвал «Обнаженный поцелуй» лучшим кандидатом для анализа с позиций феминизма [Reary, 1988, p. 143]. С этим сложно не согласиться, ведь даже свадебное платье Келли покупает на собственные деньги, так как не хочет зависеть от мужчины, пока она ему не принадлежит. Келли – сильная независимая женщина и ведет себя соответствующим образом. Конечно, эта фраза сегодня звучит комично ввиду ее стереотипности. Но стереотипы, а также банальные диалоги – это то, чем характеризуются картины Фуллера. Тем не менее именно в этом их ценность. Впоследствии выясняется, что Грант педофил, и надежды Келли устроиться в этом мире разбиваются вдребезги.

«Обнаженный поцелуй» стал культовым во многом потому, что поднимал табуированные и неудобные для общества темы проституции, коррупции и главное – педофилии. Во вселенной культового кинематографа сюжет с педофилом найдет особенно яркое отражение в «Донни Дарко» (2001). Когда консервативная поклонница психолога-проповедника, оказавшегося связанным со съемками детской порнографии, услышит «педофил», то зажмурится и попросит не произносить этого слова. Между тем действие «Донни Дарко» происходит в 1988 г. Стоит ли говорить, насколько вызывающим среди публики, придерживающейся высоких моральных устоев, казался фильм Фуллера в середине 1960-х? В конце «Обнаженного поцелуя» проститутка Келли оказывается честнее всех лицемерных и порочных жителей маленького американского городка.

Чаще всего «Обнаженный поцелуй» сопоставляют с «Шоковым коридором», другим культовым фильмом Фуллера. Обе картины связаны общей интенцией автора освещать острые социальные темы и показать, что добродетель не всегда побеждает порок. Многие критики, в итоге признавшие Фуллера настоящим «автором», впоследствии восхваляли социальное содержание творческого наследия режиссера [Rosenbaum, 1997]. Главные герои обоих фильмов в конце не выигрывают. Впрочем, им сложно выиграть – победить всеобщий американский психоз («Шоковый коридор») и общественное лицемерие («Обнаженный поцелуй») невозможно. Кроме того, обе картины обычно показывались на сдвоенном сеансе. Собственно сам Фуллер оставил намек на то, что их обязательно нужно смотреть вместе: в одной из сцен «Обнаженного поцелуя» мы видим, что в одном из кинотеатров маленького американского городка показывают «Шоковый коридор».

10. Манос: руки судьбы

MANOS: THE HANDS OF FATE

ФРАНЦИЯ, 1966 – 74 МИН.

ХЭЛ УОРРЕН

Режиссер:

Хэл Уоррен

Продюсер:

Хэл Уоррен

Сценарий:

Хэл Уоррен

Операторская работа:

Хэл Уоррен

Монтаж:

Эрни Смит, Джеймс А. Салливан

Музыка:

Расс Хадлстон, Роберт Смит-мл.

Главные роли:

Том Нейман, Джон Рейнольдс, Дайан Махри, Хэл Уоррен, Стефани Нилсон, Шерри Проктор

Фильм «Манос: руки судьбы» представляет собой образец «плохого кино». В данном случае подразумевается, что он сделан с помощью самых невыразительных средств. Картина стала известна примерно тогда, когда в Соединенных Штатах возник культ Эда Вуда-младшего, в самом конце 1970-х и начале 1980-х, и зрители, пресыщенные Вудом, пытались найти что-то похожее, чтобы сделать предметом иронического развлечения. В конце концов на каком-то этапе «Манос» обогнал «лучшие» творения Эда Вуда и в течение некоторого времени возглавлял список ста худших фильмов IMDb. Из сюжета картины мог получиться обычный фильм ужасов, который, не будь он настолько плохим, никто бы уже не помнил.

Семья из трех человек, муж, жена, их маленькая дочь, и еще собака отправляются отдохнуть за город. Они сбиваются с дороги и в глухой местности обнаруживают дом. Их встречает сторож дома Торго, который предлагает им остаться на ночлег. Торго хранит страшную тайну своего хозяина, изображенного на портрете, который висит в доме. Вскоре эту тайну раскрывают и зрителю. Оказывается, хозяин дома возглавляет религиозный культ, служители которого поклоняются Маносу. В число приверженцев этого культа входит ряд женщин, являющихся женами «хозяина». Это умершие люди, которые восстают из могилы, чтобы принести жертву своему божееству. Торго, который тоже мечтает о жене, в итоге поднимает бунт, а семья тем временем безуспешно пытается сбежать из дома.

Действия всех персонажей ленты более чем иррациональны, что создает комический эффект. В фильме есть еще одна сюжетная линия, наличие которой до сих пор остается загадкой для зрителей и исследователей. В частности, периодически на экране показывают молодую пару, которая недалеко от проклятой местности обнимается в машине и время от времени делает глоток из бутылки с алкоголем. От случая к случаю появляются полицейские, чтобы сделать им предупреждение и прогнать с дороги. В конце концов молодой человек спрашивает, почему бы полицейским не найти семью, которая проехала в глухую местность, а полицейский недоуменно смотрит в сторону, где кончается дорога.

Все диалоги и действия главных героев постоянно повторяются. В конце концов возникает ощущение, что их диалоги состоят из ограниченного набора бессмысленных фраз. Не

менее плоха и игра актеров. В отличие от некоторых других образчиков «плохого кино» этот не во всем представляется смешным и порою к нему сложно относиться иронично. Он слишком скучный. Единственным действительно смешным элементом фильма является плащ главы культа, на котором нарисованы две огромные красные руки. Иногда он поднимает руки, чтобы этот узор был виден, и тогда зритель, наконец, может вдоволь посмеяться. Создается ощущение, что кино идет не 74 минуты, а все три часа, настолько в фильме ничего не происходит.

Тем не менее именно эта лента осталась в памяти поклонников американских плохих фильмов. В современном ситкоме «Как я встретил вашу маму» одна из героинь воспроизводит штамп, согласно которому «самый плохой фильм всех времен и народов – “План 9 из открытого космоса”», однако главный персонаж справедливо замечает, что официально самым плохим фильмом признан «Манос: руки судьбы». Диалог происходил именно тогда, когда он возглавлял сотню худших фильмов на IMDb. Так или иначе, фильм достаточно плох, чтобы зрители слагали о нем легенды еще какое-то время.

Вместе с тем это кино необходимо рассматривать безотносительно его качеств, а в контексте независимых фильмов ужасов 1960–1970-х. Часть исследователей помещают его в традицию фильмов, в которых в американской глубинке маньяки убивают главных героев. В частности, считается, что в этом смысле картина является последователем «2000 маньяков!» Хершелла Гордона Льюиса и предшественником «Техасской резни бензопилой» Тоуба Хупера. Это представляется не совсем верным. В центре сюжета мистическая история, и поэтому сравнивать кино нужно не с фильмами про «деревенских убийц», но с картинами, в которых приключения главных героев связаны с силами зла, имеющими мистическое происхождение. Вот почему «Манос: руки судьбы» скорее находится в одном ряду с «Карнавалом душ» (1964) Керка Харви и «Эквиноксом» (1970) Денниса Мьюрена и Джека Вудса. Кроме того, сюжет «Маноса» отдаленно напоминает современного «Дракулу», так как у главного демонического персонажа в услужении несколько жен, а также живой человек Торго, в каком-то смысле являющийся прототипом Ренфельда.

11. Я любопытна – фильм в желтом / Я любопытна – желтая версия / Я любопытна – желтый

JAG ÄR NYFIKEN – EN FILM I GULT

ШВЕЦИЯ, 1967 – 121 МИН.

ВИЛЬГОТ ШЁМАН

Режиссер:

Вильгот Шёман

Продюсер:

Горан Линдгрэн

Сценарий:

Вильгот Шёман

Операторская работа:

Питер Вэстер

Монтаж:

Вик Кьеллин

Музыка:

Бенгт Эрнрид

Главные роли:

Лена Нюман, Вильгот Шёман, Бёрье Альстедт, Питер Линдгрэн, Крис Вальстрём, Мари Горанзон, Евгений Евтушенко

Новое кино, в котором есть социальное высказывание, отличается от старого тем, что, если в новом авторы могут позволить себе провести критику капитализма или в иносказательной форме допустить «голливудское марксистское высказывание» («Аватар»), в старом, напротив, можно увидеть левую идею в ее чистом виде. Конечно, в новом кинематографе также обращаются и к левым политическим движениям XX в., но, скорее, в качестве ретроспективы – и то чаще всего, чтобы показать моральный облик левых без прикрас, по обыкновению делая акцент на левом радикализме.

Одним из самых интересных фильмов с политическим содержанием можно назвать «Я любопытна – фильм в желтом» Вильгота Шёмана, ученика Ингмара Бергмана. Вместе с картиной «Я любопытна – фильм в синем» 1968 г. кино составляет режиссерскую дилогию. Шведский кинокритик Дэниэль Экерот в своей книге «Шведские сенсационные фильмы» называет это кино в числе двадцати самых важных шведских картин всех времен [Ekeroth, 2011, p. 318]. Сама книга «Шведские сенсационные фильмы» посвящена специфическому кинематографу – тому, в котором много секса и насилия: таких фильмов у шведов немало. Таким образом, «Я любопытна – фильм в желтом» вписывается в традицию шведского эксплуатационного кино.

Вильгот Шёман собственной персоной находит молодую девушку Лену, чтобы та стала главной героиней его фильма, посвященного современным социальным вопросам в Швеции. Большую часть картины Лена пристаёт к прохожим на улице, расспрашивая тех, можно ли назвать шведское общество классовым, что респонденты думают о движении ненасилия, обладают ли мужчины и женщины равными возможностями при устройстве на работу, существует ли разрыв в зарплатах между людьми с высшим образованием и с низшим, в чем смысл пацифистского движения, как относятся шведы, приехавшие с отдыха из Испании, к тому, что они недавно посетили страну с диктаторским режимом. Но это в документальной линии кино. В жизни, т. е. во второй сюжетной линии, Лена на самом деле безразлична к политике, потому что ее интересуют исследования собственной сексуальности. Скандальным фильм считается именно благодаря отрывкам, посвященным сексу, нежели социально-политическому содержа-

нию. Все эротические сцены начинаются лишь через сорок минут. Однако эротического содержания по сегодняшним меркам там чрезвычайно мало. Зритель узнает, что у молодой девушки было двадцать три партнера, и только после девятнадцатого она стала наслаждаться сексом. Лена пытается обрести свободу через сексуальное раскрепощение. В итоге оказалось, что она заболела чесоткой, как и ее партнер.

Картина «Я любопытна – фильм в желтом» попала в книгу «Шведские сенсационные фильмы» именно потому, что публика, часто фильтруя политическое содержание фильма, акцентировала внимание исключительно на второй сюжетной линии. Фильм в Швеции благодаря этому приобрел культовую репутацию, и очень скоро им заинтересовался международный кинорынок. Поскольку картина снята в 1967 г., ее эротическое содержание в целом можно было на тот момент назвать непристойным, особенно для американского общества. Первым делом – в 1969 г., когда лента уже стала хитом в Швеции, – картину постарались привезти в США и там продемонстрировать в разных кинотеатрах, что породило целую волну скандалов и судебных разбирательств. В книге Дона Соувы «125 запрещенных фильмов» можно прочитать про историю запретов и преследований этого фильма в Соединенных Штатах [Соува, 2004, р. 218–221]. Из исследования можно узнать, как издатель Барни Россет, до того бившийся в суде за ввоз в Соединенные Штаты романов «Тропик рака» и «Любовник леди Чаттерлей», пытался импортировать в Америку и фильм «Я любопытна – фильм в желтом».

Главным образом спорили о том, можно ли считать ленту непристойной или она имеет ценность. Очевидно, что даже эротическая сюжетная линия также имела социальный срез. Героиня все время ведет воображаемый диалог с Мартином Лютером Кингом, пытаясь оправдать его доверие в качестве активного члена общества. В первой части мы также наблюдаем молодого поэта Евгения Евтушенко, приехавшего к шведским социалистам прочитать свои революционные стихосложения. Он подходит к микрофону, но тот отказывается работать. Евтушенко смущается, долго ищет работающий микрофон, а потом, решив высказаться без микрофона, обращается к молодой аудитории: «Если эти люди будут организовывать революцию так же, как сегодняшний вечер, никакой революции у вас не будет!». Парадоксально, но сегодня, почти через пятьдесят лет после того как фильм увидел свет, он остается интересным благодаря своей документальной хронике. В настоящий момент эротическое содержание кино, благодаря которому оно и стало популярным, утратило актуальность, в то время как политическая часть выглядит любопытной. Любопытной в желтом свете.

12. Ночь живых мертвецов

NIGHT OF THE LIVING DEAD

США, 1968 – 96 МИН.

ДЖОРДЖ А. РОМЕРО

Режиссер:

Джордж А. Ромеро

Продюсеры:

Карл Хардмен, Рассел Страйнер

Сценарий:

Джон А. Руссо, Джордж А. Ромеро

Операторская работа:

Джордж А. Ромеро

Монтаж:

Джордж А. Ромеро

Главные роли:

Дуэйн Джонс, Джудит О'Дэй, Карл Хардмен, Мэрилин Истман, Кит Уэйн,

Джудит Ридли

Брат и сестра – Джонни и Барбара – приезжают на кладбище навестить могилу умершего родственника. Там они видят приближающегося к ним человека. Когда тот подходит вплотную, выясняется, что это оживший труп. Сначала кадавр нападает на брата, и тот насмерть разбивает себе голову о могильную плиту, а сестра (Джудит О'Дэй) сбегает и прячется в доме, где находят укрытие остальные герои картины, среди которых наиболее симпатичный – чернокожий Бен (Дуэйн Джонс). Вместе всю ночь они будут обороняться от ходячих мертвецов, желающих отведать плоти пока еще живых людей. До утра доживут немногие.

Джордж Ромеро снимал свою первую трилогию о живых мертвецах почти тридцать лет, выпуская по фильму в десятилетие: «Ночь живых мертвецов» (1968), «Рассвет мертвецов» (1979) и «День мертвецов» (1985). Раз в декаду он диагностировал социальную ситуацию в Соединенных Штатах и предлагал к ней свой комментарий, используя метафору зомби. Параллельно он снимал и другие фильмы, которые также становились культовыми для многих последователей, например, «Мартин» (1971) или «Безумцы» (1973). Фактически Ромеро стал первым, кто использовал жанр ужасов, чтобы через него сознательно осуществлять социально-политическое высказывание. Однако критики расходились во мнении, метафорой чего являются изображенные чудовища: братской могилы, возвращения вытесненного, Вьетнамской войны или чего-то еще [Russell, 2005, p. 69].

Один из критиков – Элиот Штейн – выражался более конкретно, назвав зомби метафорой «никсоновского молчаливого большинства» [Grant, 1991, p. 127]. Очевидно, в фильме раскрывается и расовая проблема: самый положительный персонаж в картине – чернокожий, и его сознательно (как якобы зомби) убивает не самый привлекательный герой, слабый и брюзжащий отец семейства. В кино можно обнаружить метафору распада нуклеарной семьи: превращаясь в зомби, маленькая девочка кусает свою мать, а отец не смог их спасти.

Однако в фильме есть не только прогрессивные для того времени идеи. В частности, его можно обвинить в мизогинии. Например, главная героиня на протяжении фильма ведет себя крайне иррационально, чего впоследствии не могли не заметить феминистки. Вместе с тем американский критик Робин Вуд, ярый сторонник феминизма, обвинявший Дэвида Кроненберга в женоненавистничестве, мизогинии в «Ночи живых мертвецов» не увидел. Правда, Ромеро исправил этот недочет в «Рассвете мертвецов» и особенно в «Дне мертвецов». Последний

фильм Вуд прославлял уже как однозначно феминистский [Wood, 2003]. Все это так. Однако, собственно, все эти размышления и делают социальный анализ картины проблематичным – метафора имеет слишком много значений, и поэтому в итоге не значит ничего.

Но фильм стал культовым не только потому, что содержал серьезное послание, и, возможно, даже вопреки этому.

Сам Вуд вспоминает [Grant, 1991, p. 128], что, когда на одном из фестивалей хотел со зрителями обсудить социальные аспекты картины, аудитории было неинтересно этим заниматься. Находящиеся в зале люди хотели развлечься, испытать острые эмоции. Таким образом, фильм в момент выхода любил не за его кинематографические открытия. А открытий, как видно, было много. Вот одно из них: кино оказалось таким успешным, потому что авторы собирались делать не эксплуатационный фильм, но артхаусную картину.

«Ночь живых мертвецов» изменила представления об ужасах и о феномене кинематографа вообще. Например, фильм стал одним из первых полночных фильмов, встав у истоков феномена. Кроме того, картина Ромеро была первой респектабельной работой в субжанре «гор» (или «расчлененка»). Прочие примеры этого субжанра не пользовались ни таким спросом, ни таким уважением. Также это был действительно страшный фильм про монстров, которых до тех пор в кино на самом деле не видели. Самое главное, что привнес Ромеро в жанр ужасов и в тему зомби, – это каннибализм, что совершенно меняло концепцию «живых мертвецов», существовавшую до тех пор [Павлов, 2014а, с. 194–195]. Лента «Ночь живых мертвецов» получилась страшной во многом потому, что была снята в максимально реалистичной манере и, как следствие, оказалась лишена какого-либо комизма – черта, характерная для всего творчества Джорджа Ромеро. Во многом из-за того, что режиссер подходил к жанру слишком серьезно, в 1980-е к его новым фильмам поклонники хоррора стали испытывать все меньший интерес. В 1990 г. именитый мастер по спецэффектам и актер Том Савини, имеющий репутацию культовой личности, снял довольно удачный ремейк с одноименным названием. Сам Ромеро после «Дня мертвецов» вернется к теме только в середине 2000-х и снимет свой единственный студийный фильм «Земля мертвецов» (2005).

13. Великое молчание / Великое безмолвие / Молчун

IL GRANDE SILENZIO

ИТАЛИЯ, ФРАНЦИЯ, 1968 – 105 МИН.

СЕРДЖИО КОРБУЧЧИ

Режиссер:

Серджио Корбуччи

Продюсер:

Аттилио Риччио

Сценарий:

Серджио Корбуччи, Витториано Петрилли, Марио Амендола

Операторская работа:

Сильвано Ипполити *Музыка:*

Эннио Морриконе

Главные роли:

Жан-Луи Трентиньян, Клаус Кински, Фрэнк Вулф, Луиджи Пистилли,
Марио Брега, Карло Д'Анджело

По общему признанию критиков, лучшими спагетти-вестернами являются фильмы Серджио Леоне, поэтому никто не берется сравнивать его творчество с многочисленными картинами, снятыми итальянцами в 1960–1970-е годы. Но некоторые фильмы Серджио Корбуччи, вероятно, могли бы если не потягаться в качестве, то хотя бы достойно оттенять наследие Леоне. В конце концов многие спагетти-вестерны, а не только картины Леоне, стали культовыми. «Великое молчание» из их числа. Это необычный спагетти-вестерн. Во-первых, это редкий пример вестерна, действие которого происходит в снегах, что уже выделяет фильм среди множества других. Во-вторых, в нем нет традиционного для спагетти-вестерна героя, который стал бы настолько популярным, что переключивался из фильма в фильм как «человек без имени», Джанго, Сартана или Сабата. В-третьих, у фильма не самое счастливое окончание: все положительные персонажи погибают.

Главного героя зовут Молчун (Жан-Луи Трентиньян). Нетрудно догадаться, что он немногословен. Но он молчит не потому, что не хочет разговаривать, а потому что не может. В детстве представители закона убили его родителей, а его самого сделали немым, повредив горло. Он вырос и стал убивать охотников за головами, соблюдая все тонкости закона: стреляя только после того, как его противники достанут свое оружие. В городе, куда он приезжает, всем заправляет местный капиталист и наемники, которым он платит, чтобы те убивали бандитов. Не имея средств к существованию, многие мирные граждане встали на путь криминала. Так, группа «бандитов» прячется в горах, опасаясь наемников и ожидая амнистии. Одного из этих «бандитов» расстреливают («Выходи, я не буду стрелять!» – предупреждает его представитель закона) по заказу главного городского капиталиста, так как тот хотел, чтобы вдова убитого стала его любовницей. Убитая горем вдова, однако, не спешит найти утешение в объятиях поклонника и просит Молчуна отомстить за мужа. Молчун соглашается, тем более что у него есть свои причины уничтожить алчного капиталиста: тот был одним из тех, кто когда-то убил его родных.

Несмотря на то что роль положительного героя, совершающего великое мщение, играет Жан-Луи Трентиньян, солирует в фильме отрицательный персонаж Локо в исполнении Клауса Кински. В финале Локо вместе с подельниками убивает миролюбивого шерифа, Молчуна и расстреливает «бандитов», т. е. всех добрых парней, чем обескураживает зрителя и оставляет его неудовлетворенным и обманутым в ожиданиях. Но не это ли должно делать настоящее

кино? В момент проката в разных странах у картины было две концовки – положительная и отрицательная. В первой шериф все же спасался и истреблял наемников [Hughes, 2010, p. 90–91]. Однако канонической стала именно пессимистическая версия фильма, как и задумывалось режиссером.

Действие «Великого молчания» разворачивается в самом конце XIX в. в штате Юта – во времена, когда Запад переставал быть диким. При этом, отмечая перемены, отрицательные герои неоднократно сожалеют о прошлом. Локо: «Что за времена? За цветного дают столько же, сколько за белого». И главный злодей-капиталист: «Что за времена! С бандитами сражаются хлебом и маслом». Это не просто демифологизация Дикого Запада, но и демифологизация жанровых конвенций: после этого фильма ни один из спагетти-вестернов, как бы хорошо он не был снят, не может восприниматься всерьез, даже фильмы Серджио Леоне. Фактически этим фильмом Корбуччи вступает в полемику с самим собой. Два годами ранее он снял один из самых культовых спагетти-вестернов «Джанго», в котором герой непременно убивал злодеев, несмотря на полученные им тяжелые ранения. В новом фильме герой не спасает ни себя, ни тех, кого должен был защитить.

Таким образом, вместе с другим снежным вестерном Роберта Олтмена «МакКейб и миссис Миллер» «Великое молчание» развенчивает миф о Диком Западе. У Олтмена МакКейб – сутенер и мошенник, создавший себе репутацию лучшего стрелка. В фильме Корбуччи нет проституток и не уделено много внимания истории складывавшегося капитализма, но есть тема коррупции и аморализма. Капитализм однозначно как таковой не осуждается и представлен схематично. Скорее в фильме интересна другая тема: закон и мораль – не совпадающие понятия. Неуклонное следование закону не всегда соответствует понятию о справедливости, что и доказывает Локо. На стороне закона могут быть и положительные герои, но их следование моральным принципам приводит к трагическим последствиям. «Скоро в Америке не останется преступности», – говорит шериф. Он прав. Хотя, конечно, шериф имел в виду не это, но охотникам за головами просто не за кем будет охотиться: они убьют всех. Кино не оставит равнодушным ни любителей жанра, ни рядовых киноманов, желающих плотнее познакомиться с культовым измерением спагетти-вестернов. Этим фильмом Серджио Корбуччи доказал, что является лидером в жанре, хотя, конечно, вторым после Леоне.

14. Убийцы медового месяца

THE HONEYMOON KILLERS

США, 1969 – 115 МИН.

ЛЕОНАРД КАСТЛ, ДОНАЛЬД ВОЛКМАН

Режиссеры:

Леонард Кастл, Дональд Волкман

Продюсеры:

Уоррен Стейбел, Пол Асселин

Сценарий:

Леонард Кастл

Операторская работа:

Оливер Вуд

Монтаж:

Ричард Брофи, Стэнли Уорноу

Главные роли:

Ширли Столер, Тони Ло Бьянко, Мэри Джейн Хигби, Дорис Робертс,

Кип Макардл, Мэрилин Крис

«Убийцы медового месяца» стали первым и последним фильмом композитора Леонарда Кастла, над которым тот работал в качестве сценариста и режиссера. Сюжет фильма, основанный на реальных событиях, стал одним из самых ярких сюжетов криминальной истории Соединенных Штатов. Это картина о том, как два одиноких сердца Марта Бек (Ширли Столер) и Рэймонд Фернандес (Тони Ло Бьянко) находят друг друга и встают на путь кровавых преступлений. Он не очень молодой ловелас. Она – медсестра, страдающая от отсутствия личной жизни. Встретившись, они решают, что он будет жениться на вдовах или стареющих одиноких женщинах, а она представляться его сестрой. Потом возлюбленные будут убивать своих жертв, прихватив все их драгоценности.

«Убийцы медового месяца» фактически были вторым фильмом, подробно рассказывающим историю «криминальных любовников» после ленты «Бонни и Клайд» (1967). Однако «Убийцы медового месяца» полностью противоположны одному из первых хитов Нового Голливуда, так как лишены традиционной романтики и гламура. Романтика «Убийц медового месяца» крайне специфична. В отличие от других картин этой тематики главные герои не могут показаться привлекательными ни с какой точки зрения. Единственная добродетель, которой они могли бы похвастаться, это их любовь. Впрочем, даже она довольно сомнительна, так как слабовольный Рэй в любой момент готов изменить своей любовнице Марте с одной из их жертв, но при этом останавливает его лишь то, что он боится ее гнева. Отличает фильм от всех его последователей и то, что в нем доминирующим партнером в отношениях является женщина, а мужчина лишь потакает ее капризам и странным идеям.

Композитор Леонард Кастл использовал в фильме музыку Малера, намекая тем самым, что кино претендует на высокое искусство. Однако таковым его не посчитали. Критики признали картину вульгарной, странной и жуткой. Авторитетный критик Полин Кейль, советовавшая обычно к просмотру нестандартное кино, оказалась безжалостна к «Убийцам медового месяца», порекомендовав не смотреть этот фильм никому. Нужно понимать, что до 1969 г. существовало не так много фильмов, главными героями которых была бы пара маньяков. В конце концов Бонни и Клайд грабили, а не убивали. Но другие критики оказались более благосклонны и посоветовали посмотреть эту необычную картину. В итоге лента окупилась вложенные в нее средства за первые пять дней проката [Peary, 1981, с. 140].

В фильме есть сатира и очень странный юмор, вероятно, отталкивающий большую часть зрителей и привлекающий тех, кто стал последователем культа «Убийц медового месяца». Франсуа Трюффо называл картину своим любимым американским фильмом. Кстати, Америку кино репрезентирует не лучшим образом, например, одна из жертв, купаясь в ванной, напевает американский гимн, в то время как криминальные любовники воруют ее вещи. Несмотря на то что сюжет ленты должен быть вроде завязан на сексе, в ней совершенно отсутствует какой-либо эротизм. Точнее, ее традиционный эротизм крайне сомнителен. Зато нетрадиционный расцветает пышным цветом. Как отмечает один критик, «реальный эротизм происходит между Мартой и кренделем с солью (она вздыхает от удовлетворенности), Мартой и коробкой конфет (она лежит, изнемогая от удовольствия), Мартой и печеньем (она кусает его в качестве награды за то, что заставила Джанет признать, что у нее есть деньги) [Giddins, 2015].

В итоге картина стала важной вехой в истории независимого американского кино и истории культового кино вообще. Существуют как минимум три ее ремейка. Первый – мексиканского режиссера Артуро Рипштейна «Кроваво-красный» (1996). Второй – американца Тода Робинсона «Одинокие сердца» (2006). Третий – бельгийца Фабриса Дю Вельца «Аллилуйя» (2014). Все эти фильмы уступают оригиналу, хотя тот снят в 1969 г. на черно-белую пленку, что, возможно, и придает ему обаяние. После того как Дэнни Пири включил фильм в свою подборку культового кино, картина не так часто попадала в списки культивистов. Интерес, однако, к нему был возобновлен. Релиз фильма компании The Criterion Collection был ровно двухсотым по счету. Компания продвигала кино именно как культовое. Благодаря релизу в хорошем качестве и со множеством дополнительных материалов стало возможным подробнее ознакомиться с деталями съемок и судьбой «Убийц медового месяца».

15. Санто и Блу Демон против монстров

SANTO EL ENMASCARADO DE PLATA Y BLUE DEMON CONTRA
LOS MONSTRUOS

МЕКСИКА, 1970 – 85 МИН.

ХИЛЬБЕРТО МАРТИНЕС СОЛАРЕС

Режиссер:

Хильберто Мартинес Соларес

Продюсеры:

Хесус Сотомайор Мартинес, Эберто Давила Гвахардо

Сценарий:

Рафаэль Гарсия Травеси, Хесус Сотомайор Мартинес

Операторская работа:

Рауль Мартинес Соларес

Монтаж:

Хосе В. Бустос

Музыка:

Густаво Сесар Каррион

Главные роли:

Санто, Блу Демон, Хорхе Радо, Карлос Ансира, Рауль Мартинес Соларес,

Хеди Блу

В самом начале четвертого эпизода второго сезона телесериала «Штамм» можно увидеть нечто странное. Зритель видит, как кто-то смотрит черно-белый фильм со следующим содержанием. На ринге борются два рестлера в масках. В какой-то момент один срывает маску с другого и выясняет, что сражался с вампиром. Далее человек в маске преследует вампира и оказывается в замке, где встречает других вампиров, на этот раз женщин. Все это действие периодически кто-то перематывает.

Как выясняется позже, это мексиканец смотрел старинный черно-белый фильм, пока, наконец, не решился выключить его и достать кассету из видеомагнитофона. На коробке написано имя рестлера. По ходу сюжета станет ясно, что мексиканец и есть герой фильма, завязавший с карьерой актера. Это референция и стилизация под обычный мексиканский эксплуатационный фильм про Санто, а если говорить конкретнее, то под «Санто против женщин-вампиров» (1962). Наверное, это самое известное кино про народного мексиканского героя в серебряной маске, прославившегося в борьбе «луча либре» (свободный рестлинг), – поп-идола и звезды кинематографа Мексики. За свою карьеру Санто снялся более чем в пятидесяти фильмах. Чтобы составить впечатление о них, достаточно посмотреть упоминаемый отрывок из сериала «Штамм». Но чтобы получить настоящее удовольствие, можно посмотреть какое-нибудь кино целиком. Несмотря на то что наиболее популярным является «Санто против женщин-вампиров», культовой репутацией также пользуется и картина «Санто и Блу Демон против монстров». Блу Демон – еще один народный герой Мексики, но в голубой, а не серебряной маске, друг Санто и второй из великой троицы рестлеров (третий – Миль Маскарас). За свою кинематографическую карьеру Санто сражался со многими монстрами: Франкенштейном, Человеком-Волком, Вампиром, Женщиной-Вампиром, Циклопом, Мумией. Все они объединились в «Санто и Блу Демон против монстров», чтобы общими усилиями победить непобедимого мексиканского героя. Но как говорит в начале фильма Блу Демон: добро всегда побеждает зло. Как обычно, Санто победит всех неприятелей, хотя дастся это ему с трудом.

История такова. Умирает злой брат местного профессора (он погиб в предыдущем фильме про Санто, но создатели не утруждают себя кратким пересказом предыдущих серий, чтобы ввести зрителей в курс дела), однако верный слуга карлик-горбун Уальдо вместе с несколькими зомби воскрешает хозяина. После воскрешения злой ученый ловит всех монстров и с помощью специальной машины подчиняет их волю своей. Теперь они должны похитить брата злого ученого – доброго профессора Орлофа и его дочь (девушку Санто), чтобы коварный ученый смог отомстить всем сразу. Даже больше: злой профессор смог поймать лучшего друга Санто – Блу Демона. Его клонируют на еще одной специально созданной для этого машине, и теперь клон возглавляет отряд чудовищ.

На протяжении фильма Санто неоднократно сражается со всеми монстрами одновременно, каждый раз обращая их в бегство. Это происходит на ринге, в кабинете ученого, в ресторане, кажется, вообще всюду. Чтобы действие не было очень скучным, оно иногда разбавляется скудными диалогами, которые обычно не несут смысловой нагрузки, а иногда мексиканскими танцами или песнями. Это невероятно затягивает сюжет, в котором и так ничего не происходит. В эти моменты становится ясно, почему герой «Штамма» смотрел свое кино про рестлера, сражающегося с вампирами, перематывая большие куски. К концу картины во время последней схватки профессора и его дочь чудовища все же похищают, но Санто выслеживает монстров. Он будит друга и говорит ему буквально следующее: «Блу Демон, проснись! Это я, Санто, твой друг» – очень изобретательная фраза. Не имея времени объяснять, что происходит, Санто просит о помощи и вместе с Блу Демоном побеждает целый отряд чудовищ. Далее друзья убивают вампиров, после чего все дружно смотрят на пламенеющий замок – обитель злодея.

Конечно, «кино про Санто» не могло не попасть в специальный выпуск журнала «Re/Search», посвященного невероятно странным фильмам [Morton, 1989, p. 157]. Репутацию однозначно культовой ленты можно описать с помощью нескольких понятий: экзотика (в США его полюбили благодаря невиданным темам и заимствованным персонажам), эксплуатационный фильм и самое главное – это невероятно плохое кино. Собственно, «Санто против женщин-вампиров» попал в шоу «Mystery Science Theater 3000», телевизионную программу, посвященную самым плохим фильмам. Однако следует признать, что «Санто и Блу Демон против монстров» ничем не хуже прославленной картины.

Образ Санто восхищает. Если, например, Питер Паркер, чтобы сражаться со злом, надевал костюм человека-паука, а в остальное время жил своей собственной жизнью, то Санто никогда не расстаётся с маской – она прекрасно подходит как под его классические костюмы, так и под домашнюю майку. Чтобы составить полное впечатление о мексиканском кинематографе, следует посмотреть не только «Крота» Алехандро Ходоровски, но и хотя бы один фильм из серии про Санто. Вместе они составляют две стороны мексиканского эксплуатационного кино – претенциозного многозначительного артхауса и незатейливого народного фильма. Несмотря на их радикальные различия, сложно сказать, какая сторона культового мексиканского кинематографа превосходит другую.

16. Изнанка Долины кукол / За пределами Долины кукол

BEYOND THE VALLEY OF THE DOLLS

США, 1970 – 109 МИН.

РАСС МАЙЕР

Режиссер:

Расс Майер

Продюсеры:

Расс Майер, Ред Хершон, Ив Мейер

Сценарий:

Роджер Эберт,

Расс Майер

Операторская работа:

Фред Дж. Конекэмп

Монтаж:

Дэнн Кан, Дик Уормелл

Музыка:

Стью Филлипс

Главные роли:

Долли Рид, Синтия Майерс, Марсия Макбрум, Джон Лазар, Майкл

Блоджет, Дэвид Гуриан

Не находя понимания своего музыкального творчества в провинциальной Америке, три молодые девушки и их менеджер, водитель и по совместительству парень одной из участниц коллектива отправляются покорять Голливуд, «долину кукол». Сможет ли каждый из них устоять перед искушениями порочной и развращенной жизни? Расс Майер и соавтор сценария легендарный кинокритик Роджер Эберт считают, что не смогут. «За пределами долины кукол» стал антисиквелом культового фильма «Долина кукол» [Маккарти, 2007, с. 76–79], поставленного по роману Жаклин Сюзан и позднее присвоенного квин-культурой как образец кэмп.

Изначально планировалось, что Жаклин Сюзан сама напишет сценарий к продолжению «Долины кукол», однако, как гласит легенда, узнав, что режиссером ленты станет Расс Майер, прекратила сотрудничество со студией 20th Century Fox. Так сценаристом картины стал Роджер Эберт. В итоге кино в нынешнем виде содержит следующий дисклеймер: «Этот фильм не является продолжением “Долины кукол”. Это совершенно оригинальная история, и она не имеет никакого прямого отношения к ныне живущим или умершим людям, но, как и “Долина кукол”, она рассказывает о кошмарах шоубизнеса». Если угодно, картина Майера стала вольным ремейком экранизации бульварного романа.

В каком-то смысле бестселлер Жаклин Сюзан «Долина кукол» по популярности и значению сегодня может быть сопоставлен с нынешним бестселлером Эл Эл Джеймс «Пятьдесят оттенков серого». Следовательно, могут быть сопоставлены и их экранизации: оба фильма принято воспринимать с иронией. Однако немногие критики пока что описывают «Пятьдесят оттенков серого» как современный посткэмп, в то время как «Долина кукол» стала восприниматься именно как один из первых образцов общих мест и клише, перенесенных на экран, к тому же тепло принятых гомосексуалами. В итоге экранизация мелодрамы Жаклин Сюзан стала «комедией». Рассу Майеру ничего не оставалось делать, как иронично отнестись к материалу, с которым он должен был работать. Вместе с тем по духу его фильм должен был воспроизводить формулу «Долины кукол». Опять же, как гласит легенда, Майер придумал сообщить

актерам, что снимает серьезную драму, и попросил всех играть соответствующим образом. Так «За пределами долины кукол» приобрела черты комедии.

Если «Долина кукол» стала кэмповой в прямом смысле слова, т. е., вероятно, создатели не хотели, чтобы этим фильмом восхищались тонко чувствующие культурные тенденции гомосексуалы, то «За пределами долины кукол» имел сознательную установку режиссера на ироничное отношение к предмету. Таким образом, это «метакэмп», доведение до абсурда пошлого фильма, и без того считающегося образцом пошлости. Однако это не просто «сознательный кэмп». Расс Майер осмеивает не только нравы, богемную праздную жизнь Голливуда, неразумие начинающих провинциальных талантов, но также и «тонко чувствующих гомосексуалов», изображенных в фильме наиболее непривлекательно. Таким образом, это не только неофициальное продолжение уже состоявшегося культового фильма, но буквально преодоление, выход за пределы традиционно понимаемого кэмпа.

Западный культуролог Ричард Дайер отмечает, что кэмп необходимо понимать в двух значениях [Dyer, 2002, p. 49]: как чувствительность культуры (способность различать дурновкусие, пошлость, т. е. иметь определенный вкус) и как стиль (попытку сознательно воспроизводить клише). Если «Долина кукол» – это кэмп в первом понимании, то «За пределами долины кукол» – во втором. Как правило, когда говорят о «гетеросексуальном кэмпе», среди первых упоминают другой культовый фильм – «Экспроприатор» Алекса Кокса. На самом деле задолго до Кокса «гетеросексуальный кэмп» изобрел Расс Майер. В каком-то смысле «За пределами долины кукол» – это удачно реализованный фильм «Шоугелз», ставший в свою очередь образцом кэмпа в 1990-е. Сознательная ирония Пола Верховена оказалась слишком тонкой, чтобы она могла быть считана зрителем с хорошим вкусом, вот почему многие восприняли картину как пошлую, вульгарную, незротичную. А вот фильмы Расса Майера ни в коем случае не могли быть экспропрированы гомосексуальной аудиторией из-за однозначной «гетеросексуальности» его фильмов вообще и «За пределами долины кукол» в частности. Первый студийный фильм Расса Майера действительно стал вызовом хорошему вкусу: ничего такого в Голливуде на тот момент не производили. Майер снял еще один студийный фильм. Однако студия, несмотря на то что его картины были успешными, в итоге прервала с Майером сотрудничество.

17. Представление / Перформанс

PERFORMANCE

ВЕЛИКОБРИТАНИЯ, 1970 – 105 МИН.

ДОНАЛЬД КЭММЕЛЛ, НИКОЛАС РОУГ

Режиссеры:

Дональд Кэммелл, Николас Роуг

Продюсеры:

Санфорд Либерсон, Дэвид Кэммелл

Сценарий:

Дональд Кэммелл, Анита Палленберг

Операторская работа:

Николас Роуг

Монтаж:

Энтони Гиббс,

Брайан Смедли-Астон, Фрэнк Маццола

Музыка:

Джек Ницше

Главные роли:

Джеймс Фокс, Мик Джаггер, Анита Палленберг, Мишель Бретон, Энн

Сидни, Джон Биндон

Представитель лондонского криминального мира Чез (Джеймс Фокс) не угодил своему боссу, и теперь его решают убрать. Жестоко расправившись с несколькими убийцами в своей квартире, он не находит ничего лучше, как скрыться в доме, где богемно проживает рок-звезда Тернер (Мик Джаггер) вместе со своей девушкой и ее подругой-лесбиянкой. Под влиянием общения с Тернером Чез становится другим человеком, постепенно впадая в галлюциногенное безумие. Как выражается исследователь Джастин Смит, «фильм превращает один вид героизма (насилие Чеза, ницшеанская воля к власти) в другой (дионисийская воля к самоуничтожению Тернера). Он преобразовывает одного романтического героя (гламурного, живущего одним днем гангстера, который скрывает свое низовое происхождение) в другого (культовую, гедонистическую, “перегоревшую” рок-звезду)» [Smith, 2010, p. 54].

Фильм начинается со сцен грубого насилия и медленно переходит к темам сексуальности. Возможно, стремление Чеза быть жестоким – в том числе и садистские наклонности в постели – лишь проявление его гомосексуальности или бисексуальности. Так или иначе, досмотрев фильм до конца, можно сделать вывод, что криминальный мир – это еще не дно. Настоящее декадентство – богемный мир контркультуры.

Поскольку Кэммелл, к тому времени написавший только два сценария, считался неопытным кинематографистом, продюсеры подключили к проекту Николаса Роуга, которому тогда уже стало тесно в кресле оператора. Кэммелл привнес в фильм идею, а Роуг – стиль, отвечая за операторскую работу. В итоге получился один из самых интересных дуэтов в истории (со)авторского кино. С одной стороны, режиссеры использовали на тот момент спорные темы (насилие, наркотики, альтернативная сексуальность), с другой – имели претензии на то, чтобы сказать новое слово в культуре. И как часто бывает с идеями, опередившими время, большинство критиков резко негативно отнеслось к фильму. Впрочем, могла их смутить и форма. Визуально кино слишком насыщенное – резкий монтаж, сцены насилия перемежаются сценами секса, необычные крупные планы, яркие цвета (отсюда некоторые характеризовали стилистику фильма как «барочную»). Однако впоследствии критики стали говорить, что музы-

кальные номера «Представления» повлияли на эстетику MTV. И несмотря на первоначальные отзывы критиков, кино стало одним из любимых полночных развлечений поклонников странного кино. Критик Эндрю Саррис писал, что не стал бы рекомендовать смотреть картину кому попало, но только зрителю, способному принять эзотерику «Представления». Во многом причиной успеха фильма как полночного кино стало то, что режиссеры решили скрестить два жанра – британский криминальный фильм и контркультурную тематику: секс, наркотики, рок-н-ролл.

Сегодня фильм не выглядит радикальным с точки зрения заложенных в него тем – андрогинность человеческой природы, бисексуальность, освобождение сексуальности, природа насилия. Все эти темы с момента выхода фильма раскрывались уже не раз. Однако его форма и ныне может поразить эстетов, избалованных стилистическими излишествами. Дэнни Пири, будучи объективным критиком, описывает «Представление» явно без удовольствия, пытаясь найти нужные слова, чтобы представить картину объективно. Хотя Пири выражается гораздо более умеренно, чем другие критики, которые приняли фильм резко отрицательно, он цитирует Эндрю Сарриса, сказавшего, что «если бы у фильмов были запахи, это кино бы воняло».

Вместе с тем Пири старается смягчить эту характеристику. В частности, он отмечает, что, когда мы смотрим фильм, то каждый раз будто бы чувствуем запах тех объектов, которые созерцаем на экране. Кажется, «запах марихуаны, который мы чувствуем, скорее доносится до нас с экрана, нежели от аудитории» [Peary, 1981, p. 257]. Другие критики не могли найти слов, чтобы правильно описать кино, и поэтому выбрали характеризовать его как «кэмповое». Хотя в фильме действительно есть темы, характерные для классического кэмп, – гомосексуализм, трансвестизм, андрогинность, все это нельзя посчитать смешным и принять с иронической установкой. Кроме того, насилие в кино слишком brutальное, чтобы в 1970 г. над ним могли смеяться. Проблема в том, что насилие там есть в принципе. Достаточно вспомнить классическую картину того же года, которая действительно снималась и продвигалась как кэмп, «Майру Брекинридж», чтобы увидеть радикальное отличие.

Николас Роуг будет использовать музыкальных звезд и в своих последующих фильмах, что также станет удачной стратегией в создании культа, – Дэвида Боуи в картине «Человек, который упал на Землю» (1976), Арта Гарфункеля в ленте «Нетерпение чувств» (1981). Репутация «Представления» как культового фильма возростала с каждой новой картиной Роуга: всем хотелось увидеть легендарное кино, с которого начинал режиссер. Это, кстати, первый опыт Джаггера в художественном кино. Многие отмечают, что он играет не как профессиональный актер. Что, впрочем, не портит впечатления от картины; тем более, кажется, что персонаж Джаггера оказал наибольшее влияние на образ доктора Франк-н-Фуртера из «Шоу ужасов Рокки Хоррора». Впоследствии Дональд Кэммелл не создаст ничего равновеликого. Однако именно его самоубийство в 1996 г. послужило тому, что культ вокруг «Представления» обрел вторую жизнь. В 2007 г. вышел DVD-релиз фильма, и зрители, неоднократно читавшие отзывы о легендарном кино, получили возможность его посмотреть. Это кино явно для подготовленной публики. Очевидно, неofiтам оно не придется по вкусу. Сегодня фильм может быть интересен, скорее, тем, кто все еще любит творчество «Rolling Stones» и все, что с ним связано; прежним зрителям «Представления», а главное – тем, кто открыт всему новому и готов увидеть фильм с радикальной формой, которую, кажется, больше никто не воспроизвел.

18. Крот

EL TORO

МЕКСИКА, 1970 – 125 МИН.

АЛЕХАНДРО ХОДОРОВСКИ

Режиссер:

Алехандро Ходоровски

Продюсеры:

Хуан Лопес Моктесума, Моше Роземберг, Сауль Роземберг

Сценарий:

Алехандро Ходоровски

Операторская работа:

Рафаэль Коркиди

Монтаж:

Федерико Ландерос

Музыка:

Алехандро Ходоровски

Главные роли:

Алехандро Ходоровски, Бронтис Ходоровски, Хосе Легаррета,
Альфонсо Арау, Хосе Луис Фернандес, Альф Хунчо

«Крот» стал вторым фильмом художника, музыканта, писателя и режиссера Алехандро Ходоровски. Его первая картина «Фандо и лис» была запрещена у него на родине в Мексике, и, чтобы не испытывать судьбу, создавая следующую ленту, режиссер решил ориентироваться на Соединенные Штаты. Ходоровски долго пытался пристроить фильм в прокат, пока его не взял легендарный «Элджин», фактически приют полночного кино в 1970-е. Конечно, фильм мгновенно стал культом. На каждом сеансе залы были заполнены битком, хотя у «Крота» не было никакого продвижения – у кинотеатра даже не висел постер.

Многие приходили на сеанс, употребив легкие наркотики, чтобы «лучше понять фильм», «взаимодействовать с ним на другом уровне со знания». Многие зрители ходили на сеансы регулярно, среди них был и Джон Леннон, который позднее способствовал продвижению фильма в широком прокате. В итоге фанатская база картины выросла, и критики начали писать о фильме только после того, как он приобрел культовую репутацию и получил широкое распространение. Леннон так любил «Крота», что спонсировал следующий фильм Ходоровски «Священная гора» (сказав, что режиссер может снимать все, что тот захочет), также ставший культовым. «Крот» превратился в существенную часть контркультуры. При этом весьма любопытно, что хиппи не смущало брутальное насилие в фильме.

Фильм поделен на четыре части. В первой Крот с маленьким обнаженным сыном путешествует по пустыне и обнаруживает вырезанную бандитами деревню. Он находит бандитов, сражается с их главарем Полковником, кастрирует его и заставляет совершить самоубийство. Оставляя сына ради Мары, бывшей женщины Полковника, он отправляется в дальнейшее путешествие, чтобы сразиться с несколькими «хозяевами пустыни». В каждом поединке он одерживает победу. К Кроту и Маре присоединяется другая женщина, которая в итоге выстрелит в героя.

В следующей части Крот возрождается. Долгое время его выхаживали уродцы, живущие в пещере и мечтающие попасть в город, куда вход им запрещен. Они просят Крота прорыть подземный тоннель, который бы вывел их на площадь. Крот отправляется в город, где развлекает прохожих на улицах, а параллельно с этим копает тоннель. В итоге уродцы пробираются

в желаемое место, где их всех убивают. Крот мстит убийцам, часть которых спасется бегством. После этого он устраивает акт саможжения.

Его уже взрослый сын, ставший монахом-францисканцем, и карлица, одна из уродцев, что ухаживали за Кротом, устанавливают надгробие и оставляют город. В фильме присутствуют структурные элементы культового кино: уродцы, физические увечья (двое слуг одного из хозяев пустыни составляют одного человека – у одного нет рук, у второго ног), деформации человеческого тела (например, кастрация Полковника), а также кролики (могилу одного из «хозяев пустыни» Крот выкладывает мертвыми кроликами).

Обычно о «Кроте» говорят как о сюрреалистическом фильме. Это действительно так, но это не обычный сюрреализм. Как пишут Хоberman и Розенбаум, контркультура (не только Ходоровски) адаптировала и обновила сюрреализм, сделав его частью своего движения и даже эпохи. Например, первый альбом популярной группы «Jefferson Airplane» назывался «Surrealistic Pillow». Это течение в искусстве как нельзя лучше подходило для описания наркотических галлюцинаций, состояний измененного сознания и т. д. В этом смысле позднее Дэвид Линч также обновил сюрреализм: его «Голова-ластик» была принята как полночное кино, которое по-прежнему потребляли представители контркультуры. Но сюрреализм «Крота» не техничен, как, скажем, у Дали. Сюрреализм «Крота» бессознательный. Часто пишут, что «Крот» изобилует ссылками на Ницше, Кастанеду и эзотеризм и т. д., подразумевая, будто в нем скрыто великое философское содержание и, возможно, религиозная истина. Большинство зрителей притягивала именно эта загадочность и иносказательность фильма. Может быть, такое ощущение создавалось, когда картину смотрели на большом экране, но теперь кино не кажется ни откровением, ни пророчеством. Всевозможные ссылки представляются только ссылками. Вряд ли сам Ходоровски может доходчиво объяснить, что он хотел сказать этим фильмом и что в нем все-таки заложено. Но это и есть лучшее описание сюрреализма.

Вскоре фильм прекратили показывать на полночных сеансах, что еще больше упрочило репутацию «Крота» и сделало его легендой. Фильм не выпускали на видеокассетах из-за сложных отношений Ходоровски с продюсерами. В начале 2000-х Сорен Маккарти писал, что все копии, которые ему попадались на пиратских видеокассетах, были с вшитыми японскими субтитрами (копия якобы была сделана с лазерного диска), он отмечал, что фильм надо смотреть на большом экране, потому что просмотр в домашних условиях может разочаровать зрителя.

В 2007 г. фильм, наконец, вышел на DVD, благодаря чему те, кто только слышал о нем, смогли его увидеть. Вторая реинкарнация не разрушила, но лишь упрочила славу кино: «Крот» возродился в новых культурных условиях, прямо как герой фильма. «Отношение к нему у разных людей расходится. Многим он не нравится, они находят его слишком претенциозным, слишком раздражающим, слишком агрессивным, слишком кошунственным, слишком рваным» [Маккарти, 2007, с. 100–101]. Лично я бы согласился с несколькими из этих утверждений. Оскорбить чьи-то чувства этим фильмом сегодня тяжело, а его агрессия в сравнении с нынешним экстремальным кино также выглядит безобидной. Но то, что он рваный и претенциозный, – чистая правда. С точки зрения сегодняшнего дня это сильно переоцененный фильм. Теперь он важен как история, любопытен как знак эпохи и как одно из конкретных воплощений контркультуры. Но однозначно: легенда.

19. Двухполосное шоссе / Двухполоска

TWO-LANE BLACKTOP

США, 1971 – 102 МИН.

МОНТЕ ХЕЛЛМАН

Режиссер:

Монте Хеллман

Продюсеры:

Гари Кертц, Майкл Лофлин

Сценарий:

Уилл Корри, Руди Вёрлицер, Флойд Матракс

Операторская работа:

Джек Дирсон,

Грегори Сэндор

Монтаж:

Монте Хеллман

Главные роли:

Джеймс Тейлор, Уоррен Оутс, Лори Бёрд, Дэннис Уилсон, Дэвид Дрэйк,

Ричард Рут, Руди Вёрлицер

Монте Хеллман вышел из школы Роджера Кормана и должен был стать звездным режиссером Нового Голливуда, как и другие «кормановские птенцы» – Френсис Форд Coppola, Питер Богданович, Мартин Скорсезе. Фильм Роджера Кормана «Ужас» (1963), сегодня ставший достоянием американской культуры, сослужил хорошую службу Coppole и Богдановичу: Coppola был сорежиссером, а Богданович использовал черновой материал «Ужаса» в своей первой картине «Мишени». Монте Хеллман был третьим сорежиссером, который работал над «Ужасом». Как свидетельствует сам Хеллман, он отвечал за треть съемок, Корман – за половину и за остальное молодой Coppola. Вместе с тем сегодня Хеллман не может похвастаться славой Френсиса Форда Coppoly, Мартина Скорсезе или даже Питера Богдановича, хотя в молодости подавал большие надежды, сняв несколько культовых фильмов. До «Ужаса» под чутким руководством Кормана он снял ленту с характерным названием «Чудовище из проклятой пещеры» (1959) – кино категории «В», предназначенное для драйв-инов. После «Ужаса» Хеллман помогал снимать «За пригоршню долларов» (1964) Серджио Леоне, а потом вместе с Джеком Николсоном в качестве самостоятельного режиссера снял два вестерна «Побег в никуда» (1965) и «Огонь на поражение» (1967).

Однако свой главный культовый фильм он снял четыре года спустя. Им стало «Двухполосное шоссе», величие которого уже давно осознали ценители культового кино. О чем эта картина, сказать трудно. Может быть, этого даже не следует делать: никакое описание не сможет передать великолепных панорамных видов шоссе, по которому наперегонки едут две машины, «шевроле-55» и «понтрак ГТО». Это лента представляет собой нечто среднее между «Беспечным ездоком» (1969) и «Исчезающей точкой» (1971) [Mathijs, Mendik, 2011, p. 212]. Все же «Двухполосное шоссе» сильно отличается от других фильмов, снятых в жанре road movie. В то время как обычно в таких фильмах важны характеры главных героев и процесс их трансформации, в «Двухполосном шоссе» герой только один. Это дорога, которая не меняется. Герои, которые находятся в этих машинах, настолько вторичны (и в каком-то смысле безличны) по отношению к дороге, что даже не имеют имен. Только их функции определяют их идентичность. В первой – Шофер (Джеймс Тейлор, популярный американский певец, специализирую-

щийся на балладах⁴), Механик (Дэннис Уилсон, барабанщик «Beach Boys») и Девушка (Лори Бёрд), которую они подбирают, когда та голосовала автостопом; во второй – просто ГТО (Уоррен Уотс). Почти лишенная диалогов, лента насыщена великолепными визуальными образами.

Считается, что это кино якобы говорит что-то важное про Америку, но выразить то, что оно должно передать, крайне сложно. Как отмечает Эрнест Матис, вряд ли фильм можно воспринимать как серьезную метафору Америки, за исключением того, что картина может репрезентировать экзистенциальную бессмыслицу и апатию. Эту точку зрения в определенной степени подтверждает киновед Анжелика Артюх, почему-то вписывая «Двухполосное шоссе» в традицию «постмодернизма» [Артюх, 2015, с. 123–124]. В черновом варианте монтажа «Двухполосное шоссе» длилось три с половиной часа. Однако согласно контракту Хеллман был обязан поставить двухчасовое кино. Таким образом, он сократил фильм и потерял более половины подлинника.

Провалившийся в прокате фильм долгое время оставался фактически в тотальном забвении. Его не ждала даже судьба полночного кино. Поэтому «Двухполосное шоссе» быстро исчезло из поля зрения киноманов. Только редкие последователи культа рассказывали тем, кто не видел фильма, о величии произведения Хеллмана. Более того, вплоть до конца 1990-х эту картину не могли оценить по достоинству, потому что она существовала в плохом качестве, если «существовала» – подходящее слово, так как достать фильм было крайне сложно. В 1980-х «Двухполоску» даже показали по телевидению, но она снова очень быстро пропала. В 1999 г. релиз фильма, наконец, выпустили в формате DVD, и он мгновенно упрочил и развил свою культовую репутацию. Новую жизнь в нее вдохнули, когда картина была ремастирована компанией The Criterion Collection: наконец зрители смогли насладиться качеством картинки.

Провал фильма в прокате закрыл Монте Хеллману вход в большие голливудские студии и не позволил стать режиссером, чье имя упоминается в ряду Коппола – Скорсезе – Богданович. И последующие, и предыдущие фильмы Хеллмана не смогли превзойти успех «Двухполоски», который вместе с тем пришел к ней гораздо позже ее премьеры. Кроме других более или менее достойных фильмов, в 1989 г. Хеллман снимет совершенно посредственную третью часть «Тихой ночи, мертвой ночи», что, кажется, станет венцом его карьеры в качестве режиссера.

⁴ На прослушивание Тейлор приходил с усами, которые по обыкновению носил. Но кинематографисты не могли решить, нужен им этот персонаж с усами или без. Как видно по фильму, они остановились на втором варианте. Сам Хеллман так скажет о кастинге Тейлора: «Я видел рекламный щит на бульваре Сансет, и сошел с ума, увидев его лицо». Об этом см. эссе Кента Джонса [Jones, 2013].

20. Вампириши-лесбиянки

VAMPYROS LESBOS

ГЕРМАНИЯ (ФРГ), ИСПАНИЯ, 1971 – 89 МИН.

ХЕСУС ФРАНКО

Режиссер:

Хесус Франко

Продюсеры:

Артур Браунер, Карл Хайнц Маннхен

Сценарий:

Хайме Чаварри, Хесус Франко, Анне Сеттимо, Брэм Стокер
(литературная основа)

Операторская работа:

Мануэль Мерино

Монтаж:

Кларисса Амбах

Музыка:

Хесус Франко, Манфред Хюблер, Зигфрид Шваб

Главные роли:

Соледад Миранда, Деннис Прайс, Пауль Мюллер, Ева Штрёмберг,
Хайдрун Куссин, Хосе Мартинес Бланк

Хесус (Джесс) Франко умер 2 апреля 2013 г. в возрасте 82 лет. В отличие от других европейских режиссеров, смерть которых сопровождается бурным откликом не только в прессе, но и в социальных медиа, о Джессе Франко практически не писали официальные средства массовой информации не только в России, что было ожидаемо, но и в англоязычном сегменте Интернета. Дело в том, что Франко заслужил репутацию режиссера, работавшего в субжанре «евротрэш». Действительно, если посмотреть фильмографию Франко, рядовой зритель скорее отстранится от творчества мастера. Чего стоят только названия картин вроде «Вампириши-лесбиянки», «Девственница среди живых мертвецов», «Монастырь живых мертвецов», «Оазис зомби» и т. д. При этом фильмография Франко насчитывает почти 200 картин.

Вместе с тем режиссер является одним из тех авторов, о которых невозможно говорить без приставки «культовый». Даже в России. Во второй половине 1980-х в СССР появился фильм, который по популярности мог едва ли не соперничать с «Эммануэль» и «Греческой смоковницей». Это фильм Джесса Франко «Сесилия, жертва страсти». Популярность картины среди советских зрителей объясняется просто: главная героиня почти весь фильм обнажена и, как и Эммануэль, исследует свою сексуальность, соглашаясь на смелые эксперименты и получая удовольствие даже от грубых сексуальных контактов, – формула однозначного успеха для тех, кто только начинал познавать волшебный мир запретного кинематографа.

Впрочем, музыкант и культурный критик Георгий Осипов считает, что секрет популярности Франко среди российских поклонников культового кино уходит в глубины подсознания. В неопубликованном интервью, которое я брал у него, Осипов рассказал: «В 1990-е годы, когда я разыскивал материалы по 1960-м для своего радиоспектакля, то обнаружил черно-белый, зернистый, едва различимый кадр из “Некрономикона” Джесса Франко в статье на тему вырождения и коммерциализации кинематографа в “Советской культуре”. Допустим, если эту газету выписывали в моей семье или в семье более интеллигентной, то десятки тысяч людей, среди которых могли оказаться и дети, и подростки, тоже видели этот кадр из картины Франко. То есть он стал как бы прологом к увлечению подобными сюжетами. Когда этот замечательный

фильм издали на видео и стали продавать, его посмотрело большое количество людей. Человек смотрел это кино, и (кто знает?) в самых мрачных, неосвященных глубинах его памяти иррационально всплывал кадр из той самой газеты. Франко обладает каким-то странным проникновением в глубинные вкусы туземцев, то есть его картины иногда напоминают обычное советское, может быть, даже “республиканское” кино, в котором, например, Юрий Никулин вполне себе может прийти в номер к Светлане Светличной (как в “Бриллиантовой руке”). Только в номере отеля “Атлантик” из него высосут всю кровь».

Франко из тех режиссеров, к которому относительно узкая аудитория испытывает очень большую любовь и привязанность. В России на это делали ставку те, кто начал в свое время двигать имя Франко в массы и продавать его фильмы на рынках. Однако самая большая трудность с Франко заключается в том, что в России режиссера знают и даже любят совсем не те зрители⁵, кто бы мог сделать его имя респектабельным. Впрочем, так же дела обстоят и на Западе. Так, исследователь Джеффри Уайнсток, ссылаясь на текст Дэвида Аннандэйла, отмечает, что эта статья – едва ли не единственное академическое исследование творчества режиссера [Weinstock, 2012, p. 39].

Очевидно, от российской критики и тем более киноведения не приходится ждать исследований, посвященных Франко. Но все же о нем писали. Определенное внимание к режиссеру было привлечено интервью, которое сделал с ним критик Дмитрий Волчек. В книге Дмитрия Комма «Формулы страха. Введение в историю и теорию фильма ужасов» ожидаемо можно найти небольшой отрывок о режиссере. Однако Дмитрий Комм [2012] концентрируется на отношениях режиссера с его музами. Разумеется, даже такой разговор о Франко похвален, но про его творчество из книги Комма читатель, к сожалению, узнает немного.

Общепризнанно, что Франко внес не самый большой вклад в мировой кинематограф. Но все же он был новатором в своей области. Например, именно Франко экранизировал творчество маркиза де Сада задолго до того, как это сделал Пьер Паоло Пазолини. В сборнике текстов «Sadomania. Sinema de Sade» (2012), посвященном экранизациям де Сада, творчество Франко обсуждается в контексте не только Пазолини, но и Луиса Бунюэля [Mendik, 2012; Sargent, 2012]. Но Франко совершал прорывы и в других сегментах кинематографа. Хотя из двухсот фильмов культовым у режиссера можно назвать каждый второй, кажется, все же фаворитом у критиков и поклонников стала лента «Вампирши-лесбиянки». Культовым фильм называют Дэнни Шипка, Джеффри Уайнсток, а также авторы сборника «101 культовый фильм» [Weinstock, 2012, p. 37; Shipka, 2011, p. 203; 101 Cult Movies..., 2010, p. 121]. В отличие от Стивена Джей Шнайдера, включившего в список культового кино именно «Вампирш-лесбиянок» [101 Cult Movies..., 2010, p. 120–122], Эрнест Матис и Ксавье Мендик предпочли написать о картине «Она убивала в экстазе», вышедшей сразу после «Вампирш-лесбиянок» [Mathijs, Mendik, 2011, p. 179–180]. Однако фильм про вампиров представляется более важным потому, что практически открыл эру вампирских лесбиянок в европейском кино и предшествовал таким хитам, как «Дочери тьмы» Гарри Кюмеля и «Реквием по вампиру» Жана Роллена. Правда, надо заметить, что «Вампиршам-лесбиянкам» предшествовал британский фильм «Любовницы-вампириши» Роя Уорда Бейкера (1970). Как формулирует это исследователь европейского эксплуатационного кинематографа Дэнни Шипка, «еврокультовые фильмы упиваются лесбийской темой, и Франко – один из тех, кто продвигал этот тренд на протяжении всей карьеры» [Shipka, 2011, p. 203].

Считается, что лента «Вампирши-лесбиянки» снята по рассказу Брэма Стокера «Гость Дракулы» (1914), хотя гораздо больше общего обнаруживает с «Кармиллой» Джозефа Шеридана Ле Фаню, вышедшей в 1872 г. и послужившей основой для множества фильмов о вам-

⁵ На сайте Rutracker.org был создан раздел, посвященный фильмам Франко: <<http://rutracker.org/forum/viewtopic.php?t=1441005>>.

пирах-женщинах (как считает автор обзора [101 Cult Movies..., 2010, p. 121]). Действие картины происходит в Турции. Линду Вестингхаус (Ева Штрёмберг), которая работает адвокатом в Стамбуле, отправляют в Анатолию, где она знакомится с Надин Кароди (Соледад Миранда) – женщиной, в последнее время регулярно являющейся ей во снах. Очевидно, влюбившись, Надин соблазняет Линду и собирается сделать ее вампиром. Как и во многих эротических фильмах Джесса Франко, в «Вампиришах-лесбиянках» сюжет и тем более диалоги отступают на второй план; большей частью внимание режиссера сосредоточено на обнаженных женских телах. Джефффри Уайнсток формулирует идеологию творчества Франко так: в его фильмах только одна вещь может быть лучше, чем одно женское тело, это – два женских тела [Weinstock, 2012, p. 39]. Дэвид Аннандэйл говорит о фильме более откровенно: «это фильм, созданный мужчиной для мужчин» [Annandale, 2002]. Шипка, напротив, считает Франко однозначно прогрессивным режиссером, который создает раскрепощенную вселенную, свободную от моральных осуждений. С точки зрения Шипки, режиссер якобы выражает свой взгляд на свободу в сексуальных предпочтениях [Shipka, 2011, p. 203]. Как бы то ни было, все же на эксплицитном уровне идеологии фильма лесбиянство ассоциируется с вампиризмом и, таким образом, является скорее извращением.

Однако Джефффри Уайнсток осуществляет импликации, которые позволяют считать фильм куда более прогрессивным, чем кажется на первый взгляд. В частности, исследователь считает самой важной сценой в фильме (которая, кстати, повторяется дважды, что свидетельствует о ее ключевом месте в сюжете) сексуальный перформанс Надин Кароди в ночном клубе. Эта сцена – ключ к пониманию фильма. Под пристальным взглядом мужчин и женщин Кароди разглядывает свое тело в зеркале, раздевается, ласкает другую женщину, изображающую манекен, а затем как бы пьет ее кровь.

Уайнсток отмечает, что мы видим вампира, который играет женщину, которая играет вампира. В итоге фильм связывает воедино три темы – женственность, перверсивную сексуальность и вампиризм, которые буквально конструируются как идентичные друг другу: мы видим женщину как женщину, женщину как манекен и женщину как вампиршу. Хотя главной темой фильма заявлена лесбийская сексуальность как перверсия, метаконтекст, с позиции Уайнстока, задает иные координаты восприятия проблематики картины. Дело в том, что в этом кино «вселенная нормы» практически недоступна для женщин, так как они постоянно подвергаются угрозе со стороны мужчин. Так, Надин рассказывает, что ее сделал вампиром граф Дракула после того, как она подверглась жестокому нападению со стороны мужчин. Более того, мужские персонажи в фильме тем более далеки от совершенства, что особенно касается Меммета (Джесс Франко собственной персоной), который похищает, пытается и убивает женщин [Weinstock, 2012, p. 39–41].

Уайнсток приходит к следующему утверждению. С его точки зрения, хотя фильм и призван удовлетворять мужские сексуальные фантазии, вместе с тем он подрывает объективирующий взгляд на женщин, так как, по сути, мужчины в фильме являются едва ли не большими вампирами, нежели женщины-вампиры, а лесбийский секс предстает куда более чувственным, нежели гетеросексуальный. Разумеется, изначальная позиция Уайнстока кажется более убедительной, нежели мнение Шипки. И все же их точки зрения в конечном итоге сходятся. По мнению Уайнстока, хотя фильм, объективирующий женскую сексуальность и рассматривающий лесбиянство как извращение, вряд ли можно назвать прогрессивным, тем не менее мужская гетеросексуальность в картине также может быть прочитана вполне критическим образом – как всего лишь разновидность вампиризма.

21. Гарольд и Мод

HAROLD AND MAUDE

США, 1971 – 91 МИН.

ХЭЛ ЭШБИ

Режиссер:

Хэл Эшби

Продюсеры:

Колин Хиггинс, Милдред Льюис, Чарльз Малвехилл

Сценарий:

Колин Хиггинс

Операторская работа:

Джон А. Алонсо

Монтаж:

Уильям А. Сойер, Эдвард Уоршилка

Главные роли:

Рут Гордон, Бад Корт, Вивиан Пиклз, Сирил Кьюсак, Чарльз Тайнер,

Эллен Гир

Фильм начинается с того, как 19-летний молодой человек Гарольд (Бад Корт) вставляет голову в петлю и вешается, а когда его мать, как выясняется позже, заходит в комнату, то не обращает на сына никакого внимания. Оказывается, таким образом Гарольд проводит досуг. На протяжении фильма он использует почти все версии самоубийства: утопление в бассейне, вскрытие вен в ванной и выстрел в голову. Но поскольку мать прекратила обращать внимание на выходки сына, тот устраивает перформансы для других людей. В частности, попытки матери познакомить Гарольда с девушками не приводят ни к чему хорошему. На глазах одной юной леди он будто бы отрубает свою руку; на глазах другой подстраивает акт самосожжения, а в компании третьей делает себе хакакири.

Описать наклонности Гарольда можно в терминах влечения к смерти: у него просто отсутствует вкус к жизни. Однако Гарольд посещает кладбища и похороны (что смутно напоминает походы главного героя «Бойцовского клуба» в группы поддержки – только там он мог расслабиться), где встречается почти 80-летней Мод (Рут Гордон). У них завязывается дружба, а позднее – романтические отношения. В некотором роде Мод выполняет функцию «исчезающего посредника», прививая Гарольду вкус к жизни. Очевидно, старой женщине, какой бы эксцентричной она ни была, странновато встречаться с человеком, который годится ей во внуки. Тем не менее она чувствует потребность помочь Гарольду уметь наслаждаться жизнью. Научив Гарольда жить и любить, Мод умирает в день своего 80-летия. Убитый горем Гарольд пытается покончить жизнь самоубийством, съехав на машине в пропасть, но в последний момент выпрыгивает из автомобиля. Вероятнее всего, после символического псевдосуицида, который он устроил для себя, а не как обычно – для зрителей, Гарольд действительно начнет жить.

В фильме есть едва заметная политическая линия: в одной из сцен Гарольд замечает у Мод татуировку с номером, какие делали заключенным в концлагерях. Зрителю дают понять, что она пережила Холокост, но все равно у нее больше вкуса к жизни, чем у Гарольда. Возможно, фильм пытается сказать, что, не познав смерти, научиться жить невозможно. Правда, не вполне ясно, почему у Гарольда отсутствует вкус к жизни: он живет в обеспеченной семье, перед ним открыты все пути. Вместе с тем его влечение к смерти поражает. Возможно, на него влияют репрессивные силы общества, которые навязывают ему нормы поведения и правила жизни.

Каждый мужчина, который проводит беседу с Гарольдом, олицетворяет ту или иную репрессивную социальную силу. В кабинете дяди Гарольда, военного генерала, потерявшего руку во время сражений, висит портрет Ричарда Никсона; в комнате священника – портрет папы римского; в приемной психоаналитика – портрет Зигмунда Фрейда. Дядя беспокоится о карьере племянника; священник наставляет в моральных вопросах; психоаналитик рассказывает Гарольду о странностях в его поведении. Наиболее примечательна реакция этих людей на известие о том, что Гарольд собирается жениться на Мод. Дядя, найдя нужные слова, протестует, хотя обычно не выступает против брака; психоаналитик переживает, что желание спать с «бабушкой», а не с «матерью» не соответствует представлениям фрейдизма о комплексах; однако комичнее всего выглядит священник, который живописует молодому человеку, что одна мысль о «старой плоти, обвисшей груди и дряблых ягодицах заставляет его блевать». Примечательно, что психоанализ в фильме представлен не как возможность для человека освободиться от комплексов и решить свои проблемы, но как сила сродни власти и религии, тяготеющая над личностью и не позволяющая человеку жить так, как ему хочется.

Сегодня ни один список культового кино не обойдется без картины Хэла Эшби «Гарольд и Мод». Без этой картины списки культового кино неполны и нерепрезентативны. Фильм стал одним из самых странных произведений Нового Голливуда, посвященных любви. Хотя некоторые отмечают, что зрители, которые стали последователями культа «Гарольд и Мод», абсолютно разного возраста [Маккарти, 2007], тем не менее Дэнни Пири пишет, что фильм был ориентирован на молодых людей и прежде всего пользовался спросом в небольших студенческих городках. Компания, занимавшаяся прокатом картины, даже выпустила новый релиз, ориентированный именно на молодежь [Peary, 1981, p. 136]. Зрители, невзирая на табуированную тематику «геронтофилии» (впрочем, все эротические сцены остаются за кадром), с большим удовольствием не по одному разу ходили в кинотеатр посмотреть это кино.

Наконец, в «культовой классике» 1998 г. «Кое-что о Мэри» главная героиня говорит о том, что «Гарольд и Мод» – ее любимый фильм, так как он представляет собой самую невероятную историю любви. Картина «Кое-что о Мэри» сама по себе представляет такую же невероятно странную любовную историю, снятую более чем через двадцать лет. Обсуждая «Гарольд и Мод» в своей книге «Сто величайших культовых фильмов», Кристофер Олсон в рекомендациях к дальнейшему просмотру, конечно, советует «Кое-что о Мэри» [Olson, 2018, p. 102].

22. Дочери тьмы

LES LÈVRES ROUGES

БЕЛЬГИЯ, ФРАНЦИЯ, ГЕРМАНИЯ (ФРГ), 1971 – 87 МИН.

ГАРРИ КЮМЕЛЬ

Режиссер:

Гарри Кюмель

Продюсеры:

Пол Колле, Генри Ланж, Пьер Друо

Сценарий:

Пьер Друо, Гарри Кюмель, Жан Ферри

Операторская работа:

Эдуард ван дер Энден

Монтаж:

Дэнис Бонан, Аугуст Фершуэрен, Ганс Цайлер

Музыка:

Франсуа де Рубэ

Главные роли:

Дельфина Сейриг, Джон Карлен, Даниель Уиме, Андреа Рау, Пауль Эссер, Жорж Джеймин

Во время своего путешествия пара молодоженов, Стефан и Валери, останавливаются в пустом прибрежном отеле. Вскоре в отель селятся еще две женщины: графиня Батори и ее спутница Илона. Кажется, графиня Батори заинтересована в Валери, и, вероятно, у Стефана, как дают понять зрителю, есть какие-то тайны. Гарри Кюмель – классик бельгийского кино-сюрреализма – снял едва ли не лучший артхаусный фильм ужасов десятилетия, который стал первопроходцем для позднейших артхаусных картин о вампирах – «Голода» Тони Скотта и «Дракулы» Френсиса Форда Coppoly. Вместе с тем это не только артхаусное кино. В фильме слишком много секса и насилия, чтобы картина имела возможность попасть в пантеон европейской классики. Но ее сюжет развивается слишком неспешно, чтобы лента могла тягаться с другими вампирскими фильмами, снятыми в тот и последующий периоды.

Таким образом, в момент выхода картину не могли принять ни поклонники интеллектуального кино, ни фанаты эксплуатационных фильмов. Вместе с тем «Дочери тьмы» стали примером фильма, в котором тончайшим образом переплеталась высокая и низкая культура. Сам режиссер картины довольно цинично отзывался о своем произведении. Он рассказал, что снимал «коммерческое кино» со сценами секса и насилия, но решил, что этого мало, и добавил элементы эротизма и высокой моды: «В этом отношении мы были предшественниками “Эммануэль”» (цит. по: [Mathijs, Mendik, 2011, p. 52]).

Если посмотреть другие картины Кюмеля, бросается в глаза, что «Дочери тьмы» совершенно не похожи ни на что из снятого им. Это объясняется тем, что наиболее перверсивные и спорные темы в сюжет включил сценарист картины. Ее содержание и идеологию соавторы режиссера определяли так: «Вампиризм, гомосексуализм, лесбийство, садизм». Все это присутствует в фильме в полной мере. Несмотря на то что к началу 1970-х ввиду популярности вампирской тематики уже существовали фильмы, в которых раскрывалась лесбийские мотивы вампиризма (например, «Вампириши-лесбиянки» Джесса Франко или «Реквием по вампиру» Жана Роллена), «Дочери тьмы», во-первых, отличаются высокой художественностью и, во-вторых, наличием иных запретных сюжетов. Грубо говоря, сексуальность «Дочерей тьмы» гораздо более перверсивна, нежели сексуальность аналогичных картин той поры.

Если фильмы Роллена и Франко представляли лесбийскую тему с точки зрения мужского воображения, то идеологическим посылом фильма Кюмеля является скорее мизандрия. В том же году Стефани Ротман, которую считают одной из выдающихся женщин-режиссеров в жанровом кино, выпустила картину «Бархатный вампир» – умеренный вариант «Дочерей тьмы» и гораздо менее феминистский. Сюжет, как и во многих фильмах такого рода, прост. Загадочная женщина приглашает погостить в свои владения молодую пару, с которой только что познакомилась на одной из модных выставок. Дверца мышеловки захлопывается, и начинается игра в «вампирский соблазн». Вампирша не убьет своих гостей сразу – сначала поиграет с их подсознанием, а также вкусит радостей секса. При не самом оригинальном сценарии автору пришлось делать ставку на визуальный ряд. По идеологии и стилистическому совершенству кино уступало своему главному конкуренту 1970-х – «Дочерям тьмы», но было сделано в лучших традициях европейского арт-эксплуатационного фильма.

Когда «Дочери тьмы» только попали в прокат, то очень быстро исчезли с экранов. Это объясняется не только трансгрессивным содержанием, но и путаницей – картина существовала на нескольких языках и в нескольких монтажных версиях, а также имела разные названия. Фильм очень точно характеризовали как «Дракулу в Мариенбаде», подразумевая, что картина объединяет в себе подход авторского кино («В прошлом году в Мариенбаде») и фильма ужасов («Дракула»), хотя точнее про нее было бы сказать так: «Батори в Мариенбаде». Возможно, одной из причин успеха картины стало то, что в ней не развивается на тот момент уже надоевшая зрителям легенда о Дракуле, но вместо этого речь идет о кровавой Елизавете Батори. Благодаря тому, что доминирующее положение по сюжету занимают женщины (мужчину убивают, а его бывшая супруга становится вампиром), позднее фильм стали считать одной из протофеминистских лент, снятых режиссером-мужчиной. Джеффри Уайнсток утверждает, что женщины в ней доминируют, а главными монстрами предстают мужчины [Weinstock, 2012, p. 48–49]. В частности, мужчины стараются доминировать, хотя у них и не получается, они агрессивны, пытаются обладать женщинами, воображая, будто они объекты. В то же время главная героиня – «роковая женщина», которая не просто использует мужчин, но убивает их ради того, чтобы обладать женщиной. Вскоре из-за мотивов однополрой любви и перверсивного эротизма «Дочери тьмы» стали показывать на многочисленных лесбийских и ЛГБТ-фестивалях, а главной аудиторией фильма стали различные сообщества: сексуальные меньшинства, готы и поклонники вампиризма.

23. Заводной апельсин

A CLOCKWORK ORANGE

ВЕЛИКОБРИТАНИЯ, США, 1971 – 137 МИН.

СТЭНЛИ КУБРИК

Режиссер:

Стэнли Кубрик

Продюсеры:

Стэнли Кубрик, Сай Литвинофф, Макс Л. Рааб

Сценарий:

Стэнли Кубрик, Энтони Бёрджесс (литературная основа)

Операторская работа:

Джон Олкотт

Монтаж:

Билл Батлер

Главные роли:

Малкольм Макдауэлл, Патрик Мэги, Майкл Бейтс, Уоррен Кларк, Джон Клайв, Эдриенн Кори

Стэнли Кубрик – удивительный режиссер. Он ценится как среди знатоков высокой культуры, так и среди зрителей культового и даже массового кинематографа. Его поздние фильмы не стали объектом культового поклонения, что, кстати, свидетельствует о серьезных сдвигах в популярной культуре; картины, которые приходится на зрелый период его творчества, считаются лучшими образцами канона культового кино – «Доктор Стрейнджлав, или Как я перестал бояться и научился любить бомбу» (1964), «2001: Космическая одиссея» (1968) и «Заводной апельсин» (1971). Несмотря на то что Дэнни Пири включил в свою трилогию даже ранние опыты Кубрика – «Поцелуй убийцы» (1954) и «Убийство» (1956), – сегодня в списках культового кино регулярно фигурируют именно три упомянутые ленты.

«Заводной апельсин» – вторая попытка Стэнли Кубрика обратиться к теме научной фантастики и с ее помощью осветить некоторые философские проблемы [Нэрмор, 2012]. Первой попыткой была «2001: Космическая одиссея», гораздо более масштабное кино по своему философскому посылу (Кубрик обращается к загадкам мироздания, при этом задавая еще больше вопросов, нежели предлагая ответов) и по техническим характеристикам. По визуальному ряду и фундаментальности философских вопросов – какой вес имеет проблема свободы воли и природы насилия против загадок происхождения жизни, эволюции, искусственного интеллекта – «2001: Космическая одиссея» превосходит «Заводной апельсин». Однако последний может потягаться с первой в культовой славе. «Заводной апельсин» интересен своей невероятной энергетикой, которая, впрочем, во многом сохраняется благодаря литературной основе фильма – одноименному роману Энтони Бёрджесса. Гений Кубрика состоял в том, что он сумел сохранить эту энергию и даже усилить ее благодаря успешной визуализации.

Молодого главаря банды Алекса Деларджа, который любит старое доброе ультранасилие, секс и Бетховена, жестоко избивают и бросают на месте преступления его же друзья, уставшие от его выходок. Алекс попадает в тюрьму, но через какое-то время он соглашается участвовать в медицинском эксперименте «по методу Людовика»: ему должны привить отвращение к насилию. Эксперимент удался, но побочным эффектом лечения стало отвращение к столь любимому Бетховену. После завершения опытов «излеченный» Алекс попадает в жестокий мир, где все те, кого он когда-то обижал, платят ему той же монетой.

Хотя собственно научной фантастики в фильме практически нет, за исключением изображения футуристической Великобритании, обычно «Заводной апельсин» относят к жанру за счет того, что фильм играет на поле антиутопии, часто связанной с sci-fi. В списках лучших антиутопий всех времен «Заводной апельсин» всегда занимает первые места. Но социальный аспект и общая эстетика фильма (костюмы, дизайн, музыка) не должны заслонять философский посыл «Заводного апельсина» – как фильма, так и книги. Этот посыл состоит в том, что природа насилия во многом связана с эстетикой: и классическая музыка, возможно, даже больше, чем панк-рок, может пробуждать не лучшие чувства, стимулирующие человека совершать акты агрессии. Способность суждения вкуса тесно соседствует со свободой воли, и, согласно философии «Заводного апельсина», лучше сознательно выбирать зло, нежели быть механическим существом, лишенным возможности как-то существовать в этом злом мире.

В 1974 г. Стэнли Кубрик запретил распространять копии фильма на территории Великобритании, до самой смерти отказываясь выпустить дополнительный тираж видеокассет. Причиной тому послужило общественное давление, ставшее следствием усиливающейся в Великобритании «нравственной паники», которая привела в 1980-х к феномену «видеомерзости» – запрету конкретного списка фильмов ужасов. Однако фильм нашел пристанище в кинотеатрах Соединенных Штатов, разделив славу с другими хитами полночного кино. В одном из нью-йоркских залов фильм регулярно демонстрировался с июля 1980 г. по ноябрь 1981 г. [Hoberman, Rosenbaum, 1983, p. 287–288]. Как и другие фильмы такого рода, «Заводной апельсин» приобрел культовую репутацию благодаря не столько содержанию, сколько слухам о его остроте и недоступности. Хоберман и Розенбаум пишут об этом кино в разделе, посвященном «панку». Но панк они понимают специфическим образом. Для них стиль панка пришел на смену кэмп: последний был якобы утопичен и ориентирован на сексуальность, в то время как первый антиутопичен и ориентирован на насилие. Что ж, в этом отношении «Заводной апельсин» скорее панковский фильм и уж точно не кэмповый. Пользовался фильм культовой славой и в России. Согласно личным воспоминаниям зрителей, на рубеже 1990-х активная молодежь обсуждала прежде всего этот фильм Кубрика.

24. Вилли Вонка и шоколадная фабрика

WILLY WONKA & THE CHOCOLATE FACTORY

США, 1971 – 100 МИН.

МЭЛ СТЮАРТ

Режиссер:

Мэл Стюарт

Продюсеры:

Стэн Маргулис, Дэвид Л. Волпер

Сценарий:

Роальд Даль (литературная основа), Дэвид Зельцер

Операторская работа:

Артур Иббетсон

Монтаж:

Дэвид Саксон

Главные роли:

Джин Уайлдер, Джек Альбертсон, Питер Острум, Рой Киннер, Джули

Доун Коул, Леонард Стоун, Денис Никерсон

Культовыми могут стать фильмы не только про зомби и вампиров, секс и насилие, про уродство и трансгрессию, но и картины, предназначенные для детей. Вернее, и детские фильмы могут быть взрослыми по контенту и содержать структурные элементы культового кино: уродство, трансгрессию, представление об утопии, сюрреализм и т. д. К таким, несомненно, относится классическая сказка «Вилли Вонка и шоколадная фабрика», поставленная по книге детского писателя Роальда Даля «Чарли и шоколадная фабрика». Сказка Роальда Даля предсказуемо напрашивается на сравнение со сказками братьев Гримм. Например, это делает Сорен Маккарти [Маккарти, 2007, с. 50]. По крайней мере по мрачной атмосфере и силе наказания за пороки Даль если не превосходит братьев Гримм, то встает с ними на один уровень. Режиссер фильма Мэл Стюарт следует духу книги, благодаря чему картина кажется такой странно отталкивающей (то, что американцы называют «weird»). Это и не детский, и не взрослый фильм – ни на что не похожее культовое кино.

Вилли Вонка (Джин Уайлдер), эксцентричный владелец фабрики по производству шоколада, спрятал пять золотых билетов в свои шоколадки. Счастливики, которым попадет билет, смогут побывать на фабрике, окутанной тайнами, где вряд ли кто-то когда-то бывал. Почти каждый ребенок (обжора, любительница жевательной резинки, фанат телевизора, капризная девочка) нарушает правила, установленные Вилли Вонкой, за что детей и их родителей сурово наказывают. Не нарушает правила лишь Чарли, который слушается советов своего мудрого дедушки.

При желании в фильме можно разглядеть определенные нотки очень странной версии марксизма, согласного на коллаборацию с утопическим капитализмом. Четверо из детей порочны потому, что избалованы богатыми родителями и ориентированы на потребление. Казалось бы, капитализм должен поощрять их пороки, но вместо этого каждая из слабостей детей сурово наказывается Вилли Вонкой. В итоге фабрику в наследство заслуживает мальчик, добродетелью которого оказывается скромность, большей частью основанная на бедности: его нищенское положение довольно долго показывают в начале фильма. При этом сама фабрика, оплот капитализма, выглядит скорее сюрреалистической вселенной, в которой все устроено не так, как в реальном городском пространстве, изображенном в кино.

В каком городе и в какое время происходят события, зрителям неизвестно. Все на фабрике шоколада выглядит так, как об этом обычно мечтают сами дети, – никакого банального индустриального мира, а только земля обетованная, полная шоколадных рек и разных сладостей. Вместо того чтобы эксплуатировать труд обычных рабочих, Вилли Вонка эксплуатирует умпа-лумпасов – совсем не симпатичный карликовый народ, периодически распеваящий свои песни. Умпа-лумпасы довольно уродливы, что помогает вписать этот фильм в список культового кино на структурном уровне. Впрочем, физическая неприглядность умпа-лумпасов куда привлекательнее, нежели нравственное уродство испорченных детей.

В 2005 г. еще один создатель мрачных сказок Тим Бёртон снял ремейк «Чарли и шоколадная фабрика», главную роль в котором исполнил Джонни Депп. Ремейк оказался успешным среди современных зрителей и малоудачным, если сравнивать его с классическим фильмом. Слишком эксцентричный Джонни Депп сильно проигрывает умеренно эксцентричному Джину Уайлдеру. Некоторые считают, что это вообще самая сильная роль Уайлдера, оказавшаяся достойной его таланта. Однако ремейк хотя бы напомнил о существовании фильма Мэла Стюарта. Впрочем, в этом напоминании оригинальная картина точно не нуждалась. До «Чарли и шоколадной фабрики» сюжет «Вилли Вонки» часто обыгрывался в популярной культуре – в мультсериалах «Футурама», «Гриффины» и позднее в «Робоцыпе»: очевидно, когда сценаристы этих шоу были детьми, фильм произвел на них неизгладимое впечатление, и когда те выросли, то отдали должное этому культовому кино. Обыгрывается в перечисленных мультсериалах не только сюжет «Вилли Вонки и шоколадной фабрики», но и главное – песня умпа-лумпасов «Умпа-Лумпа». В России, кстати, можно встретить мем с изображением Вилли Вонки с текстом «Давай, Расскажи мне еще о...».

25. Убрать Картера

GET CARTER

ВЕЛИКОБРИТАНИЯ, 1971 – 107 МИН.

МАЙК ХОДЖЕС

Режиссер:

Майк Ходжес

Продюсеры:

Майкл Клингер, Майкл Кейн

Сценарий:

Майк Ходжес, Тед Льюис (литературная основа)

Операторская работа:

Вольфганг Сушицки

Монтаж:

Джон Трампер

Музыка:

Рой Бадд

Главные роли:

Майкл Кейн, Иэн Хендри, Бритт Экланд, Джон Осборн, Тони Бекли,

Джордж Сьюэлл

До середины 1990-х годов, т. е. до серьезных изменений, произошедших в культовом кинематографе с появлением Квентина Тарантино (в Великобритании этот сдвиг символизировали фильмы «На игле» и «Карты, деньги, два ствола»), в британском кино существовало несколько крупных направлений: условно постмодернизм (Кен Рассел, Питер Гринуэй), реализм (Кен Лоуч, Майк Ли), социальный реализм (Алан Кларк), а также гангстерские фильмы, представленные самыми разными именами (например, Джозеф Лоузи). Образцом британского гангстерского кино, ставшего культовым, является картина «Убрать Картера» Майка Ходжеса, поставленная по бульварному роману Теда Льюиса «Джек возвращается домой».

После якобы самоубийства брата, который, как рассказывают, напившись, попал в автомобильную аварию, лондонский представитель криминального мира Джек Картер (Майкл Кейн) приезжает в Ньюкасл, чтобы выяснить подлинную причину смерти родственника. Его босс недоволен самостоятельностью подчиненного и посылает за ним людей, чтобы те вернули его в Лондон. Однако Картер, все больше убеждаясь, что смерть брата была не случайной, не успокоится, пока не найдет ответственных за его гибель. Образ, созданный Майклом Кейном, уникален. Картер надменный, жестокий и аморальный тип. Но при этом, будучи гангстером, он руководствуется определенными моральными принципом: Картер должен во что бы то ни стало отомстить за убийство родственника и, возможно, позаботиться о его дочери. При этом Картер крайне обаятельный и не может не вызывать симпатию. Режиссер картины Майк Ходжес был удивлен, узнав, что зрители искренне полюбили главного персонажа, хотя тот и является антигероем.

Несмотря на то что «Убрать Картера» подпадает под разряд «гангстерской драмы», Стив Чибнелл называет фильм «городским триллером» [Chibnall, 2007, p. 226–239]. Определение жанровой особенности картины Чибнеллом очень точное, потому что одно из ключевых мест в фильме занимает городское пространство, причем это не Лондон, а сравнительно провинциальный Ньюкасл. Тоскливая и провинциальная атмосфера промышленного города улетучивается в тех точках, где появляется всегда взвинченный Картер, превращая сонное пространство в филиал лондонского дна. Там, где Картер, – всегда перестрелки, хладнокровные убийства,

черный юмор («Мы собираемся подстрелить тебя, Картер! – Только через мой труп!») и, разумеется, секс. Картер в фильме как минимум дважды занимается обычным сексом и единожды телефонным, причем в присутствии домохозяйки, подслушивающей этот разговор. Таким образом, фильм про город становится триллером благодаря напряжению, создаваемому главным героем. Отсюда и название картины. Картера нужно не убить, а именно убрать: своим присутствием он мешает не просто местному криминальному миру, но онтологии города как таковой.

Из структурных элементов культового кинематографа в этом неоднократно доминирует двустольное оружие, которое Картер в кадре, кажется, так и не использует. Наиболее эффектно оно выглядит только однажды, в сцене, в которой полностью обнаженный Джек Картер выгоняет гангстеров из комнаты, где он занимался любовью с той самой домохозяйкой, что подслушивала его телефонный секс-разговор.

Стив Чибнелл доказал, поместив «Убрать Картера» в различные контексты – в контекст производства фильма и в контекст других героев культовых фильмов 1970-х, что «Убрать Картера» – это культовое кино. Удивительно, но Джастин Смит не находит доказательства Чибнелла убедительными. Смит считает, что ссылки на контекст и на признание картины во второй половине 2000-х не объясняют культовость кино, и предлагает иные объяснения. В частности, он упоминает, что картину на протяжении 1990-х прославляли в различных изданиях, в частности в журнале «Loaded», ставшем знаковым для «посттантинговского поколения», наслаждавшегося «нереконструированным мачизмом культовых фильмов, который предлагали 1970-е» [Smith, 2010, p. 61–62]. Вместе с тем «улики», предложенные Смитом, на самом деле дополняют, а не оспаривают доказательства Чибнелла, согласно которым «Убрать Картера» является одним из самых культовых британских фильмов. В 2000 г. вышел ремейк «Убрать Картера» с Сильвестром Сталлоне, который был признан поклонниками оригинального фильма неудачным. Даже несмотря на то что там в эпизодической роли играет Майкл Кейн.

26. Тернистый путь

THE HARDER THEY COME

ЯМАЙКА, 1972 – 103 МИН.

ПЕРРИ ХЕНЦЕЛЬ

Режиссер:

Перри Хенцель

Продюсеры:

Перри Хенцель, Стивен А. Хадсен, С. Ли Сэвидж

Сценарий:

Перри Хенцель, Тревор Д. Рон

Операторская работа:

Питер Джессоп, Дэвид Макдональд, Франклин Ст. Джаст

Монтаж:

Сейклэнд Андерсон, Джон Виктор-Смит, Ричард Уайт

Музыка:

Джимми Клифф, Десмонд Деккер, The Slickers

Главные роли:

Джимми Клифф, Джанет Барклей, Карл Брэдшоу, Рас Дэниэл Хартман,

Бейзил Кин, Боб Чарлтон

Молодой человек по имени Айвэн Мартин приезжает из деревни в Кингстон, где рассчитывает найти хорошее место в жизни, заработать денег и добиться славы. Он пробует себя в музыкальном бизнесе, но не добивается успеха мгновенно и тогда пробует зарабатывать на жизнь честным путем, помогая по хозяйству религиозному проповеднику. Однако и здесь он терпит неудачу. Айвэн вступает на путь криминала и становится сначала торговцем легкими наркотиками, а затем и гангстером. Тем временем записанный им трек становится супер-хитом, но воспользоваться свалившейся на него славой Айвэн уже не может. Ксавье Мендик точно подмечает, что общий у направления «blaxploitation» и «Тернистого пути» скорее конец [Mathijs, Mendik, 2011, p. 105]. Разумеется, в финале фильма зрителя ожидает перестрелка между Айвэном и представителями охраны правопорядка в лучших традициях «blaxploitation».

Продюсер, режиссер и сценарист ленты Перри Хенцель – белый. Он вырос на огромной плантации своего отца, закончил престижную школу в Англии и много работал в рекламе, прежде чем написать сценарий картины. Хотя бэкграунд Хенцеля вряд ли мог позволить ему снять «популистский фильм», автор попал в культурный нерв, создав международный хит. «Тернистый путь» стал первым художественным фильмом, произведенным Ямайкой. Джонатан Розенбаум относит этот фильм к категории «агитпропа», отмечая, что «Тернистый путь» имеет силу эмоционального протеста. В этом контексте часто цитируют фразу Айвэна о том, что он лучше умрет, нежели станет «марионеткой или рабом».

Сложно сказать, насколько политический посыл картины, который там, несомненно, есть, был сознательным высказыванием режиссера, но публика его считывала мгновенно. Многие зрители видели в нем левый протест против любых форм проявления репрессивной власти. В фильме почти все, с кем встречается Айвэн, так или иначе репрезентируют власть: продюсер-капиталист, заставляющий начинающих музыкантов подписывать с ним крайне невыгодные контракты; проповедник, который не желает слышать о новой музыке; коррумпированные полицейские и т. д. Айвэну только и остается поднять индивидуальную революцию против тех символов власти, с которыми он столкнулся. Ничего удивительного, что его поведению стали

подражать. После того как на Ямайке отметили рост преступлений, вдохновением для которых, согласно отчетам полиции, стал «Тернистый путь», фильм был запрещен властями.

В итоге «Тернистый путь» приобрел культовую репутацию в других регионах, прежде всего в США. Режиссер заявлял, что «фильм сделан для безграмотных, темных жителей трущоб всего мира», и никогда не предполагалось, что его увидят «за пределами Ямайки» [Маккарти, 2007, с. 161]. Во время сеансов полночного кино в Соединенных Штатах часть аудитории смотрела «Тернистый путь», разделяя его политический пафос, другая часть заворуженно наблюдала за экзотикой Ямайки, остальные же ценили фильм за музыку рэгги и связанную с ней культуру растаманов.

Как бы то ни было, аудитория была чернокожей. Как вспоминает Бен Баренхольц, владелец кинотеатра «Элджин», в котором крутили главные полночные хиты на протяжении 1970-х, фильм смотрело много чернокожих представителей среднего класса [Hoberman, Rosenbaum, 1983, p. 291]. К слову, «Элджин» показывал фильм на протяжении 127 недель. Более того, в одном из кинотеатров Массачусетса картина шла семь лет. В 1980 г. ямайко-американец Майкл Телвелл новелизировал фильм, используя родное название «Th e Harder Th ey Come». Однако на русский язык книга была переведена как «Корни травы».

Культовая репутация картины стала возможна в том числе благодаря саундтреку. Главную роль в фильме играл Джимми Клифф, чернокожий ямайский певец в стиле рэгги. В «Тернистом пути» впервые прозвучала его композиция «Many Rivers to Cross», которая открыла стиль рэгги слушателям в мировом масштабе. Как указывает Дэнни Пири, многие, у кого была пластинка с музыкой из фильма, даже не смотрели само кино [Peary, 1981, p. 131]. Компания Th e Criterion Collection выпустила фильм в первой сотне своих релизов. Сегодня компания сделала почти семьсот релизов разных картин, среди которых много классики и артхауса. Так что, фактически начав свою деятельность с «Тернистого пути», компания оказала фильму большую честь.

27. Миланский калибр 9

MILANO CALIBRO 9

ИТАЛИЯ, 1972 – 100 МИН.

ФЕРНАНДО ДИ ЛЕО

Режиссер:

Фернандо Ди Лео

Продюсеры:

Армандо Новелли

Сценарий:

Фернандо Ди Лео, Джорджо Щербаненко

Операторская работа:

Франко Вилла

Монтаж:

Амедео Джомини

Музыка:

Луис Энрикес Бакалов, Осанна

Главные роли:

Гастоне Москин, Барбара Буше, Марио Адорф, Фрэнк Вулф, Луиджи

Пистилли, Иво Гаррани

На протяжении 1960–1970-х годов Италия исправно поставляла миру не только великую классику – шедевры Феллини, Пазолини, Росселини, Антониони и т. д., – но и качественное жанровое кино. Во многом оно было сделано по лекалам жанровых фильмов Соединенных Штатов, но у итальянских кинематографистов было что-то самостоятельное, например, пышные эротические комедии, мондо, джалло и спагетти-вестерны. Однако есть и другой жанр итальянского культового кино, который должен быть оценен по достоинству, – это еврокрайм.

Фернандо Ди Лео является одним из основных мастеров этого направления, хотя снимал и ужасы, и эксплуатационное кино. В начале 1970-х он снял свои лучшие картины этого направления – «Миланский калибр 9» (1972), «Охота на человека» (1972) и «Босс» (1973). Несмотря на то что все три ленты являются культовыми, «Миланский калибр 9» – первый в череде его качественных работ (не все его фильмы были оценены зрителями высоко), поэтому подробно необходимо сказать именно о нем.

«Миланский калибр 9» является образцом фильмов про итальянскую мафию, снятых в самой Италии. Достаточно один раз посмотреть его, чтобы понять, как много американский жанровый кинематограф позаимствовал у Фернандо Ди Лео.

Всех бандитов, причастных к пропаже трехсот тысяч долларов, жестоко пытали и не менее жестоко убили. В живых остался только Уго Пьяцца (Гастоне Москин) – европейский прототип нынешнего образа Джейсона Стэтема. Пьяцца сел в тюрьму на четыре года, но по амнистии был освобожден через три. Теперь ему нужно доказать бывшим коллегам, что он не причастен к исчезновению денег. По пятам Пьяццы ходит эксцентричный бандит Рокко, не позволяющий бывшему заключенному насладиться свободой. Уго приходит за помощью к старому другу Кино, который является наемным убийцей и скромно проживает свои дни вместе с отставным главой мафии, не вмешиваясь в дела организованной преступности. Кино отказывает в просьбе.

В итоге Уго, от которого так и не добились признания в том, что он забрал деньги, делает так, чтобы Кино перебил весь преступный клан. Только Рокко по счастливой случайности выжил, потому что не был на вилле дона мафии, где произошла бойня. В конце концов выясня-

ется, что именно Уго забрал деньги. Он приезжает с ними к любимой девушке, которая вместе с новым любовником планирует избавиться от Уго. Получив несколько выстрелов от роковой женщины и ее нового любовника, прежде чем упасть, Уго наносит возлюбленной эффектный удар кулаком прямо в лицо. В этот момент вбегает Рокко и, увидев Уго мертвым, жестоко избивает убийцу и кричит: «Кто дал тебе право убивать Уго Пьяцци?!». Появляется полиция, следовавшая за Рокко по пятам, и арестовывает его.

Поскольку все главные герои либо убиты, либо арестованы, победителями оказываются полицейские, которые практически ничего не сделали для поимки преступников, а некоторые из них даже проявили некомпетентность. И так как победили, оказывается, копы, необходимо отметить особую, некриминальную линию, присутствующую в фильме. Это своеобразная марксистская критика. На протяжении всего действия два полицейских ведут между собой спор, они примерно одного возраста, но один из них является носителем «нового мировоззрения», а второй – «старого».

Подход полицейского с консервативными взглядами заключается в том, что мафия существует сама по себе и задача сотрудников правоохранительных органов в том, чтобы обезвредить глав организованной преступности. Второй считает, что это всего лишь следствие общей проблемы: во-первых, мафия обеспечивает богатую жизнь лишь для капиталистов, которые являются настоящими преступниками, а во-вторых, на путь криминала встают бедные, которые не могут обеспечить себе достойную жизнь честным путем. С одной стороны, кажется, будто эта линия в фильме лишняя. Спор заканчивается тем, что полицейский, разделяющий традиционные взгляды, устраивает своему младшему коллеге-марксисту перевод в другой участок, устав от постоянной критики со стороны коллеги. С другой стороны, этот сюжет является едва ли не основным, потому что к спору о причинах итальянской преступности полицейские возвращаются не один раз.

Вместе с тем, хотел того режиссер или нет, но «прогрессивные взгляды» полицейского, озабоченного социальными вопросами, остаются лишь взглядами: он ничего не делает для того, чтобы как-то изменить ситуацию, но только постоянно повторяет одни и те же тезисы. И таким образом, марксизм (тогда крайне популярный в Италии, хотя и не только в ней), заложенный в фильме, остается столь же безжизненным, сколь и устаревшие взгляды носителей прежнего сознания.

28. Розовые фламинго

PINK FLAMINGOS

США, 1972 – 107 МИН.

ДЖОН УОТЕРС

Режиссер:

Джон Уотерс

Продюсер:

Джон Уотерс

Сценарий:

Джон Уотерс

Операторская работа:

Джон Уотерс

Монтаж:

Джон Уотерс

Главные роли:

Дивайн, Дэвид Локари, Мэри Вивиан Пирс, Минк Стоул, Дэнни Миллс,

Эдит Мэсси

Бэбс Джонсон (Глен Милстед, более известный как трансвестит Дивайн) живет на стоянке трейлеров вместе со своими умственно неполноценными мамой и сыном. В одной из местных газет Бэбс присудили титул «самого развращенного человека на Земле». Не менее извращенная пара Конни и Реймонд Марбл желает оспорить данный статус и делает для этого все возможное. Так начинаются соревнования самых омерзительных людей, у кого из них более дурной вкус.

«Розовые фламинго» остаются главным достижением Джона Уотерса как режиссера и как провокатора. Картина окончательно обеспечила ему статус культового автора, потому что теперь его присутствие просто обязательно в канонах культового и полночного кино. В отличие от других полночных фильмов, оставшихся в истории, поклонники Уотерса все еще хранят память о «Розовых фламинго» и упоминают его в своих списках едва ли не чаще, чем «Шоу ужасов Рокки Хоррора». Барри Кит Грант отмечает, что картина стала культовой прежде всего из-за «установок на трансгрессию» [Grant, 1991, p. 128], причем эта картина совершает акт трансгрессии не только в отношении репрезентации монстра или злодея, избличая альтернативную сексуальность, но и в отношении жанров как таковых, превращая ужасы и научную фантастику в музыкальную комедию.

Это объяснение гораздо более удовлетворительно, чем попытка прочитать фильм с точки зрения «альтернативной сексуальности», как то делали исследователи в самом начале 1990-х. Точке зрения Гранта близка позиция Гэйлон Стадлар, которая, например, считает, что Уотерс наследует эстетике маркиза де Сада [Studlar, 1991, p. 142]. С точки зрения наличия многочисленных извращений фильм Уотерса, пожалуй, наиболее близок духу французского писателя и провокатора. Но, кажется, фильм стал популярным не только благодаря шокирующим сценам.

Глубже всех фильм поняла Эллисон Грэм. Она отмечает, как много кино заимствует из культуры Америки 1950-х и насколько сильно противостоит хорошему вкусу того времени. Целью Уотерса было не просто представить вниманию зрителей трансгрессивный фильм, но совершить интервенцию в идеализируемые 1950-е годы. В этом отношении он сделал то, что Дэвид Линч сделает спустя более чем десять лет в «Синем бархате». Эллисон Грэм также полагает, что постмодернистское творчество Уотерса является альтернативным творчеством авангардистских режиссеров 1960-х годов: Кеннета Энгера, Майи Дерен и Стэна Бре-

кенриджа. Возможно, в этом ряду стоит упомянуть и Джека Смита с его «Пламенеющими созданиями» (1963). Фактически «Розовые фламинго» – это провинциальное художественное воплощение «Пламенеющих созданий», у которых к тому же есть сюжет. (Относительно «провинциализма»: Джон Уотерс снимал этот фильм в родном городе Балтиморе, который также прославляли Барри Левинсон и менее известный, но гораздо более культовый Дон Долер.)

Однако еще более близким из всех этих «экспериментаторов» Уотерсу оказывается Энди Уорхол. Именно у последнего Уотерс заимствует эстетику в стиле «трэш» и пытается довести ее до (не)возможного предела. Более поздние картины Уотерса, такие, как «Полиэстр» и «Лак для волос», в которых он продолжает переосмыслять наследие классического Голливуда, если и стали культовыми, то утратили бунтарский дух. Это объясняется тем, что они гораздо более мейнстримные, нежели его ранние работы, причем являются таковыми и с точки зрения содержания, и с точки зрения стиля. Что касается формы, то рваная стилистика «Розовых фламинго», возможно, гораздо более импонирует восприимчивым зрителям культового кинематографа, нежели содержание фильма, в котором представлены все возможные извращения.

Творчество Уотерса очень часто пытаются описать как кэмп (немного подробнее о кэмпе в культуре см. «История уродства» [2007]). Если считать, что его прославление плохого вкуса является сознательной установкой, тогда это не самое верное суждение. С одной стороны, его фильмы действительно можно описать как сознательный кэмп. С другой – если считать кэмп «новой чувствительностью», то получается, что режиссер переосмысливает стиль кэмп, но при этом синтезирует его с эпатажем. Сам Уотерс в своей книге «Эпатаж» недвусмысленно говорит, что, для того чтобы оценить прелесть плохого вкуса, нужно иметь хороший вкус. Вот почему его фильмы – скорее китч. Даже более того: это «американский китч». Одной из целей Уотерса было показать фальшивость, неестественность Америки, в которой он вырос и жил. По этой причине локации «Розовых фламинго» очень смутно напоминают декорации картин Дугласа Сирка, которые часто намеренно неестественны.

Популярность «Розовых фламинго» пришлась на период расцвета феномена полночного кино. Как и другие полночные фильмы, главную картину Уотерса показывали в одном из легендарных кинотеатров «Элджин». Начиная с января 1974 г. кино демонстрировали в кинотеатре в течение 48 недель. В итоге владелец «Элджина» Бен Баренхольц решил заменить его другим полночным фильмом – «Червовым королем» (1966) Филиппа Де Броки. Владелец устал от публики, которая приходила смотреть «Розовых фламинго» исключительно ради демонстрируемых в них извращений. «Давай посмотрим, как тот жирдяй жрет дерьмо» (...). С меня было достаточно. Это уже не было смешным», – вспоминает Бен Баренхольц (цит. по: [Hoberman, Rosenbaum, 1983, p. 157]). В этих мемуарах как нельзя лучше изображен типичный потребитель полночного кино в США в 1970-х и первой половине 1980-х.

29. Плетеный человек

THE WICKER MAN

ВЕЛИКОБРИТАНИЯ, 1973 – 88/99 МИН.

РОБИН ХАРДИ

Режиссер:

Робин Харди

Продюсер:

Питер Снелл

Сценарий:

Энтони Шэффер

Операторская работа:

Гарри Уоксмен

Монтаж:

Эрик Бойд-Перкинс

Музыка:

Пол Джованни

Главные роли:

Эдвард Вудворд, Кристофер Ли, Дайан Чиленто, Бритт Экланд, Ингрид

Питт, Линдсей Кемп

Ключевые, т. е. стоявшие у истоков явления, британские культовые фильмы появились в 1960-е и 1970-е. Среди них непревзойденный шедевр – «Плетеный человек». Фильм должен был стать культовым хотя бы потому, что был посвящен культу в прямом смысле этого слова. Поклонники кино почувствовали странное родство культа кино и религиозного культа и фактически создали религиозный культ вокруг «Плетеного человека».

Сержант Нил Хоуи (Эдвард Вудвард) прибывает на остров Саммерайл, расположенный у берегов Шотландии, чтобы расследовать исчезновение маленькой девочки. Будучи христианином, он с любопытством знакомится со странными и удивительными древними языческими верованиями островитян. Все жители острова во главе с лордом Саммерайлом (Кристофер Ли) довольно приветливы с сержантом, однако у него создается впечатление, что они скрывают что-то важное. Это действительно так. Постепенно местные жители заманивают Хоуи в ловушку, из которой ему уже будет невозможно выбраться.

Журнал «Cinéfantastique» назвал «Плетеного человека» «Гражданином Кейном» фильмов ужасов. Несмотря на то что официально картина Харди считается хоррором, как таковых ужасов в ней нет. Единственный страшный момент в фильме ожидает зрителей в самом конце. Но каким бы ужасным ни было окончание, оно не делает картину «ужасами». Вероятно, к хоррору его могли причислить из-за участия в ленте Кристофера Ли, сыгравшего «британского Дракулу» и вообще постоянного участника хорроров, которые производила студия Hammer.

Разрушение жанровых конвенций и радикальное отличие от всех фильмов, жанровые особенности которых сразу ясны, – характерная черта культового кино, когда бы оно не было снято. Например, жанровое своеобразие «Уродцев» (1932) или «Донни Дарко» (2001) крайне сложно определить. «Плетеный человек» – не исключение. Это и детектив, и фолк-мюзикл, и драма, и религиозный фильм. Как отмечает Джастин Смит, культовые фильмы, хотя и заимствуют элементы жанрового кино, в своих установках действуют на аудиторию на совершенно ином уровне [Smith, 2010, p. 89]. На это рассчитан и «Плетеный человек».

В течение долгого времени мало кто мог посмотреть режиссерскую версию фильма. Ее также выпустили в прокат, но показы картины были так редки, что критик Дэнни Пири в 1980-

х отмечал, что не знает, какая из версий может попасться зрителям. Ввиду этой неясности до конца 1970-х о фильме ходили слухи как о раритетном кино, что лишь упрочивало интерес зрителей. В 1980-х фильм несколько раз показывали по телевизору, а позднее он также стал доступен на видео в том виде, в котором его задумывал режиссер (это касается и метража, и качества), однако широкой публике «Плетеный человек» стал доступен только после релиза на DVD.

Сегодня к этому фильму приковано внимание не только фанатов или профессионалов от кинематографа, но и академиков. В начале 2000-х, после DVD-релиза, произошел новый всплеск интереса к фильму. Профессионалы стали чаще устраивать показы картины, а фанаты даже организовали фестиваль «Плетеного человека», где пытались воспроизвести языческие ритуалы, показанные в фильме, и, конечно, сжигали огромное чучело. Не отстали от них и ученые. Если первая конференция, посвященная культовому кино, прошла в самом начале 2000-х, то первая конференция, посвященная конкретно «Плетеному человеку», прошла немногим позже. В июле 2003 г. в Университете Глазго состоялось научное мероприятие «“Плетеный человек”: ритуалы, чтения и реакция», по итогам которого опубликованы два сборника научных статей о феномене фильма. На конференции присутствовал лично Робин Харди.

Многие, кто пытался использовать успех фильма в дальнейшей работе, включая автора, не преуспели в своих начинаниях. В 2006 г. американский драматург и режиссер с тогда еще хорошей репутацией Нил Лабут выпустил одноименный ремейк с Николасом Кейджем в главной роли. Несмотря на то что в картину были внесены серьезные концептуальные изменения (феминизм вместо фаллоцентризма и патриархальности; мистика вместо реализма), фильм провалился и сегодня считается одним из худших, снятых в 2000-х. Разумеется, особую роль в создании дурной репутации ремейка сыграли поклонники оригинального фильма. В 2010 г. Робин Харди снял неудачную картину «Плетеное дерево» по мотивам «Плетеного человека», на которую мало кто обратил внимание. Правда, влияние «Плетеного человека» чувствуется в удачной, по признанию многих комментаторов, картине Бена Уитли «Список смертников», ставшей культовым фильмом XXI в.

30. Триллер: жестокий фильм / Триллер: очень жестокое кино

THRILLER – EN GRYM FILM

ШВЕЦИЯ, 1973 – 92 МИН.

БО АРНЕ ВИБЕНИУС

Режиссер:

Бо Арне Вибениус

Продюсер:

Бо Арне Вибениус

Сценарий:

Бо Арне Вибениус

Операторская работа:

Андреас Беллис

Монтаж:

Ральф Лундстен

Музыка:

Брайан Викстрем

Главные роли:

Кристина Линдберг, Хайнц Хопф, Деспина Томазани, Пер-Аксель Аросениус, Солвейг Андерссон, Бьёрн Кристианссон

Вероятно, «Триллер: очень жестокое кино» является главным культовым фильмом, созданным в Швеции, и уж наверняка – образцом направления «месть за изнасилование» (подробнее о жанре см. [Матис, 2012]). Кино начинается с того, как маленькую девочку Фриггу насилует престарелый мужчина. Далее мы видим ее взрослой (Кристина Линдберг) и узнаем, что с тех пор она стала немой. И все же она выглядит счастливой и спокойно работает на ферме у родителей. Как-то раз, отработав на ферме и не успев попасть на автобус в город, она соглашается, чтобы ее довез молодой человек, остановившийся перед ней на дорогом автомобиле. Молодым человеком оказывается сутенер Тони (Хайнц Хопф): он похищает девушек, делает их зависимыми от наркотиков и заставляет заниматься проституцией. Эта судьба постигла и Фриггу.

После нескольких попыток побега девушка смиряется со своей участью. Однако далее происходят события, которые заставляют ее пойти на уроки экстремального вождения, стрельбы и боевых искусств, чтобы освободиться из плена и отомстить обидчику. Это не самое обычное кино субжанра «месть за изнасилование», потому что как такового кульминационного изнасилования, характерного для фильмов такого рода, в данном случае нет. В кинематографе этого направления девушка обычно мстит обидчикам, испытав шок после единичного надругательства, в данном же случае героиня терпит сексуальное насилие неоднократно. Но чем дольше она терпит, тем методичнее станет она мстить. Эта методичность во многом является следствием общей стилистики картины, довольно безэмоциональной даже в ее эксплуатационном изводе.

Кэрл Кловвер считает, что в слэшерах насилие и убийство занимают место секса: убийство есть акт сексуальной сублимации [Кловвер, 2014]. Сумасшедшие маньяки, убивающие подростков, испытывают от этого сексуальное удовлетворение. Однако в картинах «месть за изнасилование» насилие не может занимать место секса: в этом случае насилие возникает только после сексуального акта. Жестокость по отношению к жертве превращает эту жертву в охотника и палача. Родители девушки, получив известие (письмо, конечно, написано не Фриггой) о

том, что их дочь к ним не вернется и никогда их не любила, в ответном письме сообщают, что были крайне разочарованы, узнав, насколько полон ненависти их ребенок. Однако ненавистью героиня преисполняется только после их самоубийства. Правда, решение отомстить обусловлено многими факторами: невозможностью терпеть секс без взаимного согласия, известием о гибели родителей, убийством ее «коллеги» Салли, мечтавшей сбежать.

В фильме есть структурные элементы, использование которых может сделать и, как правило, делает кино культовым. Во-первых, это лишение человека того или иного органа тела, а во-вторых, наличие священного оружия культового кино – двуствольного ружья, которое является едва ли не основным огнестрельным оружием в культовом кинематографе («Убрать Картера», франшиза «Зловещие мертвецы», франшиза «Фантазм»). Большинство своих жертв героиня убивает из самолично обрезанного двуствольного ружья. Что касается органов тела, то после первой же агрессии девушки по отношению к клиенту сутенер выкалывает ей глаз скальпелем. Эта сцена показана довольно натуралистично и эпатирует так же, как и сцена разрезания глаза бритвой в классическом культовом фильме «Андалузский пес» (1929).

Если внимательно всмотреться в сюжет, можно увидеть параллели с фильмом «Таксист», который вышел через год после релиза «Триллера». Но если в «Таксисте» 12-летняя проститутка действительно убежала от родных и работает со своим сутенером по собственной воле, а ее «освободителем» является герой, которого не просили о помощи, то в «Триллере» все наоборот: сутенер похищает девушку и держит в борделе против ее воли, и в итоге она освобождается из плена самостоятельно. Если судить по этим двум фильмам, то бизнес, связанный с проституцией, был гораздо более жесток в провинциальных городах Швеции, нежели в центральных городах Соединенных Штатов.

Особенно примечательно в фильме название, под которым он известен главным образом. Альтернативные названия картины – «Мечь шлюхи» и «Ее звали одноглазка». Однако «Триллер» – едва ли не единственный относительно известный фильм, в заглавие которого вынесено наименование жанра. Более того, содержание картины никак не соответствует жанровой формуле триллера, и в этом смысле подзаголовок «жестокий фильм» гораздо точнее. Между тем столь амбициозное название, вероятно, предполагало желание авторов ленты «переизобрести жанр» и радикально изменить его прежнюю формулу, наполнить сосуд новым содержимым. Отсюда и подзаголовок: триллер обязан быть жестоким кино. Несмотря на то что революцию в жанре картина не произвела, фактически она создала новый субжанр, который станет одним из основных для культового кинематографа.

А еще героиня Кристины Линдберг украшает обложку «The Cult Film Reader», а также обложку «Шведских сенсационных фильмов» [The Cult Film Reader, 2007; Ekeroth, 2011]. Автор последней, Дэниэль Экерот, включил картину в двадцать шведских фильмов, которые обязательно надо посмотреть перед смертью, отметив, что «Триллер: очень жестокое кино» по известности уступает лишь фильмам Ингмара Бергмана. А кроме того, западные исследователи часто отмечают, насколько велико влияние этого фильма на картину Квентина Тарантино «Убить Билла» (2001).

31. Оно живо / Оно живое

IT'S ALIVE

США, 1974 – 91 МИН.

ЛАРРИ КОЭН

Режиссер:

Ларри Коэн

Продюсеры:

Ларри Коэн,

Питер Сэбистон, Джанелл Коэн

Сценарий:

Ларри Коэн

Операторская работа:

Фентон Хэмилтон

Монтаж:

Питер Хонесс

Музыка:

Бернард Херрманн

Главные роли:

Джон П. Райан, Шэрон Фаррелл, Джеймс Диксон, Уильям Веллман-мл.,

Шамус Лок, Эндрю Дагган

Хотя Ларри Коэна постоянно упоминают в пантеоне культовых режиссеров, определявших облик «американского кошмара» 1970-х, его фильмы почти никогда не попадают в списки культового кино. Поклонники ужасов всегда предпочитали ему Ромеро, Хупера, Крейвена и Карпендера. Кроме того, Коэна так и не признала критика. Ему уделяется гораздо меньше внимания в исследовательской литературе, хотя его творчество лучше прочих мастеров хоррора подходит для академического анализа. Вместе с тем критик Ким Ньюман уже в конце 1980-х называл его «автором» в ряду таких режиссеров, как Кроненберг и Ардженто [Newman, 1989, p. 109–114], а критик Робин Вуд восхвалял его как непризнанного новатора. Впрочем, у Вуда были свои причины превозносить Коэна: фильмы последнего прекрасно отражали фрейдомарксистские взгляды первого. Несмотря на то что эти критики упоминали важный вклад Коэна в развитие жанра, в будущем вряд ли творчество режиссера станет востребованным кроме тех немногих, кто сегодня почитает его – и почитал ранее – как культового автора.

Фильмом-«визитной карточкой» режиссера, который мог принести ему славу, сравнимую хотя бы с репутацией Тоуба Хупера, стала лента «Оно живое». Коэн сам выбрал это кино, чтобы сделать его основным в своем наследии, позже сняв два сиквела «Оно живое снова» (1978) и «Оно живое 3: Остров живых» (1987). Однако его картины «Кью», «Бог велел мне» и «Вкусная дрянь», возможно, чаще называются культистами среди любимых.

В фильме «Оно живое» уже немолодая супружеская пара, имея одиннадцатилетнего сына, ожидает рождения второго ребенка. Вероятно, у них не все гладко в отношениях, так как Коэн умело создает атмосферу напряженности в отношениях супругов. Позднее выяснится, что они даже хотели сделать аборт, но потом передумали. В итоге вместо обычного ребенка женщина рождает агрессивного мутанта, убивающего весь медицинский персонал в палате и скрывающегося в неизвестном направлении. На протяжении фильма сбегавший уродец убивает случайных людей, в то время как полиция тщетно пытается его поймать. Наконец, чудовище приходит в дом своих родителей.

У Коэна нет стилистической извращенности Ардженто или трансгрессивного пафоса Кроненберга. Используя ограниченные финансовые возможности, он все же довольно изобретательно подходил к съемкам и делал ставку на психологизм и саспенс. В «Оно живое» зритель очень долго не может увидеть монстра: вместо этого ему даются только намеки на образ чудовища. Эта скрытность подпитывает воображение аудитории, чтобы та сама могла додумать фигуру убийцы. Хотя на протяжении фильма происходит много убийств, картина смотрится скорее как детектив, главная загадка которого – когда же, наконец, чудовище явится жаждавшейся аудитории. Вот почему кино можно также описать как триллер и даже социальную драму. Главным образом действие фокусируется на отце, переживающем из-за сложившейся ситуации даже больше матери монстра. При этом, показывая сложное психологическое состояние героев, Ларри Коэн оставляет место для горькой иронии.

Отец монстра переживает, что его имя навсегда останется связанным со случившимся. Дело в том, что герой является пиар-агентом, и его начальник даже шутит, что тому понадобится специалист в сфере паблисити, чтобы справиться с репортерами. В одной из сцен, размышляя о том, как же мутант мог появиться на свет, отец говорит, что раньше никогда не задумывался о том, что Франкенштейн – имя ученого, создавшего чудовище, и что он только теперь осознает единство создателя и его монструозного творения. Снова ирония Ларри Коэна. «Зачем же читать такую второсортную литературу?» – озадачивается участник диалога. Впрочем, во многом это самоирония – невольно возникает вопрос: зачем зрителям смотреть такие второсортные фильмы?

В творчестве Коэна много тем, присущих культовому кино, – трансгрессия, уродство, противостояние нормального/«другого», комментарии на злобу дня, переданные через жанр. Возможно, Ларри Коэна меньше чтят, чем других мастеров ужасов 1970-х, потому что его фильмы не такие жестокие и шокирующие, как творчество Кроненберга, Крейвена, Хупера и т. д. Но только внешне. Фильм отражал страхи в американском обществе того времени, которые были связаны с деторождением и абортами. Робин Вуд считает этот фильм метафорой кризиса американской семьи и одним из самых мощных высказываний против доминирующей идеологии – когда «другой» угрожает нормальному [Wood, 2003, p. 85–101].

Если «Ребенок Розмари» Романа Полански был связан со страхами беременной женщины, будущей матери, то «Оно живое» связано со страхами отца. Метафора Коэна была буквальной: дети – это монстры. Некоторые могли углядеть в фильме апологию абортот – в тот момент большая тема для американского общества, в котором абортот только-только были разрешены [Скал, 2009, с. 235–249; о фильме «Оно живое»: с. 244]. На протяжении действия главные герои рассуждают, стоит ли им оставить родившегося монстра или нет. Один из персонажей фильма говорит: «От детей одни проблемы. Хорошо живется тем, у кого их нет». Фильм, разумеется, нашел поддержку у тех, кто придерживался идеологии, известной сегодня как «child free». Трансгрессия «Оно живое» была не графической, а идеологической – выступать за убийство детей куда большая провокация, нежели унижать женщин.

32. Эммануэль

EMMANUELLE

ФРАНЦИЯ, 1974 – 105 МИН.

ЖЮСТ ЖЭКИН

Режиссер:

Жюст Жэкин

Продюсер:

Ив Руссе-Руар

Сценарий:

Жан-Луи Ришар, Эмманюэль Арсан

Операторская работа:

Ричард Судзуки

Монтаж:

Клодин Буше

Музыка:

Пьер Башле

Главные роли:

Сильвия Кристель, Ален Кюни, Марика Грин, Даниэль Сарки, Жанна

Коллетен, Кристин Буассон

Эротический фильм «Эммануэль», звездой которого стала актриса Сильвия Кристель, и сегодня известен по всему миру. В центре сюжета скучающая супруга работника дипломатического корпуса, которая решает начать экспериментировать со своей сексуальностью. Опытный наставник соглашается всему ее обучить, и Эммануэль погружается в пучины страстной любви. Фильм оказался настолько успешным, что получил несколько продолжений и подражаний. В отечественных периодических изданиях начала 1990-х, посвященных кино и не только кино, картина «Эммануэль» была одной из главных тем. Чаще всего писали о том, как Сильвия Кристель оказалась «у образа в плену», что актриса так никогда и не смогла найти для себя более запоминающуюся роль. Кристель действительно и сегодня не воспринимается зрителями иначе, как «та самая» Эммануэль.

Статья «Эммануэль» в издании «Дайджест видео» начала 1990-х начинается следующими словами: «Вышедшая на парижские экраны 10 декабря 1973 года “Эммануэль” оставалась на них без перерыва до 14 апреля 1981 года, то есть 355 недель. За это время фильм посмотрело примерно 2 миллиона 820 тысяч зрителей. Только в Париже! Это один из рекордов в анналах кинематографа». Впрочем, рекорды уже побиты, но для второй половины 1970-х это явление беспрецедентное. Как это удивительно: Советский Союз еще стоит, а «Дайджест видео» наряду с другими изданиями знакомит пока еще советского зрителя с эротическими и порнографическими лентами, фактически недоступными для официального просмотра. Но только официального.

Про фильм говорили задолго до 1990 г. Фактически «Эммануэль» стала проводником отечественного зрителя в мир эротики. Даже в СССР 1970-х знали про «Эммануэль». Те редкие советские люди, которым удавалось попасть в Париж с 1974 по 1981 г., считали своим долгом начать знакомство с загнивающим Западом с культурной программы: просмотра фильма «Эммануэль» на большом экране. Вернувшись на родину, зрители, впечатленные увиденным, рассказывали другим о диковинном фильме, а те разносили слухи дальше. Так пересказ фильма из уст в уста стал обрастать легендами и небылицами. Когда в самом конце 1970-х в Советском Союзе появились первые видеомэгафоны, получила распространение мистиче-

ская история в духе Алана Чумака о том, что если женщине по видео показать фильм «Эммануэль», она отдастся всякому, кто этот фильм показал [Павлов, 2012, с. 144–146].

Но смотреть – не то что распространять – «Эммануэль» на видео было рискованно. КГБ работал исправно и прижимал всех распространителей секса и насилия. Уже в начале 1980-х комитет стал контролировать всех «писателей» (так тогда называли видеопиратов), а в середине 1980-х началась кампания по борьбе с видеосексом и видеонасилием. «Писатель» Владимир Никишкин сел именно за распространение фильма, а с ним несколько подельников, которые хотели приобщиться к миру чувственной любви сами, а заодно приобщить и всех желающих.

Один из первых пиратов, которому посчастливилось не сесть в 1980-х, в неопубликованном интервью, которое я брал у него, вспоминает: «Ему дали четыре копии “Эммануэль”, и он начал делать много копий этого фильма, а потом всем своим знакомым и незнакомым стал его предлагать. В итоге он получил три года с конфискацией. А поймали его очень просто. Местное отделение милиции взяло его с сумкой копий “Эммануэль”. Сумку конфисковали, а его отпустили. А когда спустя год была общая “посадка”, его взяли». Через 25 лет после выхода фильма «Комсомольская правда» рассказала историю «Эммануэль» в СССР и вместе с тем личную историю Никишкина. Заголовок статьи звучал следующим образом: «“Эммануэль” сломала мою жизнь». Никишкин писал Сильвии Кристель письма, хотел ее навестить. Она ответила, что благодарна, но в гости не позвала.

Уже в конце 1980-х – начале 1990-х «Комсомолка» и «Дайджест видео» писали про «Эммануэль», а в видеосалонах и дома люди спокойно смотрели эротическое кино. Тогда, правда, под понятие «эротическое кино» подпадали многие фильмы. Это были и «Горячая жевательная резинка», и «Девять с половиной недель», и «Греческая смоковница», но «Эммануэль» – первая в этом ряду. К этому времени про Сильвию Кристель и «Эммануэль» уже стали забывать, потому что в СССР потоком хлынула порнография.

33. Техасская резня бензопилой

THE TEXAS CHAIN SAW MASSACRE

США, 1974 – 83 МИН.

ТОУБ ХУПЕР

Режиссер:

Тоуб Хупер

Продюсеры:

Тоуб Хупер, Ким Хенкел, Джэй Пэрсли

Сценарий:

Ким Хенкел, Тоуб Хупер

Операторская работа:

Дэниэл Перл

Монтаж:

Дж. Ларри Кэрролл, Салли Ричардсон

Музыка:

Вейн Белл, Тоуб Хупер

Главные роли:

Мэрилин Бёрнс, Аллен Дэнзигер, Пол А. Партэйн, Уильям Вэйл, Тери Макминн, Эдвин Нил, Джим Сидоу

«Техасская резня бензопилой» стала однозначной культовой классикой грайндхауса 1970-х наряду с такими хитами, как «Последний дом слева» Уэса Крейвена и «День мертвецов» Джорджа Ромеро. В то время как другие признанные образцы грайндхауса теперь уже менее интересны исследователям культового кино, академики до сих изучают «Техасскую резню», пытаясь понять, в чем состоял секрет успеха картины. Сам же фильм фигурирует во всех списках культового кино.

Ключевое место эта картина занимает в исследованиях «кинематографического насилия». Год Кендрик отмечает, что, хотя в картине не проливается ни капли крови, она все равно считается одним из самых жутких фильмов ужасов [Kendrick, 2009, p. 14–15]. Культист Сорен Маккарти подтверждает это наблюдение: «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» [Маккарти, 2007, с. 202]. Возможно, причиной успеха «Техасской резни бензопилой» стало как раз это несоответствие названия⁶ фильма содержанию – вместо ожидаемой резни, сплеттера и гора зрители видят лишь атмосферу ужаса. Несмотря на то что в картине фигурирует бензопила, она используется скорее в качестве устрашения, а не реально действующего инструмента. Отсюда и один из критериев культовой популярности «Техасской резни бензопилой» – напряжение без злоупотребления шокирующими кадрами расчленения. Одним словом, фильм эксплицитно обещал зрителю резню, но имплицитно содержал определенные социальные комментарии на тему культурных трансформаций американского общества 1970-х.

Другой известный специалист в жанре хоррора Робин Вуд отводит видное место «Техасской резне бензопилой» в своих рассуждениях о «возвращении вытесненного» [Wood, 2003], где отмечает, что монстры в фильмах ужасов символизируют маргинальные и проблемные социальные элементы – гомосексуалов, наркоманов и, в данном случае, рабочий класс. Кроме

⁶ В одном из отечественных изданий начала 1990-х картину назвали «Расчленением по-техасски при помощи механической пилы» [Добротворский, 1992, с. 203].

того, общепризнанно, что «Техасская резня бензопилой» повествует о кризисе нуклеарной семьи. Мало кто задумывается, но кошмарные убийцы из ставшей уже культовой классической картины Тоуба Хупера – это настоящие рабочие, обыкновенные люди труда. Это семья отставных, но все еще практикующих работников скотобойни. Социально-экономическая система бездушного капитализма, уничтожившего американскую глубинку, лишила их не только средств, которые могли бы продлить их на самом деле жалкое существование, но и смысла жизни. У этих людей не было другой цели, кроме как «трудиться и не унывать». Потому их, казалось бы, ужасные зверства – это даже не месть, но лишь попытка вновь ощутить вкус жизни, найти последнее прибежище в этом опустевшем и потерявшем смысл мире.

Нужно также принимать во внимание, что фильм «Техасская резня бензопилой» снят в середине 1970-х годов – как раз в то время, когда в США на экране хоть как-то были представлены «синие воротнички». Однако жертвами дружной семьи каннибалов оказываются молодые студенты, желающие поразвлечься. Это кино повествует не только про то, насколько тяжела доля рабочих в современных индустриальных условиях, но и о том, насколько сильно давление семьи в отношении невинных развлечений молодежи.

Фактически кино сделано по схеме «Психо», в котором много напряжения, но сцены насилия изображены довольно невинно. Известно, что Хупер много заимствует у Хичкока, но творчески перерабатывает формулу его успеха, предлагая зрителю то, что тот хочет не увидеть, но почувствовать. Отсюда и реакция процитированного выше Сорена Маккарти. Например, Джанет Стайгер подробно описывает те мотивы и сцены, которые Хупер позаимствовал у Хичкока [Staiger, 2007].

Связь Хупера с Хичкоком неслучайна. Кэрол Кlover, одна из первопроходцев в академических исследованиях слэшера, считает, что американский слэшер восходил от Хичкока (1960) до Хупера (1974), а далее от первой части культовой классики Хупера и до второй «Техасской резни бензопилой 2» (1986) находился в зените, после чего начал свое схождение вниз [Кlover, 2014; Clover, 2015]. Возможно, фильм стал основополагающим для жанра, потому что уже на уровне названия эксплицитировал важнейшие темы ужасов – «резню» и едва ли не основное священное оружие, с помощью которого можно сражаться со злом, – «бензопилу». Конечно, в данном случае «бензопила» – инструмент, которым орудуют маньяки, однако в последующих культовых фильмах с помощью нее будут крушить материализовавшееся мистическое зло положительные герои, например, главный герой франшизы «Зловещие мертвецы».

Продолжение фильма, снятое самим Хупером, считается скорее неудачным. Следующие части «Техасская резня бензопилой 3: Кожаное лицо» и «Техасская резня бензопилой 4: Новое поколение» также были невысоко оценены зрителями, хотя в обеих картинах что-то есть. В частности, в последней снимаются восходящие звезды – Мэтью Макконахи и Рене Зеллвегер. Однако более примечателен тот факт, что именно ремейк фильма Тоуба Хупера породил целую волну пересъемок старых классических грайндхаус-ужасов: «У холмов есть глаза» (2006), «Последний дом слева» (2009), «Я плюю на ваши могилы» (2010), «Зловещие мертвецы: черная книга» (2013). Сам же классический сюжет на протяжении 2000-х и 2010-х обыгрывали не один раз. Это касается как продолжения франшизы непосредственно «Техасская резня бензопилой: Начало» (2006), «Техасская резня бензопилой 3D» (2013), «Техасская резня бензопилой: Кожаное лицо» (2017) так и авторских ремейков – «Дом тысячи трупов» (2003) и «Изгнанные дьяволом» (2005) Роба Зомби. Сложно назвать другой фильм, оказавший такое сильное влияние на жанр и до сих отзвывающийся эхом с 1974 г.

34. Резня в стиле мафии / Каков отец, таков и сын

MASSACRE MAFIA STYLE / LIKE FATHER, LIKE SON

США, 1974/1978 – 79 МИН.

ДЮК МИТЧЕЛЛ

Режиссер:

Дюк Митчелл

Продюсеры:

Джозеф Р. Джулиано, Дюк Митчелл

Сценарий:

Дюк Митчелл (в титрах не указан)

Операторская работа:

Кен Гибб

Монтаж:

Тони Мор

Музыка:

Дюк Митчелл (в титрах: Доминико Мичели)

Главные роли:

Дюк Митчелл, Вик Цезарь, Лоренцо Додо, Луис Зито, Кара Петерс, Фред

Оташ

Двое гангстеров в черных костюмах заходят в лифт. Ничего не напоминает? Знатоки кино сразу думают о «Криминальном чтиве» Квентина Тарантино. Еще большие знатоки думают также об однозначном хите грайндхауса «Резня в стиле мафии» Дюка Митчелла. Образ двух мафиози в черном (возможно, гангстеров в черном, если вспомнить рабочую одежду участников ограбления из «Бешеных псов») Тарантино позаимствовал также из этого кино. Второй фильм режиссера Дюка Митчелла «Унесенные папой» был сделан в 1970-е. Но только в 1995 г. кино нашли среди вещей Митчелла, хранящихся в гараже. Все это время фанат Митчелла Боб Муравски восстанавливал фильм, и в 2015 г. компания Grindhouse Releasing, наконец, выпустила его и возродила культ Дюка Митчелла. Но все-таки фанаты у режиссера появились после первого фильма, и поэтому говорить следует именно о нем.

Дюк Митчелл – актер и певец. Поклонники мультипликационного сериала «Флинстоуны» могут узнать в голосе Фреда Флинстоуна голос Дюка Митчелла. Заработав денег на перформансах в ночных клубах, Митчелл решил вложить средства в независимый жанровый фильм, став одновременно продюсером, сценаристом, исполнителем главной роли и режиссером. Часто фильмы, в которых один энтузиаст ответствен за все, становятся культовыми, будь они магические, как «Крот» (1970), независимые, как «Буффало 66» (1998), или очень плохие, как «Комната» (2003). Как правило, все они очень претенциозные. Не избежал этой участи и Митчелл. Однако его фильм одновременно и магический, и независимый, и очень плохой, т. е. объединяет в себе все качества «культового фильма», созданного одним человеком.

Фильм открывается внушительной сценой, когда двое гангстеров в черных костюмах – те самые, что заходили в лифт, – устраивают кровавую резню, убивая всех на своем пути. Эта сцена использована в трейлере, который, кстати, поклонники «Резни в стиле мафии» обожают не меньше, чем сам фильм. Далее выясняется, что гангстеры – два друга, которые наводят в Лос-Анджелесе свои порядки. Главный – Мими (сам Дюк Митчелл) – вернулся в Америку с Сицилии, куда был выдворен из США его отец, глава влиятельного итало-американского мафиозного клана. Мими находит своего старого друга Джолли, завязавшего с прошлым и теперь

работающего барменом в одном из клубов. Мими уговаривает Джолли похитить мафиозного босса, чтобы получить за него выкуп. Вместе они начинают резню. Резню в стиле мафии.

«Резня в стиле мафии» – одновременно и история про жестоких гангстеров, и глубоко личное высказывание Митчелла. Можно сказать, это его собственный, правильный вариант «Крестного отца»: как известно, Митчелл в самом деле вдохновлялся картиной Coppola. Однако Дюк Митчелл излагает собственную версию быта итальянской мафии в Соединенных Штатах. При этом он явно обращается к некоторым темам «Крестного отца», чтобы представить все так, как считает нужным: по крайней мере эпизод со свадьбой в картине Митчелла тоже есть. В конце фильма его герой возвращается на Сицилию и рассказывает своему отцу, как голливудские кинематографисты опорочили имя итальянских гангстеров, сняв ужасное кино про итальянскую мафию (конкретно «Крестного отца» он не называет). С технической точки зрения кино несовершенно. Плохая, иногда даже откровенно плохая игра актеров, неумелая операторская работа, неуклюжий сценарий, рваный монтаж – все это заметит даже неискушенный зритель. И тем не менее кино совершенно. Его нельзя описать как плохое, потому что во всех своих недостатках оно органично. Над ним не хочется смеяться. Во время просмотра чувствуется искренность режиссера, желание сделать достойный фильм. Какими бы недостатками фильм ни обладал, эта установка стоит дорого.

Между тем некоторые считают фильм комедией. Не хотелось бы думать о «Резне в стиле мафии» в таком ключе, иначе это разрушит всю ауру примитивного, но вдохновенного стиля и наивной искренности, с которой Митчелл подходил к созданию кино. В конце концов, фанаты любят его именно за эту наивность.

Фильм вышел в прокат в 1978 г., но не сразу привлек к себе внимание поклонников культового кино. Культ вокруг «Резни в стиле мафии» стал возводиться только после того, как в 1980-е его выпустила компания Video Gems на VHS. С тех пор кино является однозначным культом. В 2000-х его издала на DVD та же самая компания Grindhouse Releasing, что выпустила и второй фильм Митчелла. Это прекрасный пример истории со счастливым концом: фильм, имеющий все основания быть культовым, упрочил свой статус в XXI в., спустя более тридцати лет после того, как увидел свет.

35. Сало, или 120 дней содома

SALÒ O LE 120 GIORNATE DI SODOMA

ИТАЛИЯ, ФРАНЦИЯ, 1975 – 116 МИН.

ПЬЕР ПАОЛО ПАЗОЛИНИ

Режиссер:

Пьер Паоло Пазолини

Продюсеры:

Альберто Гримальди, Альберто Де Стефанис, Антонио Гирасанте

Сценарий:

Пьер Паоло Пазолини, Серджо Читти, Пупи Авати, маркиз де Сад
(литературная основа)

Операторская работа: Тонино Делли Колли

Монтаж:

Нино Баральи, Татьяна Казини Мориджи, Энцо Оконе

Музыка:

Эннио Морриконе

Главные роли:

Паоло Боначелли, Джорджо Катальди, Умберто Паоло Квинтавалле,
Альдо Валлетти, Катерина Боратто, Эльза Де Джорджи

Скандалный фильм Пьера Паоло Пазолини был запрещен во многих странах. В некоторых регионах запрет действует до сих пор. Это неудивительно. Картина имеет репутацию «отвратительного кино». Поставленная по мотивам одноименной книги маркиза де Сада, она повествует о последних днях фашистской итальянской «республики Сало». Четыре представителя итальянской элиты – священник, политик, буржуа и судья – отбирают для своих утех восемнадцать юношей и девушек. На протяжении фильма молодых людей будут мучить, пытаться, заставлять делать невообразимые вещи и насиловать, пока, наконец, не убьют. При этом Пазолини – представитель высокой культуры. Он был философом, поэтом, политическим активистом, колумнистом и, наконец, режиссером. Хотя он считался одиозной фигурой и до выхода «Сало», его последняя работа по накалу скандальности стала вершиной всей его предшествующей деятельности.

Незадолго до премьеры «Сало» Пазолини был убит: до сих пор неясно, было ли это роковым совпадением или политическим заказом. В любом случае насильственная смерть режиссера сразу после съемок одного из самых «больных» фильмов, когда-либо снятых, придает картине особый статус. Как отмечает Дэвид Чарч, именно попытка описать «Сало» как самый отвратительный фильм и делает его культовым. Эрнест Матис и Ксавье Мендик также включили это кино в список ста культовых фильмов, основываясь на исследовании Чарча [Mathijs, Mendik, 2011, p. 178]. Чтобы оценивать картину как культовую, существует устойчивая тенденция помещать ее в иной контекст. Составители двух сборников «Инфернальный кинематограф» и «От артхауса к грайндхаусу» [Cinema Inferno, 2010; From the Arthouse to the Grindhouse, 2010] включили эссе, посвященные творчеству Пазолини, и в тот и в другой том. В первом картине посвящена статья Билла Лэндиса, летописца истории грайндхауса в Соединенных Штатах, во втором – текст, анализирующий мотивы произведения маркиза де Сада в «Сало» Пазолини [Barber, 2010]. Примечательно, что Билл Лэндис в статье «Трансгрессия итальянского неореализма в творчестве Пьера Паоло Пазолини» только упоминает этот фильм, сосредоточивая внимание на других картинах режиссера [Landis, 2010]. Важно и то, что другие авторы помещают «Сало» Пазолини в контекст высокой культуры и ставят кино в один ряд

с лучшими образцами европейской классики – «Последнее танго в Париже» Бернардо Бертолуччи [Barber, 2010], «Семь красавиц» Лины Вертмюллер (1974) и «Ночной портье» Лилианы Кавани (1975) ([Fallwell, 2010, p. 282–285]; всесторонний анализ эксплуатации нацистов преимущественно в кинематографе см.: [Magilow, Bridges, Vander Lugt, 2012]).

Однако у де Сада мало общего с фашизмом, а точнее – привязка фашизма к де Саду выглядит слишком механистичной; в этом смысле уже на уровне идеи у Пазолини не слишком убедительно получается объединить темы итальянского фашизма и творчество маркиза де Сада. Более того, Славой Жижек, ссылаясь на мысль западной исследовательницы Сьюзен Нойман, отмечает, что объединять фашизм и садизм неправильно, так как любая попытка найти общую формулу двух зол скроет то, что нравственно важно в каждом из них [Жижек, 2004, с. 101]. На месте представителей элиты в «Сало» мог быть кто угодно. Равно как и действие могло происходить в любом другом месте. Ссылка на то, что режиссер снимает трансгрессивное кино, имея высокую цель сделать громкое политическое высказывание, не всегда принималась в расчет.

Один из отечественных авторов в своей книге «Спутник киномана: 5000 фильмов» отзывается о всех фильмах Пазолини в превосходной степени за исключением этого, называя картину «одной из худших в его творчестве» и добавляя: «Однако выдержать все это очень сложно, и к тому же картина не несет в себе никаких открытий ни в анализе власти, ни в области политики, истории или сексуальности» [Герман, 1996, с. 444]. Вместе с тем, хотя сегодня в исследовательской литературе, посвященной грайндхаусу, «Сало» помещают в контекст высокой культуры, фильм стал одним из любимых развлечений среди зрителей, потребляющих «низкую культуру», – кино стало одним из многих фильмов, снятых в субжанре «nazploitation». Более того, Джей Хоберман и Джонатан Розенбаум пишут о картине в контексте обычного полночного кино [Hoberman, Rosenbaum, 1983, p. 298–299].

Сам Пазолини, по его собственному высказыванию, хотел снять «последний фильм». Не свой последний фильм, а последний фильм вообще, т. е. совершить акт трансгрессии, который будет очень сложно преодолеть.

К тому времени европейцы уже снимали «больное кино». В 1974 г. уже вышла бельгийская «Свадебная ваза», до сих пор запрещенная в Австралии. Но вряд ли тема зоофилии могла сравниться по степени претенциозности с «Сало». Однако сегодня, когда мир увидел трилогию «Человеческая многоножка», «Сербский фильм», «Антихрист» и некоторые другие, можно с уверенностью сказать, что у Пазолини не получилось снять «последний фильм» вообще, но только – свой собственный. Но как бы то ни было, картина уже вошла в историю провокационного и трансгрессивного кинематографа и поныне будоражит зрителей, отважившихся его посмотреть.

36. Монти Пайтон и священный Грааль

MONTY PYTHON AND THE HOLY GRAIL

ВЕЛИКОБРИТАНИЯ, 1975 – 91 МИН.

ТЕРРИ ГИЛЛИАМ, ТЕРРИ ДЖОНС

Режиссеры:

Терри Гиллиам, Терри Джонс

Продюсеры:

Марк Форстейтер, Майкл Уайт, Джон Голдстоун

Сценарий:

Грэм Чепмен, Джон Клиз, Эрик Айдл

Операторская работа:

Терри Бедфорд

Монтаж:

Джон Хэрни

Главные роли:

Грэм Чепмен, Джон Клиз, Эрик Айдл, Майкл Пэйлин, Терри Джонс,
Терри Гиллиам, Конни Бут, Кэрол Кливлэнд

Картина «Монти Пайтон и священный Грааль» стала первым полнометражным опытом комик-труппы «Монти Пайтон», уже прославившейся телевизионным сериалом «Монти Пайтон и летающий цирк», а также «совсем другим» сборником скетчей «А теперь кое-что совсем другое» (1971). Как указывает Джастин Смит, успех коллектива на момент 1970-х во многом стал возможен благодаря тому, что группа успешно работала в нескольких сегментах медиа, сопровождая выпуск своей продукции живыми выступлениями в разных городах. Таким образом, культовую репутацию картина приобрела благодаря «кросс-медийной» работе коллектива [Smith, 2010, p. 120].

Полнометражный фильм состоял из многочисленных скетчей, объединенных мифом о короле Артуре и рыцарях Круглого стола. В поисках Грааля Артур и его свита вместе или по отдельности попадают во множество приключений, сталкиваясь с монашками-нимфоманками, принцем нетрадиционной ориентации, с анимационным многоглазым чудовищем, кроликом-убийцей, крестьянами, исповедующими анархо-синдикализм, хранителем моста, чародеем, насмешливыми французами и т. д.

Если попытаться описать стилистику фильма всего лишь одним термином, то, пожалуй, наиболее удачным будет понятие «смешного сюрреализма». Можно сказать, что «Священный Грааль» во многом является кинематографическим воплощением картин Иеронима Босха или Питера Брейгеля-старшего, особенно его работы «Битва Масленицы и Поста», где представители площадной культуры выглядят, возможно, более нелепо, чем «духовенство», представляемое теми же шутами. От других сюрреалистов, работавших в сфере кинематографа в то время, «Монти Пайтон» отличает нарочитая нелепость в столкновении несовместимых вещей: кролик-убийца; коммуна крестьян анархо-синдикалистов; полицейские, которые забирают в участок рыцарей Круглого стола и самого короля Артура. «Монти Пайтон» показывают, насколько смешными и нелепыми могут быть возвышенные вещи. Впрочем, более трансгрессивно к возвышенному они подойдут в своих следующих полнометражных фильмах: «Житие Брайана по Монти Пайтону» (1979), ставшем одним из самых скандальных фильмов [Соува, 2004, с. 335–338], и «Смысл жизни по Монти Пайтону» (1983).

В 1970-е появилось много фильмов, которые Эрнест Матис называет «метакультовыми». Метакультовые фильмы используют темы, приемы и стилистику культового кино и ориенти-

рованы на успех среди аудитории культивистов. Это пародийные, ироничные и саморефлексивные картины, как правило, обыгрывающие устоявшиеся жанровые конвенции, – ленты Мела Брукса «Сверкающие седла» (1974) (вестерн) и «Молодой Франкенштейн» (1974) (классический фильм ужасов), «Спящий» (1973) Вуди Аллена (антиутопия, научная фантастика) и наиболее примечательное кино из списка «Шоу ужасов Рокки Хоррора» (научная фантастика, мюзикл, ужасы). Картина «Монти Пайтон и священный Грааль» стала достойным представителем феномена «метакульты». В фильме есть один из наиболее важных тропов в истории культового кино – кролик, в данном случае кровожадный кролик-убийца.

Кроме того, в картине имеется несколько тем, типичных для истории культового кино, – охота на ведьм и расправа над ними, эксплуатация темы «сексуальность монашек», а также мотивы религиозных фильмов. В конце концов, члены «Монти Пайтон» одними из первых стали смеяться над «институтом экспертов», выступающих с комментариями по тому или иному поводу. В картине есть побочная документальная линия: безымянный «знаменитый историк» пытается что-то сказать на камеру, немногим позже его убивает один из рыцарей. Тогда современные шотландские полицейские начинают расследование убийства «безымянного историка» в средневековой Англии.

С годами фильм не потерял культовый статус скорее всего благодаря уникальному юмору. Для кого-то юмор «Монти Пайтон» «глупый», для кого-то «умный». Поклонники культового кино любят фильм именно за то, что он и умный, и глупый одновременно. Часто шутки настолько плоские и абсурдные, что не могут не смешить. Это не удивительно: то, что делали «Монти Пайтон» в 1970-е, стало самым глупым умным юмором и вместе с ним самым умным глупым юмором на свете. Грегори Эй Уоллер, который более пяти лет следил за ночными показами в одном из американских кинотеатров, посчитал, сколько в течение этого времени было сеансов разных полночных фильмов [Waller, 1991, p. 184]. «Монти Пайтон и священный Грааль» занял второе место после «Шоу ужасов Рокки Хоррора». Впрочем, картину показали всего 37 раз, в то время как «Шоу ужасов Рокки Хоррора» – 251. Но случай все равно показательный. «Монти Пайтон и священный Грааль» и сегодня часто показывают в качестве полночного кино.

37. Шоу ужасов Рокки Хоррора

THE ROCKY HORROR PICTURE SHOW
ВЕЛИКОБРИТАНИЯ, США, 1975 – 100 МИН.
ДЖИМ ШАРМЕН

Режиссер:

Джим Шармен

Продюсеры:

Майкл Уайт, Лу Адлер, Джон Голдстоун

Сценарий:

Ричард О'Брайэн, Джим Шармен

Операторская работа:

Питер Сушицки

Монтаж:

Грэм Клиффорд

Главные роли:

Тим Карри, Сюзен Сарандон, Барри Боствик, Ричард О'Брайэн,
Патриция Куинн, Нелл Кэмпбелл, Джонатан Адамс, Питер Хинвуд, Мит Лоаф

Если этот фильм и не изменил мир, то уж наверняка пошатнул представления о кинематографе и его восприятии. Можно сказать, что картина «Шоу ужасов Рокки Хоррора» совершила революцию в кино. Если до него, как правило, правом называть тот или иной фильм «шедевром», «лучшим», «самым важным» обладали только кинокритики, то в случае с «Шоу ужасов Рокки Хоррора» любить фильм и считать его самым важным в своей жизни выбрали зрители. Без этого кино сегодня невозможен ни один список культовых фильмов. Во всех этих списках «Шоу ужасов Рокки Хоррора» часто занимает первые позиции.

По всеобщему признанию, фильм является самым культовым, «культом культов», именно благодаря ему состоялся феномен «культового кинематографа», стали возможны многочисленные академические исследования аудиотории такого типа кино и особенностей живого взаимодействия зрителей с фильмами.

Премьера «Шоу ужасов Рокки Хоррора» состоялась 14 августа 1975 г. Поскольку одноименный мюзикл Ричарда О'Брайэна имел успех в Великобритании, его решили перенести на большой экран. Однако изначально фильм не был успешен в прокате и какое-то время демонстрировался на сдвоенном сеансе вместе с пародийным мюзиклом Брайана Де Пальмы «Призрак рая». Но очень скоро «Шоу ужасов Рокки Хоррора» стало таким известным, что его начали показывать на сеансах полночного кино по всей стране. С тех пор и по сей день фильм является самым популярным полночным развлечением для культивистов.

Что же такого в этом кино, почему оно так полюбилось зрителям? Его сюжет не слишком притязательный. В дождливую ночь у молодоженов Джанет (Сюзен Сарандон) и Брэда (Барри Боствик) ломается машина (типичная ситуация для жанра «ужасы»), и они находят укрытие в темном замке, где их встречает доктор Фрэнк-н-Фуртер (Тим Карри) – существо с планеты Транссексуалии из галактики Трансильвания. Он представляет гостям свое новое творение – Рокки Хоррора, забыв про старое (Мит Лоаф).

После чего по очереди Фрэнк-н-Фуртер совращает молодоженов. А большую часть времени обитатели замка проводят в неистовых танцах под зажигательные песни. Предполагалось, что музыкальное сопровождение будет носить пародийный характер, однако некоторые номера фильма не могут оставить равнодушным и нынешнего зрителя. Поначалу кино вызывало инте-

рес, так как обращалось к наследию жанрового кинематографа – фильмам ужасов и научной фантастике. Это мюзикл, комедия и научная фантастика одновременно.

Среди многочисленных референций особенно приятны отсылки к уже состоявшемуся культовому кино, в частности, аллюзия на «Ночь охотника». У персонажа Мита Лоафа вытатуировано на пальцах Love и Hate – прямо как у героя Роберта Митчума, игравшего проповедника-убийцу в «Ночи охотника». Фильм обыгрывал бесчисленные клише и стереотипные ситуации молодежного кино, заигрывал с контркультурой и при этом подтрунивал над ней. Отсюда берут начало альтернативная сексуальность и андрогинность доктора Фрэнк-н-Фуртера.

Теперь вокруг фильма существует целая религия. Один из фанатов, автор книги про культовые фильмы Сорен Маккарти даже шутит на этот счет: «В фильме есть нечто универсально ортодоксальное, причем сам он воспринимается как литургия (...). В фильме много декламации, пения и сексуально неоднозначных моментов. Не напоминает ли вам все это о католичестве?» [Маккарти, 2007, с. 242].

Существует устоявшаяся культура просмотра фильма. Например, при каждом появлении героини Сюзан Сарандон нужно кричать «Шлюха», а при появлении персонажа Барри Боствика – «Придурак». Фанаты приносят с собой на показы реквизит – хирургические перчатки, газеты и водяные пистолеты: каждый артефакт используется в конкретный момент фильма. Часто просмотр сопровождается перформансом, в котором участники действия полностью воспроизводят происходящее на экране и пытаются вовлечь в представление зрителей в зале. Есть даже официальный фанклуб картины с бессменным президентом – старейшим поклонником фильма, который обязательно дает комментарии различным медиа, когда про «Шоу ужасов Рокки Хоррора» вновь начинают говорить СМИ. Уже в 1981 г. исследователи говорили об иерархиях внутри фанатов картины, которые делились на «девственников», «ветеранов» и «регулярных посетителей» [Austin, 1981, p. 43–54]. В 2015 г. фильму исполнилось сорок лет, а армия его фанатов только растет.

В каком-то смысле картина стала национальной достопримечательностью. Приезжающие в Соединенные Штаты туристы, которые непременно знают о феномене, торопятся попасть на ночной показ, чтобы приобщиться к культуре активного просмотра или хотя бы посмотреть, каково это – быть частью животворящей культуры культового кино. Однако в России феномен «Шоу ужасов Рокки Хоррора» невозможен: нет аудитории, которая бы сделала это кино объектом поклонения или участвовала бы в карнавальной шествии.

Это не значит, что в России нет зрителей культового кино. Они есть, но любят другие фильмы, которые смотрят до дыр дома; отечественные фанаты культового кино – скорее гики, нежели фрики. Американский исследователь Джеффри Уайнсток в своей книге, посвященной фильму [Weinstock, 2007], точно подметил, что для каждого поколения восприятие «Шоу ужасов Рокки Хоррора» разнится. Можно добавить, что сегодня картину смотрят в результате сложившихся практик и колоссальной рекламы. Но не факт, что все любят фильм так, как любили его в 1970-е. «Ваш “Рокки Хоррор” – это не мой “Рокки Хоррор”», – пишет Уайнсток. Что ж, в России про него можно сказать так: «“Рокки Хоррор” вообще не наш». Но обязательное знакомство с фильмом, совершившим революцию и подарившим зрителям возможность самим выбирать культовое кино, никто не отменял.

38. Серые сады

GREY GARDENS

США, 1975 – 100 МИН.

ЭЛЛЕН ХОВДИ, АЛЬБЕРТ МЭЙСЛЕС, ДЭВИД МЭЙСЛЕС

Режиссеры:

Эллен Ховди, Альберт Мэйслес, Дэвид Мэйслес

Продюсеры:

Сьюзен Фрёмке, Альберт Мэйслес, Дэвид Мэйслес

Операторская работа:

Альберт Мэйслес, Дэвид Мэйслес

Монтаж:

Сьюзен Фрёмке, Эллен Ховди, Маффи Мейер

Главные роли:

Эдит «Литтл Эди» Бувье Бил, Эдит Бувье Бил

«Серые сады» – не фильм про маньяка-убийцу, зомби, вампиров и про каннибалов. Это не ужасы, которые чаще всего становятся объектом культового поклонения. Это и не очень плохое кино, ставшее очень хорошим. К нему нельзя применить термины «сюрреализм», «кэмп» или «трансгрессия». Это редкий пример культового документального фильма. В принципе, братья Мэйслесы сделали практически невозможное – стали культовыми режиссерами, работавшими в жанре документального кино. Другие их картины также имеют славу кulta, например, «Продавец» (о коммивояжерах, распространяющих Библию), «Дай мне кров» (о печально известном фестивале в Альтамонте, обернувшимся трагедией). «Дай мне кров» известен более других лент Мэйслесов, потому что фактически братьям удалось запечатлеть символический момент проигрыша контркультуры. Когда на фестивале в Альтамонте один из охранников убил участника мероприятия (в качестве службы безопасности на фестивале присутствовал байкерский клуб «Ангелы ада», а работали «охранники» за пиво – прекрасная идея организаторов), камере режиссеров удалось захватить происходящее [Маккарти, 2007, с. 64–67; Гладильщиков, 2007, с. 212–213].

Но «Серые сады» не эксплуатируют какую-либо популярную тему (статус звезды, наркотики или музыку), которая могла бы найти отклик у той или иной социальной группы. Предмет этого фильма крайне непримечателен: две женщины со странностями – мать и дочь. Однако это кино оказалось востребованным фанатами, потому что далее раскрывало тему распадающейся ячейки общества, ранее составлявшей американскую элиту. С одной стороны, успех фильма среди культистов определился крайне необычной тематикой: кому не интересно увидеть историю двух эксцентричных женщин, превративших свой особняк в пристанище енотов и мелких насекомых? С другой стороны, востребованность этого кино все-таки зависела от таланта братьев Мэйслесов, искусно сложивших сюжет и раскрывших личности героинь.

Фильм полностью посвящен быту матери и дочери – большой Эди и маленькой Эди. Они поют, танцуют, общаются с режиссерами, спорят и ругаются друг с другом. Изредка в кадре можно наблюдать и других героев ленты – енотов, котов. Не отсюда ли, кстати, пошел стереотип о сумасшедшей одинокой женщине, проживающей с множеством кошек? Картина абсолютно бескомпромиссна и безжалостна к своим персонажам. Культовой части аудитории явно нравилось смотреть на женские «милые чудачества», совокупность которых становилась настоящим кошмаром. Жизнь в «Серых садах» отсутствует. Время для большой и маленькой Эди остановилось, но не для дома, в котором они живут. Здание гниет, разрушается, его населяют различные звери – их, кстати, героини рады приветствовать у себя, и все зарастает сор-

няками. И даже эта зелень символизирует не жизнь, а, скорее, упадок и запустение. В каком-то смысле Эди создали для себя локальные декорации постапокалипсиса в условиях отсутствия апокалипсиса. Однако, как отмечает Кристофер Олсон, фильмом можно наслаждаться даже в самые грустные моменты [Olson, 2018, p. 99].

Хотя это документальный фильм, он будет пострашнее любых ужасов. Естественным желанием критиков, которые писали о «Серых садах», было как-то смягчить свой восторг. Смеяться над женщинами было невозможно, жалеть – тем более. Что было делать критикам, желающим высказаться о фильме без обиняков? Они старались писать осторожно, чтобы не обидеть ни еще живых героинь, ни тем более навлечь на себя гнев их влиятельных родственников. Внимательный зритель увидит, что взрослая Эди погубила жизнь маленькой, отвергая всех ее поклонников и фактически обрекая дочь на одиночество. Впрочем, эта мысль проговаривается в фильме прямым текстом. Мать и дочь привязаны друг к другу эмоционально, но эти эмоции явно имеют отрицательную природу.

Это документальное кино не о великих личностях, если о вообще о личностях. «Серые сады» прекрасно воссоздают атмосферу упадка, разложения аристократизма. Но братья Мэйслесы придают ему стиль. Казалось бы, самую обычную историю режиссеры превратили в элегантный рассказ, полный трагизма. После выхода «Серых садов» кошмарная жизнь двух женщин обрела смысл.

В каком-то отношении история «Серых садов» имела счастливый конец. В 1977 г. старшая Эди умерла, и уже в 1979-м младшая продала особняк, который был полностью отреставрирован. Маленькая Эди переехала жить во Флориду и там скончалась в 2002 г. В 2006 г. компания The Criterion Collection ремастеровала фильм. Для нового релиза братья Мэйслесы смонтировали из имевшихся материалов новое кино «Две Бил из “Серых садов”», которое даже шло ограниченным прокатом. Новый фильм не пользовался большим успехом, но возродил интерес к оригиналу. В 2009 г. также вышел телевизионный художественный фильм «Серые сады», с Дрю Бэрримор в главной роли, раскрывающий историю маленькой Эди.

39. Призрак рая

PHANTOM OF THE PARADISE

США, 1975 – 92 МИН.

БРАЙАН ДЕ ПАЛЬМА

Режиссер:

Брайан Де Пальма

Продюсеры:

Эдвард Р. Прессман, Майкл Арсиага, Гюстав М. Берн

Сценарий:

Брайан Де Пальма

Операторская работа:

Ларри Пайзер

Монтаж:

Пол Хирш

Музыка:

Пол Уильямс

Главные роли:

Уильям Финли, Пол Уильямс, Джессика Харпер, Геррит Грэм, Джордж

Меммоли, Арчи Хан

Брайан Де Пальма, пользующийся успехом у критиков и фанатов на протяжении конца 1960-х и до середины 1980-х, в последние двадцать лет растерял свою репутацию оригинального автора, став коммерческим, но не слишком успешным режиссером. Вместе с тем многие картины прежнего режиссера Де Пальмы считаются культовыми. Это «Приветствия», «Сестры», «Призрак рая», «Керри», «Прокол» и «Лицо со шрамом». Последний пользовался наибольшей популярностью в России. В книге «100 культовых фильмов», изданных под эгидой Британского института кинематографа, картин Де Пальмы нет, в то время как в книге «101 культовый фильм» упомянуты сразу две его работы – «Сестры» и «Призрак рая», снятые в период творческого подъема режиссера. Два фильма из ста, кажется, не так уж и плохо.

Брайана Де Пальму больше чем кого бы то ни было также можно отнести к «вульгарным авторам». Критики часто отзывались о нем как о режиссере, который неудачно подражает Хичкоку, или критиковали за женоненавистничество, так часто встречающееся в его фильмах. Чтобы избежать нападок последних, Де Пальма снял триллер «Сестры», в которых эксплуатировалась тема не мизогинии, но мизандрии. Позднее он отмечал, что никто из критиков почему-то не обратил внимания, что в фильме убивают мужчин: по его словам, эта тема не была никому интересна. Что касается многочисленных комментариев о подражаниях Хичкоку, то это странные обвинения. В конце концов, эти подражания могут быть названы и данью уважения, тем более что все картины Де Пальмы говорят о высокой степени его саморефлексии. Например, никто не обвинял Вуди Аллена в том, что тот подражает Ингмару Бергману, в то время как фильмы Аллена 1970-х изобилуют ссылками на шведского режиссера.

Сюжет «Призрака рая» таков. Свон, глава крупной записывающей компании DEATH records, который когда-то продал душу дьяволу в обмен на славу и молодость, крадет музыку у молодого неизвестного композитора Свэлоу Лича и превращает его тему в рок-оперу «Рай». Лич сначала попадает в тюрьму, а затем, тщетно пытаясь отомстить, в результате несчастного случая получает травму и становится уродом. В итоге он превращается в призрак рок-оперы и надеется проучить Свона и одновременно спасти возлюбленную, ставшую главной актрисой «Рая». В отношении жанрового своеобразия фильм представляет собой смесь мюзикла, ужа-

сов, фантастики, комедии, а также социального комментария на тему шоу-бизнеса и аморализма больших студий (по иронии судьбы Де Пальма снимал свое кино на деньги крупной компании). Картина изобилует референциями, одновременно являясь «Призраком оперы», «Фаустом» и «Портретом Дориана Грея».

Фильм вышел в один год с другими рок-мюзиклами «Томми» и «Шоу ужасов Рокки Хоррора», которые оказались гораздо успешнее. Если последний обращался к истории паракинематографа – ссылки на фантастику, ужасы, мюзикл – и эксплуатировал альтернативную сексуальность, то «Призрак рая» изобиловал цитатами на произведения высокой культуры, в том числе на литературные источники, и вместо секса делал ставку на любовную линию. Одним словом, аллюзии Де Пальмы было сложно разгадать, в то время как в «Шоу ужасов Рокки Хоррора» они были на виду. «Томми» же был хорошо принят потому, что, хотя стилистически и был вычурным, все же не издевался над роком и был посвящен творчеству конкретной группы, бывшей тогда в зените славы. Можно сказать, что у фильма Де Пальмы было гораздо больше общего с картиной «Закат западной цивилизации» (1981), повествующей об эпохе панка, чем с популярными рок-мюзиклами 1970-х.

«Призрак рая» провалился в прокате, и, конечно, как это часто бывало, мгновенно стал культовым – его особенно почитали в Лос-Анджелесе и Нью-Йорке, а также в других крупных городах Соединенных Штатов, в которых существовали полночные показы. Де Пальма обвинял в неудаче компанию, которая не обеспечила фильму маркетингового продвижения. Успех фильмов «Вудсток» и отчасти «Томми» был предрешен, потому что аудитория «купила» их до того, как те вышли в прокат. Но Де Пальма решил рискнуть ради искусства. И его риск не оправдался – по крайней мере с коммерческой точки зрения. Если бы картина оказалась успешной, мир мог увидеть продолжение, как планировал сам Де Пальма, в котором Свон возвращается в этот мир в виде духовного гуру. Как написал в 1983 г. Дэнни Пири: «Сегодня есть много поклонников культового фильма “Призрак рая”, которые бы расписались на контракте кровью, чтобы увидеть продолжение» [Peary, 1983, p. 122]. В 2004 г. к тридцатилетию фильма вышел ремастрированный DVD-релиз «Призрака рая», что пробудило интерес старых фанатов, мечтавших увидеть картину в хорошем качестве и главное – с хорошим звуком, а также любовь новых, оценивших рок-мюзикл по достоинству. Конечно, не вторая часть, но хоть что-то. Даже сегодня фильма привлекает очень знаменитых поклонников, например, культового режиссера Эдгара Райта и др. [Olson, 2018, p. 160].

40. Томми

ТОММУ

ВЕЛИКОБРИТАНИЯ, 1975 – 111 МИН.

КЕН РАССЕЛ

Режиссер:

Кен Рассел

Продюсеры:

Кен Рассел, Роберт Стигвуд, Гарри Бенн

Сценарий:

Кен Рассел, Пит Таунсенд, Джон Энтвистл

Операторская работа:

Дик Буш, Робин Леман, Ронни Тейлор

Монтаж:

Стюарт Бейрд

Музыка:

The Who

Главные роли:

Оливер Рид, Энн-Маргрет, Роджер Долтри, Элтон Джон, Эрик Клэптон,

Джон Энтвистл

Бессмысленно в подробностях останавливаться на биографии и на фильмографии британского культового режиссера Кена Рассела. Он пробовал себя в шпионских триллерах с Майклом Кейном («Мозг ценой в миллиард долларов», 1967), в байопиках («Листомания») и в исторических фильмах («Дьяволы»). Однако слава пришла к Расселу после картины «Влюбленные женщины» (1969) с первоклассными диалогами и откровенными, особенно для того времени, сценами. Однако и до и после этого фильма одним из ключевых интересов режиссера было представлять оригинальное и весьма специфическое видение жизни замечательных композиторов – сначала Чайковского, Элгара, Делиуса, после – снова Чайковского (но уже с акцентом на его гомосексуальности), Малера, Листа. Обращался режиссер и к экранизации жизни танцоров и актеров кино (Дункан, Валентино), скульптора Анри Годье, архитектора Антонио Гауди. Кто скажет, что режиссер, посвящавший время и силы экранизациям жизни великих личностей, не имел вкуса, был пошлым, являлся представителем низкой культуры, как о нем обычно говорят?

Его стиль и манера съемок редко кого оставляли равнодушными, но стиль у него определенно был. Часто пишут, что его творчество характеризуется понятиями «китч», «безумие», «эпатаж». Вниманием Рассел обделен не был; другое дело, что всегда оно было приковано к мастеру в связи со скандальным характером его творений. Он оставался верен своему стилю всегда, однако, когда спустя 25–30 лет все вокруг стало китчевым, высокое и низкое перемешалось и подобная манера съемок стала обыкновением, то Рассела не вспоминали. Одна из самых больших опасностей для гения – обогнать время настолько, что, когда все будут мыслить и делать, как этот самый гений, его уже никто не вспомнит, потому что это было слишком давно. Рассел был постмодернистом до триумфа постмодернизма. Человек, боготворивший высокую культуру, опускал ее до самых низов, чтобы показать, что разделение на снобизм элитарной культуры и дерзость лубка довольно бессмысленно. Может быть, это ему и не нравилось, но он знал, что будет так. Однако это не всегда шло на пользу самому режиссеру.

Несмотря на то что после смерти Рассела многие вдруг стали сообщать, что мир лишился гения, пусть и сомнительного, и что умерший в Англии режиссер уже включен в список «100

гениальных современников», при жизни этого автора особенно не признавали. В довольно репрезентативном справочнике «1001 фильм, который вы должны посмотреть» [2009] не упомянуто ни одной ленты режиссера. Кинокритики, даже русские, писали о Расселе примерно в одном и том же ключе. Например, у Сергея Кудрявцева можно обнаружить следующую фразу о картине «Дьяволы»: «“Дьяволы” являются одной из лучших, причем серьезных картин этого режиссера, если вообще можно употребить слово “серьезное” по отношению к его необычному творчеству» [Кудрявцев, 2008, с. 357]. А это из книги 1996 г. «Спутник киномана. 5000 фильмов» о ленте «Радуга»: «Почти академическая (по меркам Рассела) экранизация...» [Герман, 1996, с. 425]. Что-то есть в творчестве режиссера, что позволяет говорить о типичной для него «несерьезности» и «неакадемичности». Однако все же слово «несерьезный» совершенно не подходит. Рассел всегда был предельно серьезен по отношению к тем предметам, о которых снимал. А вот «не академичен» подходит довольно хорошо. Причем он мог снимать академично, если хотел сам и если того требовали обстоятельства. В 1970-е Рассел показал, что такое серьезное отношение к искусству.

1970-е стали расцветом для Рассела: он мог позволить себе многое. На это десятилетие приходятся самые яркие и самые безумные работы режиссера. В 1969 г. группа «Th e Who» сделала то, что впоследствии стали называть рок-оперой, получившей название «Томми». Рок-опера повествует о слепоглухонемом мальчике, которому предстоит стать новым мессией. Сегодня музыкальные критики пишут об этом альбоме, что он скорее «крепкий, чем выдающийся», и что пятнадцать минут из него можно было легко вырезать, а также что он важен главным образом тем, что был источником влияния на другие группы, в частности, на «Pink Floyd». Однако в культурную историю «Томми» вошел благодаря Кену Расселу, экранизовавшему этот неоднозначный, но влиятельный альбом. Ирония в том, что точно так же этот фильм сегодня важен тем, что он оказал влияние на многие другие экранизации рок-опер. Некоторые сравнивают «Томми» с еще одной экранизацией «Th e Who», «Квадрофонией» Фрэнка Родэма в пользу последнего. (Хотя «Томми» среди поклонников «Th e Who» считается не менее культовым, чем та же «Квадрофония».)

Однако следует остерегаться отдавать предпочтение «одному из». Это все равно что сравнивать две кавер-версии какого-нибудь крепкого хита: неизвестно, какая именно вам придется по вкусу. Произведение одно, а художественное видение авторов, реализующих проект, разное. В этом, кстати, еще одна характерная черта постмодернизма Кена Рассела – сказать наверняка, какие ощущения вы испытаете от его фильмов, невозможно. Все зависит от вашего индивидуального восприятия, чувствительности и способности к эмпатии.

41. Убийство в школе

MASSACRE AT CENTRAL HIGH

США, 1976 – 60 МИН.

РЕНЕ ДААЛДЕР

Режиссер:

Рене Даалдер

Продюсеры:

Харольд Собель, Джером Бауман

Сценарий:

Рене Даалдер

Монтаж:

Гарри Керамидас

Оператор:

Берт Ван Мюнстер

Музыка:

Томми Леонетти

Главные роли:

Деррел Маури, Эндрю Стивенс, Роберт Кэрредин, Кимберли Бек, Рэй Андервуд, Стив Бонд

Рене Даалдер, датский режиссер, снявший в США несколько фильмов, принадлежит к тем культовым авторам, которые слишком быстро выпали из канона культового кино и остались лишь в летописях первопроходцев – исследователей феномена. История культового кино не может быть полной и, следовательно, правдивой без упоминания его имени. Возможно, «Убийство в школе», как перевели в России «Резню в Централ Хай», – не лучший фильм Даалдера (любителям странного кинематографа, наверное, стоит посмотреть его фильмы «Популяция 1», «Среда обитания» и «Истерия»), но именно эта картина сделала режиссера узнаваемым среди поклонников культового кино. Во второй том своих «Культовых фильмов» Дэнни Пири, разумеется, включил «Убийство в школе» [Peary, 1983].

В высшей школе Централ Хай установлен авторитарный режим. В самом начале выясняется, что рядовые ученики воспринимают его не иначе, как «фашистский». Один из героев в качестве тихого протеста рисует на шкафчике одного из представителей «режима» свастику, а после ученики упоминают лидеров школы в контексте гестапо. При этом подавляет униженных учащихся не жестокая репрессивная власть отцов в образе школьных учителей (тема, раскрытая спустя пятнадцать лет в фантастическом молодежном боевике «Класс 1999»), но сами популярные ученики – Брюс, Крэйг и Родни.

Основа их «правления» – утверждение власти в форме различных издевательств над самыми слабыми и странными из обитателей Централ Хай. Вскоре в школе появляется новичок Дэвид. Марк, один из приближенных к властям предрержащим, знаком с ним по старой школе (зрителю дают понять, что когда-то Дэвид оказал Марку большую услугу, защитив того от приставаний хулиганов) и пытается устроить так, чтобы Дэвида приняли в компанию «правлящего режима». Однако самому Дэvidу это не нравится. Наблюдая за тем, как школьные лидеры унижают «гиков и фриков», он один избивает трех диктаторов. Точкой кипения стала попытка изнасилования «диктаторами-фашистами» двух девушек. После чего «фашисты» калечат Дэвида, и он, выйдя из больницы, подстраивает для них несчастные случаи, каждый из которых неизбежно заканчивается смертельным исходом. Однако на этом действие не заканчивается.

Устранение авторитарного режима приводит к анархии в школе. Лишившись агрессоров, каждый из тех самых «фриков и гиков» пытается установить собственный авторитарный режим и пробует заручиться для этого поддержкой Дэвида. Увидев, к чему привела его борьба, Дэвид по очереди убивает тех, кто обнаружил волю к власти, и в итоге решает взорвать школу. Однако Марк и его девушка Тереза мешают ему, в итоге Дэвид взрывает сам себя.

Снятый в 1976 г., фильм оказался крайне популярным в драйв-инах в штате Нью-Йорк. Однако в других местах прокат «Убийства в школе» не был столь успешен, несмотря на то что картина содержала привлекательное для молодежи слово «резня»: возможно, это была первая лента, которая содержала слово «резня», после уже ставшей культовой «Техасской резни бензопилой» (картина Дюка Митчелла «Резня в стиле мафии», снятая в 1974 г., попала на экраны лишь в 1978 г.). Первоначальный провал фильма можно легко объяснить. Вместо того чтобы снять молодежный триллер или ужасы, Рене Даалдер поставил, как единодушно отмечали критики, писавшие об «Убийстве в школе», «интеллектуальный фильм», экстраполировав политические вопросы на социальные отношения внутри школы. В итоге вместо искомым кровавых убийств, которые в картине показаны достаточно пресно и в конечном счете отходят на второй план, зритель получил сложную политическую аллегорию. Собственно, благодаря этой интеллектуальной основе картина и получила культовую репутацию.

В 1980 г. про кино написал Винсент Кэнби в журнале «Times», чем привлек внимание зрителей к творчеству Даалдера. Забавно, что Кэнби, не зная происхождения режиссера, называл Рене Даалдера «мисс», резонно посчитав, что режиссер фильма – неизвестная и почему-то молодая женщина. Хотя Кэнби затруднялся сказать, к какой именно категории можно отнести фильм, он все же назвал его «молодежным эксплуатационным кино» и посчитал метафорой взлета и падения Третьего рейха: как ясно из некоторых референций в фильме, у критика были основания так считать. В том же году известный критик Эми Тобин, прочитав текст Кэнби, написала собственную рецензию в «Soho News», в которой сравнила Рене Даалдера с Бертольдом Брехтом, а само «Убийство в школе» с фильмом Брайана Де Пальмы «Кэрри». Тобин посчитала, что «Убийство» – «более политически ориентированное» кино, нежели «Кэрри», и точно так же не избежала сравнений режима школы с Третьим рейхом [Peary, 1983, p. 89–90].

Дэнни Пири соглашается с обоими авторами, но пытается расширить их интерпретацию и посмотреть немного глубже. Например, один из учеников, который рисует свастику на шкафчике «диктаторов», символизирует тихий и бессмысленный протест хиппи: позднее мы видим, что он курит легкие наркотики и занимается «свободной любовью» сразу с двумя девушками. Когда же Дэвид спрашивает его, почему он не бунтует, тот отвечает, что активный протест не для него.

Пири считает, что Дэвид (в фильме можно найти тому подтверждения, хотя и не сильные) символизирует в фильме «рабочий класс» и активно сражается за свободу, отнятую у «масс» (остальные ученики школы) диктаторами, в то время как Марк и Тереза представляют собой консервативный и, соответственно, либеральный элементы спектра политических идеологий. Объединившись, они убивают радикального Дэвида, не видящего границ в своей борьбе. С точки зрения Дэнни Пири, это счастливый конец – Дэвид добился, чего хотел, и вовлек в борьбу до недавнего времени нейтральные и апатичные политические силы «школьного общества» [Ibid.].

Насколько Дэнни Пири прав, пускай читатель решает сам, посмотрев кино. Хотя стилистические решения в фильме далеки от совершенства, «Убийство в школе» предоставляет богатую пищу для размышлений. Кроме всего прочего, те, кто хорошо помнят сюжет культового фильма «Смертельное влечение», сразу увидят, сколь многим молодежная картина 1989 г. обязана «Убийству в школе».

42. Таксист

TAXI DRIVER

США, 1976 – 113 МИН.

МАРТИН СКОРСЕЗЕ

Режиссер:

Мартин Скорсезе

Продюсеры:

Джулия Филлипс, Майкл Филлипс, Филлип М. Голдфарб

Сценарий:

Пол Шредер

Операторская работа:

Майкл Чэпмен

Монтаж:

Том Рольф, Мелвин Шапиро

Музыка:

Бернард Херрманн

Главные роли:

Роберт Де Ниро, Джоди Фостер, Питер Бойл, Сибилл Шепард, Харви Кейтель, Альберт Брукс, Дайэнн Эбботт, Фрэнк Эду

«Он любил Нью-Йорк. Он считал этот город метафорой упадка современной культуры». Так начинается знаменитый «Манхэттен» Вуди Аллена. Так лирический герой режиссера говорит о своем отношении к Нью-Йорку 1970-х. Трэвис Бикль (Роберт Де Ниро), герой фильма «Таксист» Мартина Скорсезе, в котором действие также происходит в Нью-Йорке, не любит город. Более того, он считает его не просто метафорой упадка современной культуры, но символом упадка как такового. Каждую смену, работая таксистом по ночам, он видит всевозможные пороки. «Наутро я каждый раз счищаю с заднего сидения сперму, а иногда – кровь». Трэвис мечтает, что когда-нибудь кровавый дождь смоет с улиц Нью-Йорка всю эту грязь. Однако, не дождавшись, он сам вооружается до зубов, чтобы спасти хотя бы одну заблудшую душу – малолетнюю проститутку Айрис (Джоди Фостер), насильно удерживаемую – как думает Трэвис – ее сутенером Спотом (Харви Кейтель). Собственно, структура сюжета «Таксиста» практически повторяет вестерн «Искатели».

Некоторые зрители неправильно воспринимают характер главного персонажа, считая его героем. В принципе, это объяснимо. С одной стороны, им может быть близко экзистенциальное отчаяние Трэвиса, с другой – желание совершить насилие по отношению к тем, кто тебе не нравится. Трэвис не очень обаятельный персонаж: например, он не очень умен, а кроме того, расист. Он постоянно с пренебрежением смотрит на чернокожих, которые проходят по улицам мимо него. Одного из чернокожих грабителей он убивает в магазине, и это сходит ему с рук. То, что он страдает вьетнамским синдромом, не делает его хорошим человеком, скорее, опасной для общества личностью. Как показывает в своем исследовании Эми Тобин [Taubin, 2000], у Трэвиса психоз, и его безумие прогрессирует на протяжении фильма, пока не приводит к трагическим последствиям.

В фильме есть небольшая, но важная роль, сыгранная Питером Бойлом (Колдун). Трэвис обращается к нему как к опытному таксисту за советом, как преодолеть кризис. Колдун – антитеза Трэвису, он нормальный, типичный обыватель и, конечно, не может помочь товарищу: «Чего ты от меня хочешь? Я не Бертран Рассел». На самом деле Колдун этой репликой дает хороший совет – не нужно себя мучить. Ведь и Трэвис Бикль – не Бертран Рассел, но, вместо

того чтобы спокойно жить, тратить заработанные деньги, он упивается пороками города, собственным одиночеством и ненавистью к окружающим. Этот фильм может быть полезен урбанистам, которые смогут понять логику функционирования городского пространства на разных уровнях. В конце концов, именно город давит на Трэвиса Бикля. Там, где Вуди Аллен в роли Айзека в «Манхэттене» строил отношения с «интеллектуалками», Трэвис находит лишь пустоту и несчастье.

Чтобы преодолеть депрессию, Трэвис пытается спастись посредством любви. Он знакомится с девушкой Бетси (Сибилл Шепард), которая работает на одного из кандидатов в президенты – Чарльза Палантайна. Поначалу он смог произвести на нее впечатление, но уже на втором свидании она сбегает от него, так как он пригласил ее в кино на порнофильм. Трэвис воспринимает отношения «Палантайн – Бетси», как отношения «Айрис – Спот». Палантайн, с точки зрения Трэвиса, сутенер, который силой удерживает у себя девушку. Джона-тан Розенбаум разделяет содержание на две темы: «рая» (встреча Трэвиса с двумя ангелами – Бетси и Айрис) и «ада»: окружающий Трэвиса город, встреча с сутенерами, политиками и т. д. [Rosenbaum, 2008, p. 294]. В итоге Трэвис решает убить одного из представителей «ада» – «сутенера» Палантайна. После неудачной попытки покушения он отправляется в бордель, где устраивает кровавую резню. Пол Шредер, впоследствии сам ставший режиссером, писал сценарий фильма под впечатлением от поступка одного молодого человека, который, посмотрев «Заводной апельсин» Стэнли Кубрика несколько раз, совершил покушение на одного из политиков-кандидатов в Великобритании [Reagy, 1988]. По иронии судьбы Джозеф Хинкли-младший, посмотревший «Таксиста» больше десяти раз, принял решение убить Рональда Рейгана, чтобы впечатлить актрису Джоди Фостер, прямо как Трэвис Бикль – Бетси. Такова сила культового кино.

«Таксист» в целом считается непревзойденным шедевром 1970-х, и многие зрители любят фильм больше, чем более поздние, но не менее успешные фильмы Скорсезе, в которых также снимался Роберт Де Ниро: «Бешеный бык», «Король комедии», «Мыс страха», «Хорошие парни», «Казино». «Таксист» регулярно мелькает в списках «культового кинематографа» [Маккарти, 2007] и в этом отношении превосходит другие работы Скорсезе, также считающиеся культовыми, например, «После работы» (1985).

43. Чужеродный фактор

THE ALIEN FACTOR

США, 1978 – 80 МИН.

ДОН ДОЛЕР

Режиссер:

Дон Долер

Продюсер:

Дон Долер

Сценарий:

Дон Долер

Операторская работа:

Бритт Макдонаф

Монтаж:

Дон Долер, Дэйв Эллис

Музыка:

Кеннет Уолкер

Главные роли:

Дон Лейфет, Том Гриффит, Ричард Дижель, Мэри Мертенс, Ричард Гайвиц, Джордж Стоувер

Первый фильм независимого сценариста и режиссера Дона Долера сразу сделал его культовым автором. Однако сегодня Долер как культовый режиссер значительно менее известен среди широкой аудитории культивистов, особенно той, что чтит растиражированное наследие Эдварда Вуда-младшего. Но именно те немногие, которые искренне и преданно любят творчество Долера, и создают автору культовую репутацию. Некоторые могут смеяться над его фильмами (там действительно есть, над чем посмеяться), другие любят его на полном серьезе. Вторая группа поклонников гораздо более важна, потому что относится к энтузиазму Дона Долера без какой-либо иронии.

«Чужеродный фактор» начинается как стандартный фильм, снятый в жанре ужасов и научной фантастики, – мы видим целующуюся парочку в машине. К автомобилю приближается чудовище, силой выхватывает молодого человека из салона и жестоко убивает его. Почти все последующее действие картины – клише научно-фантастического хоррора о прибытии пришельцев. Мэр города не позволяет вмешивать в это дело полицию, так как не хочет проблем накануне крупной сделки; шериф-скептик не верит в то, что в окрестностях небольшого городка обитает инопланетянин-убийца; журналистка пытается узнать правду и написать об этом статью; загадочный ученый приходит на помощь и рассказывает участникам событий, что именно произошло. Фильм независимый, отсюда все вытекающие последствия – плохая игра актеров, некачественный грим, смешные спецэффекты, банальные диалоги и т. д. Почему же этот фильм стал культовым?

Во-первых, из-за описанных выше особенностей. Вероятно, настоящая научная фантастика и должна быть такой – нелепой, банальной и стереотипной. По крайней мере этот фильм Долера отличает то, что в итоге он становится не таким уж и стандартным и до конца сохраняет интригу. Возможно, зритель даже забывает, что смотрит «плохой фильм». Сначала загадочный ученый Бенжамен Закари телепатически общается с умирающим пришельцем, который рассказывает, что его корабль, перевозящий образцы трех инопланетных животных, потерпел крушение, и теперь в окрестностях города ходят три опасных хищника – двое примитивных и один разумный. Ученый последовательно уничтожает монстров, пытаясь при этом сохранить

жизни людей, на которых чудовища стремятся напасть. В итоге выясняется, что охотник на инопланетян сам является инопланетянином, сумевшим принять обличие человека.

Оценив потенциал и популярность режиссера среди фанатов, релизы фильмов Дона Долера стала выпускать компания Трома, специализирующаяся на съемках картин, традиционно относимых к категории «трэш». Однако картины Долера плохо вписываются в стилистику студии. Если фильмы Трома часто сделаны нарочито китчево и имеют своей целью позабавить зрителя, то работы Долера сделаны серьезно, несмотря на то что могут восприниматься с иронией. Вместе с тем последнее, в чем нуждается Долер, – это ироничное восприятие его творчества. Если Эд Вуд-младший был ограничен в средствах и таланте, то Долер, кажется, был ограничен только в средствах. И то, что он делал с непрофессиональными актерами, можно назвать подвигом.

В документальной ленте «Кровь, обнаженка и монстры», снятой после смерти режиссера, можно увидеть, в каких условиях ему приходилось работать, – актеры приходили на площадку после «настоящей работы», необходимо было согласовывать локации съемок, выискивать средства и т. д. Все это на чистом энтузиазме. Те, кто посмотрят это кино, вряд ли захотят смеяться над Доном Долером: скорее всего, они посмотрят на его творчество новыми глазами и, возможно, полюбят его. Главное же – на протяжении 1980-х Долер показывал, что крепкое жанровое кино можно делать независимо и вне голливудской системы. Речь идет не просто о независимом кино, а о жанровом – такой вызов студийной системе отважится бросить не каждый.

Кроме того, Дон Долер, вероятно, сам того не желая, бросил вызов другому типу независимого кинематографа – эпатажным фильмам Джона Уотерса: как и Долер, Уотерс обосновался в Балтиморе. Если Джон Уотерс стремился покорить публику «дурным вкусом», то Дон Долер играл по правилам, действуя в рамках, принятых в жанре научной фантастики и хорроре. Его фильмы скорее пристойны и благообразны, но при этом остаются нелепыми и наивными. Это уникальное сочетание делает его «банальную» работу абсолютно уникальной.

44. Змея в тени орла

SE YING DIU SAU, 1978

ГОНКОНГ, 1978 – 90 МИН. / 97 МИН.

ЮЭНЬ ВОО-ПИН

Режиссер:

Юэнь Вуо-Пин

Продюсер:

Нг Сиюэнь

Сценарий:

Чи Йуан Си, Хуо Эн Си, Нг Сиюэнь

Монтаж:

Хунг Пун

Музыка:

Фу Лианг Чоу, Жан-Мишель Жарр, Дидье Маруани

Главные роли:

Джеки Чан, Сиу Тиен Юэнь, Янг Ли Хванг, Дин Шек, Рой Хоран, Фунг

Харк-Он

Разговор о культовом кино может обойтись без многих картин или даже субжанров, но только не без фильмов, посвященных боевым искусствам. Однозначным культовым хитом восточных единоборств среди западной аудитории всегда считалась картина Роберта Клоуза «Выход дракона» с Брюсом Ли, которому во многом лента и обязана своим статусом. Этот фильм до сих пор составляет костяк обязательного канона культовых фильмов. Однако данное кино, с одной стороны, слишком хорошо известно аудитории, с другой – о нем в этом качестве уже сказа но довольно много [Маккарти, 2007, с. 56–59; Hunt, 2007, р. 301–308; Jones, 2010]. Кроме того, «Выход дракона» – это не стопроцентное азиатское кино, так как оно было сделано в содружестве с США и в нем были задействованы западные актеры. По этой причине гораздо лучше уделить внимание другой не вполне очевидной, но все же гонконгской культовой ленте – «Змея в тени орла».

При всей видимой простоте сюжет этого фильма довольно извилистый. Вкратце он таков.

Существуют два мощных конкурирующих стиля кунгфу – «коготь орла» и «кулак змеи». В отличие от других школ в городе, где происходит действие, эти не оформлены официально, и носителями традиций данных стилей остаются лишь немногие. Представители «когтя орла» разыскивают скрывающихся мастеров «кулака змеи», чтобы избавиться от сильных конкурентов и стать единственной непобедимой школой. Им помогает европейской внешности наемный убийца в образе священника, как выясняется в конце фильма, специально прибывший из России. В первой сцене картины злодей убивает одного из положительных героев, владеющих стилем «кулак змеи». Как станет ясно позже, живой носитель знаний об этом стиле только один – это старик Пай Чен-Чень, притворяющийся юродивым нищим.

Однажды юноша-сирота Чен Фу (Джеки Чан), который работает уборщиком в одной из официальных школ кунг-фу, где его унижают и часто используют как боевую грушу, в уличной драке помогает Пай Чен-Ченю, и тот, увидев в молодом человеке доброе и благородное сердце, в благодарность обучает его азам стиля «кулак змеи». Чен Фу начинает тренироваться и, наблюдая за сражением змеи и кошки, создает уникальный стиль, который вместе с учителем они назовут «змея в тени орла». В конце фильма представители «когтя орла», разумеется, сойдутся в поединке с оставшимися носителями «змеиногo кулака», и тогда Чен Фу покажет, на что он способен.

«Змея в тени орла», как и другой фильм с теми же актерами «Пьяный мастер» (1978), – не просто фильм о кунг-фу, но один из первых образцов трансформировавшегося жанра. Именно с подачи главного актера некоторые гонконгские фильмы, посвященные боевым искусствам, приобрели комический оттенок [Комм, 2015, с. 78]. Более того, именно в этой ленте Джеки Чан, долгое время пребывавший в тени Брюса Ли, нашел собственный узнаваемый стиль, и именно с этого фильма началась самостоятельная карьера актера. После выхода картины на экраны стало ясно, что даже восточные единоборства могут быть высокими и низкими. Если до этого Джеки Чана звали Джеки Ли или Брюс Чан, то после он стал узнаваемым актером Джеки Чаном [Wetterstaetter, 1997, p. 20]. Если до Джеки Чана картины о кунг-фу, сделанные в Гонконге, были чрезмерно серьезны – и потому часто нелепы, как, например, «Бойцы-калеки», то Джеки Чан вдохнул в субжанр новую жизнь, сделав этот вид единоборств более живым, легким и веселым. Этот фильм во многом дает ключ к прочтению последующего творчества Джеки Чана. Прямо как его герой, Джеки Чан, совместив фильмы про боевые искусства с комедией, открыл для себя путь к сердцам многих поклонников культового кинематографа, в том числе на Западе, куда он в итоге перебрался.

Музыкальное сопровождение картины, с одной стороны, традиционное для фильмов о кунг-фу, с другой – более чем инновационное. Помимо оригинальной музыки Фу Лианг Чоу и традиционных заимствований из саундтреков спагетти-вестернов, в ленте использована космическая электроника. Фильм сразу заряжает зрителя на позитивные эмоции, так как на открывающихся титрах играет музыкальная тема «Magic Fly» группы «Spase». Кроме того, в фильме использован фрагмент из второй части альбома «Oxugene» композитора Жана-Мишеля Жарра. Некоторые отечественные зрители на рубеже 1980–1990-х смотрели это кино в том числе из-за этого саундтрека.

Картина совершенна с точки зрения образца жанра. Диалоги не перегружены, возможно, даже банальны и в определенном смысле нелепы – все внимание в фильме отдается действию. Как заметил западный киновед Дэвид Бордуэлл в отношении гонконгского кинематографа, фильмы, сделанные в Гонконге, часто можно смотреть без перевода и все равно прекрасно понимать, что происходит на экране. «Змея в тени орла» – яркое тому доказательство. Вместе с тем сцены боевых искусств в нужные моменты сменяются непродолжительными разговорами. Кроме того, серьезные сражения, в которых возможен смертельный исход для участников, перемежаются комическими, что заставляет не уставать от единообразия сюжета.

«Змея в тени орла» лучше многих западных фильмов рассказывает хорошо знакомую, в том числе западной аудитории, историю о добродетели и пороке, о мудрецах и глупцах, о хитрости и подлости. Обладать мудростью важнее, чем обладать властью; свое знание мудрец готов передать простому человеку с добрым сердцем. Мудрые люди могут использовать хитрость, но без того, чтобы превращать ее в подлость. За, казалось бы, простыми постановками боевой хореографии, преобладающими в фильме, скрывается глубокая идея – простая жизнь мудреца приятнее и лучше, чем титулы и официальное положение в обществе. Неслучайно самыми глупыми и комичными в фильме изображены представитель городского бизнеса и его толстый сын. Одним словом, этот фильм мог стать культовым благодаря не только отточенной боевой хореографии, но и хорошо заметному нравственному посланию. Западный зритель культового кино до сих пор отмечает этот фильм с Джеки Чаном как один из главных в его творчестве. В России в конце 1980-х и начале 1990-х он также был неизменным хитом, не уступая фильмам с участием Брюса Ли.

45. Инферно / Преисподняя

INFERNO

ИТАЛИЯ, 1980 – 107 МИН.

ДАРИО АРДЖЕНТО

Режиссер:

Дарио Ардженто

Продюсеры:

Клаудио Ардженто, Сальваторе Ардженто, Гульельмо Гаррони

Сценарий:

Дарио Ардженто

Операторская работа:

Романо Альбани

Монтаж:

Франко Фратичелли

Музыка:

Кит Эмерсон

Главные роли:

Ли Макклоски, Айрин Миракл, Элеонора Джорджи, Дария Николоди,

Саша Питоефф, Алида Валли

Дарио Ардженто, возможно, – самый известный итальянский режиссер, работающий в жанре хоррора. В пользу этого говорит хотя бы то, что его поклонники гордо именуют себя «арджентофилами». Ни Марио Бава, ни Лучио Фульчи, ни Джо Д'Амато, ни Руджеро Деодато – лучшие мастера итальянского ужаса – не могут похвастаться тем, что их поклонники настолько боготворят их творчество, что называют себя «деодатофилами» или «бавафилами». Впрочем, хоррором картины Ардженто можно назвать лишь условно. Обычно его творчество описывают как «джалло». Культовый успех Ардженто в том, что, с одной стороны, режиссер сумел разработать собственный уникальный стиль, с другой – творчески переработать жанровые конвенции американского хоррора. Многие отмечают, что его творчество тематически и формально близко американскому слэшеру. Это правда с той лишь поправкой, что лучшие фильмы Ардженто появились раньше слэшеров, задавших направление развития субжанра. Отчасти международная репутация Ардженто заключается и в том, что он умеет работать на внешний рынок, при этом сохраняя национальную специфику и авторский почерк.

Хорроры Ардженто можно разделить на мистические и немистические. Наиболее востребованными считаются все-таки первые: именно их почитают поклонники режиссера. Ключевыми фильмами в его мистической фильмографии стали «Зловещее дыхание» (1977), «Инферно» и сильно позже «Мать слез» (2007) – трилогия Ардженто о ведьмах. Критики отмечают, что после выхода «Травмы» (1993) стиль работы режиссера изменился, после чего прежние поклонники разочаровались в «новом Ардженто», зато стали ценить его старые работы гораздо больше. Вот почему третья часть трилогии о ведьмах не приобрела много культовых последователей. Но первая и вторая считаются шедеврами режиссера.

По сюжету фильма в руки молодой поэтессы Роуз Элиот, живущей в Нью-Йорке, попадет книга архитектора Валлери о трех злых сестрах, для каждой из которых он построил по дому в разных частях света – Риме, Нью-Йорке и Фрайбурге. Роуз выясняет, что живет в доме одной из ведьм. Вздвигнувшись, она пишет в Рим своему молодому человеку письмо, чтобы тот к ней приехал. Так начинается один из самых загадочных и мрачных фильмов ужасов. Тема ведьм крайне важна для культового кино. И то, что наиболее привлекательными для поклон-

ников Ардженто оказались именно его фильмы про ведьм, подтверждает этот тезис как нельзя лучше. Идея о трех матерях позаимствована Ардженто из «страстной прозы» Томаса де Куинси «*Suspiria de Profundis*» (1845). В отличие от первой части трилогии – «Зловещего дыхания» – «Преисподняя» не только не собрала кассу (впрочем, фильм шел ограниченным прокатом), но и первоначально была негативно принята критиками: обычная судьба культового фильма. Однако со временем кино, возможно, превзошло даже славу «Зловещего дыхания» или хотя бы сравнялось с последней. Эта картина более масштабная и по месту действия, и главное – по своей концептуализации. Именно в ней раскрывается история о трех матерях: матери скорби (Рим), матери тьмы (Нью-Йорк) и матери слез (Фрайбург).

Один из западных исследователей творчества режиссера открыл «эффект Ардженто» [Hutchings, 2003]. Исследуя фильмографию итальянского автора, исследователь обнаружил, что, хотя фильмы Ардженто и любимы ключевыми категориями аудитории (рядовые зрители, критики и ученые), но каждый из них любит и ценит Ардженто по разным причинам. Фанаты ужасов любят и ценят его за обилие крови и атмосферу, критики хвалят его авторский стиль, в то время как ученые находят в работах режиссера материал для теоретической работы. В частности, ученые обсуждают не столько цвет крови, жестокие убийства, таинственность или съемки субъективной камерой, сколько взгляд Ардженто на женщин. Существуют и фрейдистские, и юнгианские интерпретации его творчества, но Донна де Вилле [De Ville, 2010] пытается рассуждать о его творчестве в терминах феминистского психоанализа. В этом смысле Ардженто крайне интересен, потому что в отличие от многих других режиссеров он снимает фильмы, где убийцами и первоначальным злом являются женщины. Злые матери не часто становились героями хоррора. Самые яркие примеры – «Психо», «Пятница 13-е», «Живая мертвечина». Ардженто настойчиво развивает эту тему.

Самый сильный и важный институт итальянского общества – это семья, и главную роль в нем часто играет не отец, но мать, опекающая детей и имеющая исключительную власть над ними. Существует даже термин «маммизмо» («*mammismo*» в итальянском) или «момизм» («*momism*» в английском произношении), чрезмерная привязанность матерей к детям, главным образом к сыновьям. С точки зрения де Вилле, Ардженто критикует эту практику, распространенную в итальянском обществе в 1970-х, и в данном отношении является важным социальным комментатором. Хотя де Вилле не оправдывает мизогинию режиссера (в его фильмах убивают много женщин; убийцами оказываются в том числе женщины), тем не менее она не отказывает ему в точности социальной критики итальянского социума. Кроме того, Ардженто нарушает жанровые конвенции, тем самым совершая акт трансгрессии не только в отношении общественных норм, но также и в структуре хоррора. «Преисподняя» интереснее «Зловещего дыхания» тем, что в конце фильма в живых остается не последняя девушка, но последний мужчина, не сумевший спасти своих женщин – подругу и сестру.

46. Ад каннибалов

CANNIBAL HOLOCAUST

ИТАЛИЯ, 1980 – 86 МИН.

РУДЖЕРО ДЕОДАТО

Режиссер:

Руджеро Деодато

Продюсеры:

Франко Ди Нунцио, Франко Паладжи

Сценарий:

Джанфранко Клеричи

Операторская работа:

Серджо Д'Оффици

Монтаж:

Винченцо Томасси

Музыка:

Риц Ортолани

Главные роли:

Роберт Керман, Франческа Кьярди, Перри Пирканен, Лука Барбарески,

Сальваторе Базиле, Рикардо Фуэнтес

Нью-йоркский профессор Гарольд Монро отправляется в джунгли Амазонки на поиски бесследно исчезнувшей съемочной группы, снимавшей документальное кино о последних каннибалах на земле. Монро находит одно из двух племен каннибалов (Якумо), у которых обнаруживаются оставшиеся от группы записи. Профессор возвращается в Нью-Йорк, и там, просматривая пленки, он и его коллеги выясняют, что же произошло с пропавшими европейцами. Оказывается, «цивилизованные люди» подожгли деревню, осквернили святыни аборигенов, изнасиловали местную девушку и в итоге вторглись на территорию второго, более агрессивного, племени каннибалов – «Древесных людей», за что и заплатились.

Картина Руджеро Деодато стала не только первой среди фильмов, эксплуатирующих экзотическую тему антропологии каннибалов, но и одной из первых, снятых в жанре «найденной пленки». «Ад каннибалов» – редкий пример того, как эксплуатационное кино в итоге приобрело славу престижного артхаусного произведения, проделав путь с самых низов запретной культуры. Фильм пережил три реинкарнации. Первый раз, когда картина вышла на экраны и вызвала серьезные дискуссии, а также резкое неприятие критиков. Некоторые называли его «самым спорным фильмом, когда-либо снятым». Среди тех, кому не понравилась картина, были даже главные адепты грайндхаус-кинематографа, например, Билл Лэндис [Landis, Clifford, 2002].

Когда кино вышло на видео, интерес к фильму возрос еще больше. Общественность не успокаивалась. В частности, в 1982 г. в Великобритании кино включили в список «видеомерзостей». «Ад каннибалов» украшал этот список, так как его упоминали чаще других среди картин, разрушающих психику нации. На VHS он существовал в разных редакциях, в связи с чем его культовая репутация только росла. Фанаты искали кассету с наиболее полным монтажом: поклонникам очень хотелось увидеть режиссерскую версию ленты. Даже сам Деодато не был уверен, что у него сохранилась кассета с режиссерским монтажом. «Священный Грааль» искали до тех пор, пока фильм не пережил третью реинкарнацию в 2005 г., когда на DVD, наконец, вышла полная версия картины. Кино снова стали активно обсуждать.

Любопытно, что критики не оценили социально-политическое содержание фильма. Билл Лэндис назвал его претенциозным, а журнал «Variety» оценил критику «западного империализма» «Ада каннибалов» как «смехотворную» [DeVos, 2010, p. 92]. Вероятнее всего, Лэндиса смутило то, что в качественном эксплуатационном кино содержалось цельное высказывание, а критиков из «Variety» – то, что это высказывание было подано в такой шокирующей форме. Однако, несмотря на то что уважаемые критики и даже те, на кого «Ад каннибалов» мог рассчитывать, отрицательно отнеслись к кино, оно нашло убежище в академии. Ученые оценили форму фильма, в частности, отметив, что это ключевое кино, которое нужно изучать в контексте мифологии фильмов в жанре «снафф», а также псевдодокументализм «фильма в фильме». Другие делали упор на содержание, сумев найти слова, чтобы описать философский посыл ленты, – моральные вопросы, поднимаемые Деодато, репрезентацию досовременных обществ, границы допустимого, традицию саморефлексивности жанра ужасов и т. д.

Многие грайндхаусные фильмы стали объектами пародии, ироничного переосмысления («Планета страха», «Бомж с дробовиком»), однако тема каннибалов не нашла отражения в постмодернистских вариациях. Это подтверждает тот факт, что Руджеро Деодато обнаружил такую проблему и раскрыл ее так удачно, что над ней все еще нельзя смеяться. Но современные режиссеры добрались и до нее. Элай Рот – один из поклонников и почитателей Деодато – снял фильм по мотивам «Ада каннибалов», получивший название «Зеленый ад». Если учесть, что Элай Рот делает жестокое пыточное порно типа «Хостела», в эпизодической роли в котором снялся сам Деодато, его вариация темы каннибалов действительно стала серьезным кино, а не сатирой. Однако важно другое. Картина Рота, снятая в 2013 г., несколько раз анонсировалась, но ее релиз отодвигали до конца 2015 г. Таким образом, даже рип-офф «Ада каннибалов» еще до того, как его увидели фанаты, получил основание иметь статус культового. Но чтобы его приняли как культовый, должно пройти время. В конце концов, поклонников слишком долго томили ожиданиями, чтобы они могли простить Элая Рота.

P.S. Этот шокирующий, табуированный фильм спокойно курсировал в России на пиратских видеокассетах. Часто зрители просто не знали, что попадало им в руки. Как-то раз я обнаружил его среди кассет, которые принес в наш дом друг семьи. Однажды вечером мы решили посмотреть фильм всей семьей. Тогда мне было не больше десяти лет. Во время просмотра фильм мне показался слишком скучным, и я, не досмотрев и половины, отправился спать. Родители же наутро не смогли мне пересказать окончание, так как тоже уснули.

47. Ангел мщения / Мисс 45-й калибр

ANGEL OF VENGEANCE / MS. 45

США, 1981 – 77 МИН. / 80 МИН.

АБЕЛЬ ФЕРРАРА

Режиссер:

Абель Феррара

Продюсеры:

Ричард Ховорт, Мэри Кэйн, Рошелль Вайсберг

Сценарий:

Николас Сейнт-Джон (как N.G. St. John)

Операторская работа:

Джеймс Леммо

Монтаж:

Кристофер Эндрюс

Музыка:

Джо Делия

Главные роли:

Зои Ланд, Voguey, Альберт Зинкис, Дарлин Стато, Хелен Макгара, Найк Закманолоу, Абель Феррара, Питер Йеллен, Эдитта Шерман, Винсент Группи

Главная героиня фильма Тана (Зои Ланд, в титрах Зои Тамерлис – имя, полученное актрисой при рождении) работает в одном из ателье Нью-Йорка. Ей 18 лет, и она немая. Однажды, когда Тана возвращалась с работы домой, ее изнасиловали. Обидчик в маске, которого играет сам Абель Феррара, режиссер фильма, скрывается, т. е. остается безнаказанным. Шокированная и подавленная, Тана приходит в свою квартиру, где ее поджидает другой насильник. То есть героиню буквально насилуют второй раз за день, но теперь в собственном доме, где, казалось бы, она должна быть в безопасности. Правда, на этот раз Тана в аффекте убивает преступника, но вместо того чтобы сообщить в полицию о трупе, избавляется от тела. Все идет к тому, что в конце фильма героиня устроит настоящую резню, в которой погибнет очень много мужчин. Все произойдет на костюмированной вечеринке, куда Тана явится в образе монашки, с огнестрельным оружием.

Изначально «Ангел мщения» назывался «Мисс 45-й калибр». В последние несколько лет оригинальное наименование картины вновь становится если не официальным, то хотя бы часто употребляемым. Правда, на крупнейших ресурсах фильм все еще числится как «Ангел мщения». И даже исследователи культового кино пишут о ленте как об «Ангеле мщения» [Mathijs, Mendik, 2011]. Однако в 2017 г. в серии книг «Cultographies», посвященных исключительно культовым фильмам, вышла монография о картине Александры Хеллер-Николас, кинокритика и исследователя из Австралии. Книга называется именно «Мисс 45-й калибр», и тем самым уже по заголовку ясно, что автор обратится к самым истокам создания легендарной ленты и ее судьбе как культового фильма. Все объясняется довольно просто: в рамках международного проката Warner Brothers показывала кино как «Ангел мщения» [Peary, 1983, p. 103].

В 2014 г. Drafthouse Films выпустил ремастированную полную (на три минуты длиннее) версию фильма, которую показывали в кинотеатрах и которая позже стала доступна на разных форматах для домашнего просмотра. Долгожданное второе пришествие «Ангела мщения» одновременно привлекло к фильму новую аудиторию и вернуло кино прежним зрителям в свежей, отполированной форме [Heller-Nicholas, 2017, p. 126]. После релиза Кристофер Олсон в 2018 г. в списке культовых фильмов уже называет картину «Мисс 45-й калибр» [Olson,

2018]. Одним словом, как и с некоторыми другими культовыми фильмами, в данном случае мы имеем путаницу относительно названия – какое теперь считать более аутентичным. Очевидно, что в контексте дискурса культового кино верным будет говорить о фильме как о «Мисс 45-й калибр», потому что так ее видели создатели. Дело в том, что, возможно, лучший способ понять, что второй заголовок предпочтителен, – это обратиться к истории создания картины. Так, Хеллер-Николаас говорит, что кино обязано своим происхождением двум людям – режиссеру Абелью Феррара и актрисе Зои Ланд. С этим невозможно поспорить.

Начнем с режиссера. Феррара – уроженец Нью-Йорка, заставший город в очень темные (или «свободные» – кому как больше нравится) времена. Собственно, криминальная атмосфера Нью-Йорка с проститутками, шпаной, грабителями и извращенцами прекрасно изображена в «Таксисте» (1976) Мартина Скорсезе. Но Феррара показывает город еще более жестоким, чем даже у Скорсезе, делая Нью-Йорк brutальным, давящим и крайне опасным для жителей. Собственно, первый фильм «Убийство с электродрелью» (1979) Феррара и посвящен городскому сумасшествию. Главный герой ленты, которого исполняет сам режиссер, постепенно сходит с ума в своей же квартире, пока не доходит до ручки. Стоит обратить внимание, что и карьеру Феррара начинал с «классического» и самого настоящего нью-йоркского андеграунда. В разгар эпохи порношика [Павлов, 2014а] Феррара дебютировал порнографическим фильмом «Девять жизней мокрощелки» (1976) про сексуальные похождения жительницы большого города. Правда, он снимал ленту под псевдонимом Джимми Бой Эл. Сегодня этот факт кажется особенно ироничным, потому что Феррара стал признанным артхаусным режиссером, разъезжающим по фестивалям. Тем не менее поклонники культового кино вообще и грайндхауса в частности помнят, с чего он начинал, и, между прочим, ценят его именно за это.

«Мисс 45-й калибр» стала следующим фильмом в карьере режиссера после «Убийцы с электродрелью». Николаас Джон, один из сотрудников и старых друзей Феррара, написал в 1981 г. сценарий и показал его режиссеру. Ферраре очень понравилась рукопись, и он согласился воплотить замысел в жизнь. Кино обошлось всего в 62 тыс. долларов и снималось в «стиле городской герильи», т. е. без разрешения на съемки и в подворотнях, где съемочную группу не заметят. Это, кстати, лучшим образом сказалось на стилистике картины. Стоит также упомянуть, что композитором ленты стал Джо Делия, еще один постоянный сотрудник Феррара. Делия придал визуальному ряду и шокирующей истории уникальный звук, что отмечают абсолютно все, кто пишет о фильме. Поскольку производство независимых жанровых картин не занимало много времени, так как мастера грайндхауса не были скованы студийной бюрократией, фильм вышел в Соединенных Штатах уже в апреле 1981 г. В итоге фильм «Мисс 45-й калибр» превратился в один из последних оплотов для нью-йоркских грайндхаусных кинотеатров, довольно быстрый закат которых начался в 1981 г., когда домашнее видео уже получило распространение. Картина «Мисс 45-й калибр» все же стала хитом полночного кино и демонстрировалась на 42-й улице – неподалеку от мест, где она и снималась [Peary, 1983, p. 103]. Но это отнюдь не вся история, и, возможно, здесь начинается ее самая интересная часть, героиней которой является главная актриса.

Феррара выбрал на ключевую роль Зои Ланд – на тот момент 17-летнюю студентку Колумбийского университета. Однако ее участие оказалось куда более широким и глубоким. Так, она вмешалась в сценарий и добавила туда феминистскую тему, отсутствующую в оригинальной рукописи. Именно поэтому позднее Ланд заявляла, почему считала себя и истинным автором сценария, и постановщиком фильма. После съемок актриса уехала в Италию и в течение какого-то времени принимала активное участие в деятельности Красных бригад – подпольной леворадикальной группировки. В 1983 г. Ланд вернулась в США с тяжелой наркотической зависимостью. Вместе со своим 60-летним бойфрендом она выкрала пленки «Мисс 45-й калибр», пересняла концовку и стала показывать картину по всей Америке, чтобы отправить вырученные средства Красным бригадам. Однако это не поставило крест на отношениях

режиссера и актрисы. Позже Ланд вновь сотрудничала с Феррарой в более поздних проектах, таких как «Плохой лейтенант» (1992). Феррара планировал сделать еще один проект с Ланд, но в 1999 г. она скончалась от передозировки наркотиков.

«Мисс 45-й калибр» – один из самых знаменитых культовых фильмов, которые находятся в странной смешанной зоне, где пересекаются мейнстрим, артхаус и эксплуатационное кино. И даже в сравнении с другими картинами, вошедшими в канон культового кино, эта выглядит особенной. Главным образом потому, что она получила славу одной из самых известных и любимых картин в субжанре «месть за изнасилование», которую феминистки признали своим символом. То, что фильм является «феминистским», отмечают все исследователи культового кино, например, Ксавье Мендик и Кристофер Олсон [Mathijs, Mendik, 2011, p. 13–15; Olson, 2018, p. 143–145]. Хеллер-Николас уделяет очень много внимания тому, как фильм воспринимается женской аудиторией, и пытается объяснить, каким образом фильм, принадлежащий к очень мужскому субжанру, стал иконой для феминисток [Heller-Nicholas, 2017]. В самом деле, хотя кино числится в ряду таких хитов субжанра «месть за изнасилование», как «Триллер: очень жестокое кино» (1973) и «Я плюю на ваши могилы» (1978), и точно так же сделано мужчиной, это все равно особенный феномен. Это кино, сделанное мужчиной и женщиной для мужчин и женщин.

Как уверяют исследователи, спустя сорок лет фильм все еще отражает брутальный и бескомпромиссный взгляд на то, как чувствуют себя женщины в мире, где доминируют мужчины. А немота героини метафорически отражает то, как звонко в обществе звучат голоса женщин. Мужчины в фильме прибегают к насилию, чтобы подавлять и контролировать женскую сексуальность и самовыражение, и, отсылая к этой проблеме, Феррара обращается к тому, как женщина может ответить на такое давление в форме естественного и саморазрушительного насилия. То, что устраивает мужчинам Тана, является прямой, но эффективной метафорой женского освобождения [Olson, 2018, p. 145]. Хеллер-Николас хорошо сформулировала важность картины для феминизма сегодня: «Мисс 45-й калибр» имеет значение, потому что в 1981 г. Тамерлис-Ланд предоставила огромный потенциал для «действий, которые могут говорить громче слов» [Heller-Nicholas, 2017, p. 127].

48. Седьмые врата ада

...E TU VIVRAI NEL TERRORE! L'ALDILÀ

ИТАЛИЯ, 1981 – 82 МИН.

ЛУЧИО ФУЛЬЧИ

Режиссер:

Лучио Фульчи

Продюсеры:

Фабрицио Де Анджелис

Сценарий:

Дардано Саккетти, Джорджо Мриуццо, Лучио Фульчи

Операторская работа:

Серджо Сальвати

Монтаж:

Винченцо Томасси

Музыка:

Фабио Фрицци, Уолтер Е. Сир

Главные роли: Катриона Макколл, Дэвид Уорбек, Чинция Монреале, Антуан Сент-Джон, Вероника Лазар, Джованни Де Нава

В 1927 г. в Луизиане городские жители жестоко убили художника, жившего в отеле в номере 36, и замуровали его в стену, чтобы врата ада, которые, судя по всему, он приоткрыл, вновь затворились. В 1987 г. луизианский отель переходит по наследству в собственность Лайзе, которая приезжает в Луизиану из Нью-Йорка. С тех пор как Лайза входит в свои владения, почти каждая сцена в фильме заканчивается жестоким убийством. С первых же сцен фильма происходят несчастные случаи с рабочими, которые трудятся над реставрацией отеля, и все говорит о том, что дальше фильм будет только кровавее...

Итальянский режиссер Лучио Фульчи работал в разных жанрах – эротическая комедия, криминальный фильм, спагетти-вестерн. Однако жанром, благодаря которому он состоялся как «великий автор» и стал почитаем поклонниками как культовый режиссер, является хоррор. Для тех, кто особенно интересуется творчеством Фульчи, можно порекомендовать почитать влиятельную монографию британского исследователя Стивена Троуэра [Trower, 2002] «За пределами страха: фильмы Лучио Фульчи», чтобы понять, что режиссер не так прост, как о нем иногда принято говорить. Неискушенный зритель часто называет творчество Фульчи «трэшем». Более искушенный любит Фульчи слепо, прежде всего как мастера эффектных образов и шокирующих сцен в субжанре «гор» (подробное изображение крови и расчлененной плоти), и не часто задумывается над тем, что этот режиссер может быть куда более сложным.

Хотя часто Фульчи и называют мастером эффектного образа – сцены убийств в его хоррор-фильмах впечатляют, – некоторые признают его и как режиссера, с помощью творчества которого можно объяснить модернистскую поэзию. В частности, наследие Мориса Бланшо и Томаса Элиота, как считает британский исследователь литературы и кинематографа Майкл Грант, отмечая, что Фульчи наследует великой модернистской традиции. В своей статье, опубликованной в сборнике «Культовые фильмы и их критика», Грант [Grant, 2000] подробно останавливается именно на «Седьмых вратах ада». Эту же ленту включили в сборник «101 культовый фильм» [101 Cult Movies..., 2010], она действительно является одной из визитных карточек режиссера. Если переводить термин «трэш» буквально, то наиболее точным словом, которым можно его обозначить, будет «мусор». Мы также вправе предположить, что мусор обычно отвозят на свалку. Свалку же, как правило, организуют на «бесплодной земле». Эта

«Бесплодная земля», как назвал свое знаменитое произведение Томас Элиот, – мертвая земля, именно земля мертвых нередко является местом действия фильмов ужасов Лучио Фульчи. Та земля, откуда умершие могут вернуться в мир живых. Возможно, поэтому употребление по отношению к его творчеству термин «мусор» не такое уж оскорбительное, каковым кажется на первый взгляд.

Ключ к пониманию творчества Фульчи в том, что его мистика оказывается очень жесткой и подчиненной «гору». В то время как многие мистические фильмы, особенно повествующие о привидениях, поселившихся в доме, долго раскачиваются и по итогам являются вполне невинными (обычно зло изгоняется из дома или не успокоившиеся умершие находят покой), картина Фульчи бескомпромиссна и безжалостна. Все говорит о том, что зритель может не ждать счастливого конца. Ведь этот отель не просто построен, скажем, на индейском кладбище: он построен на одних из семи врат ада. Но несмотря на то что мистика у Фульчи подчинена «гору», она все же остается мистикой – ответ на главную загадку зритель найдет только в конце картины. Основные герои на протяжении фильма не могут заглянуть в ад, пока в конце вдруг снова странным образом не оказываются у его врат. Выясняется, что сам ад не так страшен. Его можно было видеть на картине, нарисованной художником, растерзанным толпой в прологе картины. Ад оказывается пустым – бесплодной землей. Герои смотрят в пустоту и испаряются.

Фульчи повлиял на многих режиссеров. Например, Квентин Тарантино является поклонником именно «Седьмых врат ада» [101 Horror Movies..., 2009, p. 285]. Кроме того, постеры фильма Фульчи висели в 1980-х в апартаментах Фрэнка Хененлоттера. Об этом мы знаем по фотографиям квартиры режиссера в журнале «Re/Search». Однако если многие авторы позаимствовали приемы изображения крови, то общий дух пессимизма, присущий некоторым хоррорам Фульчи, так и остался не понят. В то же время именно безнадежность, оставленность, смирение перед злом и делают режиссера культовым мастером.

49. Зловещие мертвецы

EVIL DEAD США, 1981 – 90 МИН.

СЭМ РЭЙМИ

Режиссер:

Сэм Рэйми

Продюсеры:

Брюс Кэмпбелл, Гари Холт, Сэм Рэйми

Сценарий:

Сэм Рэйми

Операторская работа:

Тим Фило

Монтаж:

Эдна Рут Пол

Музыка:

Джозеф ЛоДука

Главные роли:

Брюс Кэмпбелл, Эллен Сэндвайсс, Ричард Демэннинкор, Бетси Бейкер,

Тереза Тилли

Культовый автор Фрэнк Хененлоттер в интервью журналу «Re/Search» в 1986 г. упомянул «Зловещих мертвецов» как один из наиболее перспективных и новаторских фильмов ужасов десятилетия [Frank Henenlotter, 1986, p. 17]. Подтверждение этому факту мы находим в следующем кейсе. За два года до этого в Англии началась моральная паника: в обществе особенно активно обсуждалась «видеомерзость», и «Зловещие мертвецы» наряду с другими шокирующими фильмами ужасов, упоминаемыми в книге («Видеодром», «Ад каннибалов»), были подвергнуты цензуре и запрещены в течение долгого времени. Сегодня фанаты шутят, что списки с запрещенными фильмами – одна из лучших подборок современного хоррора всех времен.

По сюжету пятеро друзей – двое молодых людей и три девушки – приезжают в хижину в лесу. В доме они находят загадочные артефакты: странную книгу с красивой/ужасной арт-обложкой, кинжал, двуствольное ружье и пленочный магнитофон. Прокрутив пленку, они узнали, что в этом доме жил профессор-антрополог, который расшифровал заклинание из книги, чем призвал в этот мир демонов. После исповеди профессор зачитывает магические слова. Друзья слушают запись, и вновь озвученное заклинание пробуждает древнее зло. Теперь демоны вселяются в друзей один за другим и терроризируют пока еще живых людей. Сможет ли кто-то дожить до рассвета?

«Зловещие мертвецы» – редкое исключение из фильмов категории «слэшер», потому что главным протагонистом франшизы и особенно ее первой части является не девушка, которая согласно жанровым конвенциям, одна остается в живых и вступает в финальную схватку со злом («последняя девушка», как называет ее Кэрол Кловер [Кловер, 2014]), но мужчина. В своем исследовании слэшеров Кловер даже не упоминает это кино, а ведь оно является серьезным контраргументом против ее ключевого тезиса. В первой части главный герой Эш (Брюс Кэмпбелл) обладает феминными чертами и в течение фильма ведет себя как «последняя девушка», однако все же он остается мужчиной. Более того, персонажи умирают или становятся демонами в такой последовательности: сначала девушки, потом – молодые люди. Этот фильм крайне интересен с точки зрения гендерной интерпретации. «Зловещие мертвецы», возможно, – единственный в истории кино случай, когда главный герой фильма ужасов в суб-

жанре «слэшер» стал супергероем популярной культуры. Именно на этом архетипе «последнего парня» делают упор авторы сборника эссе, посвященного франшизе «Зловещие мертвецы» [The Many Lives..., 2019]. На характере Эша, созданном Брюсом Кэмпбеллом, были основаны комиксы и несколько видеоигр, а не так давно вышел первый сезон телевизионного сериала «Эш против зловещих мертвецов».

Однако в других отношениях картина является типичным представителем жанра и даже образцом для подражания. В «Зловещих мертвецах» лучшим образом эксплицируется главная локация фильмов ужасов и слэшеров – «хижина в лесу». Декорации места действия в картине «Хижина в лесу» во многом повторяют дом, в котором происходят действия в первой и второй частях «Зловещих мертвецов». Скандальный режиссер Том Сикс снимал свою трилогию «Человеческая многоножка» в той же самой логике, что и Сэм Рэйми «Зловещих мертвецов», в соответствии с которой первая часть франшизы – классический хоррор, вторая – шокирующая саморефлексия с долей иронии, а третья – самопародия. С каждой новой серией Сэм Рэйми деконструирует фильм. Именно поэтому Джефффри Уайнсток исследует франшизу как полноценное произведение постмодернизма, который не доверяет метанарративам [Уайнсток, 2014]. Вот почему «Зловещие мертвецы» являются манифестацией постмодерна: с каждой последующей серией фильм отказывается от общей линии, единого нарратива, видоизменяя сюжет и вторгаясь в текст предшествующих частей. Однако Уайнсток забывает упомянуть о том, что до первой части Рэйми снял короткометражную работу «В лесах» (1978), которая является приквелом к первым «Зловещим мертвецам» и точно так же стала культовой в ретроспективе. Существование фильма «В лесах» подтверждает главный тезис Уайнстока: уже первая часть трилогии была переписанной историей и, следовательно, является пародией и реконструкцией. Самое главное – фильм не был нарративом изначально: даже буквально история Сэма Рэйми во главе с ее ключевым участником выросла не из полнометражного проекта, а из короткометражной работы – микронарратива.

Уайнсток скорее не прав в том, что «Зловещие мертвецы» используют стилистику кэмп. Во всяком случае в научной литературе или отзывах критиков никто не упоминает о кэмпе в контексте «Зловещих мертвецов». Ведь далеко не каждый фильм с преувеличением и нарочитой грубостью, чрезмерностью является кэмповым. О «Зловещих мертвецах» не всегда можно говорить даже в таких терминах. Но это не отменяет того, что франшиза самопародийна и мета-рефлексивна. Вот почему «Зловещие мертвецы» действительно являются не ужасами, а «ужасами». В одной из сцен фильма Эш спускается в подвал, и зритель видит, что там висит постер фильма Уэса Крейвена «У холмов есть глаза», который подавался когда-то как самый страшный фильм. В свою очередь в картине «У холмов есть глаза» висел постер фильма Стивена Спилберга «Челюсти» (1975), что свидетельствовало о том, что последний совсем не страшный. Таким образом, сознательная ссылка Рэйми на «самый страшный фильм» упраздняет статус фильма Крейвена, и режиссер присваивает этот статус себе. Подробнее о создании, рецепции и культовости фильма и его продолжений можно прочитать в монографии Кейт Иган, посвященной главным образом первой части трилогии [Egan, 2011].

50. Существо в корзине

BASKET CASE

США, 1981 – 91 МИН.

ФРЭНК ХЕНЕНЛОТТЕР

Режиссер:

Фрэнк Хененлоттер

Продюсеры:

Эдгар Ивинс, Арнольд Х. Брак, Том Кайе

Сценарий:

Фрэнк Хененлоттер

Операторская работа:

Брюс Торбет

Монтаж:

Фрэнк Хененлоттер

Музыка:

Дэвид Мэвик, Гас Руссо

Главные роли:

Кевин Ван Хентенрик, Терри Сьюээн Смит, Беверли Боннер, Роберт Фогель, Диана Браун, Ллойд Паке

До появления дебютного фильма Фрэнка Хененлоттера «Существо в корзине» зрители знали уже несколько изображений Нью-Йорка в кинематографе, каждое из которых стало знаковым и обрело культовых последователей. Ироничный и умный Нью-Йорк Вуди Аллена, в котором интеллектуалы и псевдоинтеллектуалы ходят по выставкам, обсуждают европейскую киноклассику и пытаются разобраться в собственных отношениях («Манхэттен»). Неформальный Нью-Йорк Мартина Скорсезе, в котором одни по ночам ходят смотреть порнографические фильмы, другие грабят маленькие магазинчики, а третьи покупают продажных женщин и занимаются с ними сексом прямо в такси («Таксист»). Еще более жестокий криминальный Нью-Йорк Абея Феррары, в котором молодую девушку могут изнасиловать дважды за один день и поколебать ее и без того неустойчивую психику («Ангел мщения»/«Мисс 45-й калибр»). Чуть позднее мир увидит богемный Нью-Йорк Славы Цукермана, в котором обитают панки, героиновые наркоманы, ночные жители, фэшн-модели, безумные ученые и опасные инопланетяне («Жидкое небо»).

Нью-Йорк Фрэнка Хененлоттера особенный, но при этом не поддается однозначному определению. С одной стороны, действие фильма происходит в низах, с другой – эти низы ни осуждаются морально, ни превозносятся эстетически. Режиссер нашел какой-то уникальный подход к городу, в котором родился и жил. Вероятно, это тот самый «психотронный Нью-Йорк», описанный американским романистом Колсоном Уайтхедом в журнале «New Yorker» в 2012 г. Собственно говоря, во многом картина «Существо в корзине» стала культовой не только благодаря оригинальному сюжету и новой своеобразной хоррор-эстетике, но и специальными локациям, в которых происходит действие.

Фильм Хененлоттера начинается с того, как молодой человек Дуэйн Брэдли (Кевин Ван Хентенрик) заходит в первый попавшийся мотель и снимает себе комнату на несколько дней. При нем подозрительная плетеная корзина, которую он бережно прижимает к себе. «И торчков сюда не води! У нас приличное заведение», – громко заявляет ему метрдотель. Конечно, это ирония. Такой дешевый «клоповник», в котором поселился Дуэйн, еще надо поискать. Между тем создается впечатление, что это типичный нью-йоркский отель, и в нем главный

герой чувствует себя вполне комфортно. Не менее «мусорным» оказывается и бар, в котором герой заливает свое горе. На улицах видны магазины «XXX» и кинотеатры, где крутят «три подряд фильма про кунг-фу». Кстати, на один из сеансов этого «triple feature» и идет главный герой. Лишь однажды нам показывают светлый и чистый Нью-Йорк – сцена у статуи Свободы при свете дня. Однако режиссер дает понять зрителю, что это та часть города, которая не только его не интересует, но и чужда ему. Дуэйн говорит девушке, вызвавшей его показать ему Нью-Йорк, что все это ему неинтересно, он просто искал повод с ней увидеться. «Так и я тоже», – отвечает она ему.

Но, несмотря на то что действие картины Хененлоттера происходит в низших слоях Нью-Йорка, город в его фильме изображен с симпатией и даже любовью – проститутки безобидны и даже имеют моральные нормы (когда девушка видит, как один из постояльцев отеля подглядывает в замочную скважину номера, то поднимает шум), воры скромны, на вид хамские метрдотели скорее приветливы, а полицейские более чем корректны.

Сюжет хотя и отступает на второй план, однако он тоже важен. Оказывается, у Дуэйна есть злобный сиамский брат-уродец Билайл, живущий в той самой корзине. Когда-то по требованию отца мальчиков разлучили: когда им было двенадцать лет, врачи с сомнительными моральными устоями разделили близнецов хирургическим путем. С тех пор братья жили вместе с тетей, которая хорошо к ним относилась. После ее смерти Дуэйн, удовлетворяющий все капризы Билайла, прибывает в Большое Яблоко, чтобы отомстить врачам, разлучившим братьев. В данном случае фильм делают культовым и тема уродства, и его специфический юмор, который тогда только-только стал появляться в фильмах ужасов.

Фрэнк Хененлоттер – сложная промежуточная фигура американского независимого и эксплуатационного кинематографа. Он стал последним из великой плеяды «невероятно странных режиссеров» и первым их тех, кто рефлексивно отнесся к наследию грайндхауса 42-й улицы [Денисов, 2009] – именно там располагались кинотеатры, в которых показывали всевозможное эксплуатационное кино, в том числе фильмы про кунг-фу. Знаменитый журнал «Re/Search» в 1986 г. посвятил специальный выпуск «невероятно странным фильмам». Открывает номер интервью с Фрэнком Хененлоттером. В гиде к тексту написано: режиссер включен в плеяду редакторами «невероятно странных авторов за **мысль**» [выделено редакцией. – А. П.] [Frank Henenlotter, 1986, p. 8]. На тот момент Хененлоттер снял только одну картину – «Существо в корзине». Его следующий фильм «Повреждение мозга» выйдет только в 1987 г.

Таким образом, Хененлоттер снискал себе славу культового автора сразу после выхода дебютного кино и несколько лет пожинал плоды посеянных им в Нью-Йорке семян. Его последующие картины стали не менее культовыми, среди них два сиквела «Существа в корзине», а также невероятно странная картина «Франкеншлюхен». В 2008 г. Хененлоттер вернулся в режиссуру, но его «Дурная биология» оказалась слишком дурной, чтобы отвечать духу современного культового кино.

51. Южное гостеприимство / Южный комфорт

SOUTHERN COMFORT

США, 1981 – 106 МИН.

УОЛТЕР ХИЛЛ

Режиссер:

Уолтер Хилл

Продюсеры:

Дэвид Гайлер, Уильям Дж. Иммерман

Сценарий:

Майкл Кэйн, Уолтер Хилл, Дэвид Гайлер

Операторская работа:

Эндрю Ласло

Монтаж:

Фриман А. Дейвис

Музыка:

Рай Кудер

Главные роли:

Кит Кэрредин, Пауэрс Бут, Фред Уорд, Франклин Силс, Т.К. Картер,

Льюис Смит

Уолтер Хилл – типичный «вульгарный автор» американского кинематографа. Ни один список культового кино невозможен без упоминания в нем «Воинов» (1979). Это оправданно: редко какой известный продукт популярной культуры обошелся без воздания должного этому фильму. Однако проблема в том, что «Воины» всегда затмевают другие ленты режиссера, которые также имеют культовую репутацию. Вот почему необходимо немного пошатнуть канон культового кинематографа и, нарушив конвенцию, рассказать о менее известных его фильмах. Среди них, несомненно, «Улицы в огне» (1983) и «Южное гостеприимство». Среди культовых последний упоминается в книге Дженнифер Айсс «500 основных культовых фильмов» [Eiss, 2010, p. 95]. Он часто мелькает в списках пользователей IMDb. С одной стороны, это обычное эксплуатационное кино субжанра «hicksploitation», с другой – американский фильм, сделанный независимыми студиями, с относительно известными на тот момент актерами (Пауэрс Бут, Кит Кэрредин, Питер Койот, Фред Уорд). Печальная судьба фильма в том, что он до сих пор остается в тени прославленного «Избавления» (1972) Джона Бурмана, но в то же время не только не уступает ему, но во многих отношениях даже превосходит.

Луизиана. 1973 год. Национальная гвардия проводит учения. Группа солдат должна добраться из пункта А в пункт Б. Поскольку это учения, их оружие заряжено холостыми патронами, и только один военный на всякий случай берет с собой боевые. Как и в обычной жизни, у каждого из героев свой характер. Кто-то агрессивен, кто-то несдержан, кто-то любит неудачно пошутить. Так, шутки ради в пути один из солдат дает очередь холостыми по местному жителю. В итоге аборигены, справедливо воспринявшие это как акт агрессии, начинают охоту за военными, уничтожая их одного за другим. Девиз национальной гвардии: «Солдаты на войне и гражданские в мирное время». Так учения «мирного времени» моментально оборачиваются войной с американскими же жителями. Проблема в том, что солдаты непрофессиональны, и без командира, которого убивают первым, им тяжело оказывать сопротивление хозяевам территории, к тому же с холостыми патронами.

Некоторые рассматривали фильм как метафору Вьетнамской войны, что скорее всего не оправданно. В 1980-е – время (пере)осмысления войны – режиссеры высказывались

о феномене непосредственно, не прибегая к метафорам или иносказаниям – это касается фильмов Стэнли Кубрика («Цельнометаллическая оболочка» (1987)), Оливера Стоуна («Взвод» (1987)), Брайана Де Пальмы («Военные потери» (1989)). «Южное гостеприимство» скорее отражает проблемы американского «внутреннего колониализма». Гвардейцы сталкиваются не с простыми южанами, а с каджунами – субэтнической группой, проживающей главным образом в штате Луизиана. Каджуны говорят по-французски, но многие из них владеют и английским. «Южное гостеприимство» больше других фильмов своего субжанра отражает страх американцев перед собственной страной и прежде всего перед Югом. Посмотрев этот фильм, можно понять страхи США: Америка не принадлежит американцам. Сколько есть неизведанных мест в Соединенных Штатах, где рядового американца подстерегает смертельная опасность?

Тема чужой земли, нарушения границ объединяет многие фильмы Уолтера Хилла. Главным образом в творчестве режиссера эта тема раскрывается через городское пространство: как правило, это районы, поделенные между собой бандами («Воины» (1979), «Улицы в огне» (1984)), или криминальные места, отделенные от обычного городского пространства («Нарушение территории» (1992)). В этом смысле «Южное гостеприимство» продолжает традиционную тему Хилла, но одновременно является уникальным фильмом. Здесь чужая территория – болота (кому они вообще нужны?), а нарушение границ в данном случае – метафора. Аборигены начинают уничтожать национальных гвардейцев только после того, как один из них проявляет агрессию.

Само название картины намекает на ее жанровое своеобразие. Это не боевик, не триллер и не традиционное эксплуатационное кино. Это нетрадиционная южная готика, для которой часто характерны мистика и живописание быта американского Юга. В обычном понимании мистика в фильме отсутствует. Однако что может быть более загадочным, чем община странных людей, готовая линчевать любых чужаков, случайно появившихся в их родных краях? Южная готика – это не только макабрические ужасы и гротеск, но даже в большей мере быт южан. «Это наш дом. Мы здесь живем. Держитесь отсюда подальше», – говорит оставшимся в живых гвардейцам абориген. Фильм живописует обычаи каджунов: охота, рыбалка, животноводство, танцы под этническую музыку, чувство общности и связанное с этим неприятие незваных гостей. Это очень важное кино: выясняется, что охотятся каджуны в местах своего проживания не только на животных.

52. Бегущий по лезвию

BLADE RUNNER

США, ГОНКОНГ, ВЕЛИКОБРИТАНИЯ, 1982 – 117 МИН.

РИДЛИ СКОТТ

Режиссер:

Ридли Скотт

Продюсеры:

Майкл Дили, Чарльз де Лозирика, Хэмптон Фанчер

Сценарий:

Хэмптон Фанчер, Дэвид Уэбб Пиплз, Филип К. Дик (литературная основа)

Операторская работа:

Джордан Кроненвет

Монтаж:

Марша Накашима, Терри Роулингс

Музыка:

Вангелис

Главные роли:

Харрисон Форд, Рутгер Хауэр, Шон Янг, Эдвард Джеймс Олмос, М. Эммет Уолш, Дэрил Ханна

В недалеком будущем – даже по меркам 1982 г., когда фильм вышел в прокат, – человечество станет использовать репликантов, искусственно созданных людей, для тяжелой работы и военных завоеваний за пределами Земли. Пять киборгов сбежали из колонии и проникли на Землю в футуристический Лос-Анджелес 2019 г. Отставному детективу Рикку Декарду (Харрисон Форд), специализирующемуся на поимке репликантов, предстоит найти бунтовщиков и ликвидировать их, а точнее – «отправить в отставку», как это звучит официально. Таких, как Декард, называют «бегущими по лезвию» ввиду опасности их работы. А его работа крайне опасна: до того как к Декарду обратились за помощью, один из репликантов (Брайан Джеймс) убил лучшего «бегущего по лезвию».

Картина Ридли Скотта «Бегущий по лезвию» не сразу стала культовой. Провалившись в прокате, фильм постепенно приобретал славу одной из самых оригинальных работ, снятых в жанре научной фантастики. Сегодня же ни один список культового кино не обходится без упоминания «Бегущего по лезвию». Ключевая особенность картины в следующем: зрители часто отмечают, что, несмотря на то что действие происходит в 2019 г., создается впечатление, будто будущее должно было стать именно таким, каким оно изображено в фильме. Вот насколько эффектно был изображен мир «Бегущего по лезвию». Эстетика фильма оказала очень большое влияние на последующие научно-фантастические фильмы, заслужившие статус культовых, – «Пятый элемент» (1997), «Темный город» (1998) и обе версии «Призрака в доспехах» (аниме 1995 г. и кинематографический ремейк 2017 г.) [Olson, 2018, p. 19].

Одних поклонников покоряет прежде всего та самая атмосфера фильма, представляющая собой органическое единство локаций (детально прописанный мрачный Лос-Анджелес 2019 года) и футуристической музыки Вангелиса. Некоторые любят картину за то, что она является первой и, возможно, лучшей экранизацией наследия американского фантаста Филипа К. Дика. Картина снята по мотивам рассказа «Снятся ли андроидам электроовцы?», написанного в 1968 г., а сам термин «бегущий по лезвию» был позаимствован из творчества Уильяма Берроуза [Ibid., p. 17]. При этом и Берроуз сам позаимствовал термин из романа «Th

е *Bladerunner*», опубликованного в 1974 г. писателем-фантастом Аланом Нурсом. Наконец, другие фанаты картины любят ее за неспешность действия, не характерную для научной фантастики.

Однако другие любят фильм за философскую основу, поднимающую сложные вопросы о человеческой природе. Проблема сознания репликантов (и киборгов) оказалась крайне важна для Ридли Скотта. В его предыдущем фильме «Чужой», ставшем классикой смешения научной фантастики и хоррора, «чужим» по отношению к членам космического корабля «Ностромо» окажется не чудовище, созданное швейцарским сюрреалистом Гигером. На самом деле «чужим» станет именно киборг Эш, истинная природа которого не была известна экипажу. Именно Эш, не подчинившись приказу старшей по званию (сержанта Рипли), пустил на корабль зараженного человека, а впоследствии пытался убить Рипли особенно жестоким образом [Павлов, 2019, с. 307–328]. В «Бегущем по лезвию» Ридли Скотт теперь уже без обращения к жанру хоррора, но заимствуя элементы фильмов нуар (отсюда происходит часто встречающееся определение жанровой особенности картины как «технонуар» или «неонуар»), пытается исследовать сущность и мотивы деятельности искусственно созданных людей, обладающих сознанием.

Британский исследователь культового кино Мэтт Хиллс считает, что «Бегущий по лезвию» представляет собой прежде всего «культовый фильм для академиков», имея в виду, что именно эта картина привлекает особое внимание исследователей кинематографа [Hills, 2011]. Подтверждение этому можно найти даже в России. Например, крайне подробно с социологических и социально-философских позиций эту ленту анализирует социолог Александр Филиппов [2006]. В его тексте можно найти не только рассуждения о «восстании картезианцев», но и любопытные мысли о социальной структуре города и т. д. Отчасти мнение Хиллса подтверждается и шуткой в сериале «Теория большого взрыва». В одном из эпизодов шоу герои – молодые ученые-физики и, разумеется, «гики» – говорят, что им нужно посетить показ новой версии картины, в которую добавили несколько секунд, и теперь это полностью меняет концепцию фильма. С одной стороны, это шутка «гиков», помешанных на научной фантастике, над «ботанами». Однако «гики» скорее любят другое научно-фантастическое кино, например, «Звездные войны». «Бегущий по лезвию» гораздо более серьезный фильм, которым могут заинтересоваться настоящие ученые. То есть, с другой стороны, это шутка именно для ученых, но не только для физиков, а скорее для исследователей кинематографа. Существует несколько версий фильма: обычно считается, что основных версий пять. В каждой из них так или иначе концепция картины изменена. В частности, в одной из версий зрителям дают понять, что главный герой Рик Декард – сам репликант, в то время как ему самому об этом неизвестно. Таким образом, шутка рассчитана на более широкий «пласт академии» – в том числе на исследователей, которые занимаются Cinema Studies и хорошо осведомлены об истории этого кино.

Любопытно, что сам Харрисон Форд не раз высказывался, что не считает своего героя репликантом, однако в версии Скотта 2007 г. «Final Cut» нам ясно дают понять: Декард – репликант. Об этом нам говорит то, что Рик обнаруживает у порога своей квартиры оригамного единорога. В какой-то момент в новой версии фильма живой единорог снится Декарду. Также зритель мог заметить, как один из персонажей фильма Гафф (Эдвард Джеймс Олмос) мастерит оригамных животных. Тем самым нам становится ясно, что Гафф знает о том, что Рик – репликант. Позднее культуролог Генри Дженкинс в своей концепции конвергентной культуры введет термин «оригамный единорог», который означает то, что мельчайшая деталь, добавленная создателями во франшизу, может полностью изменить смысл произведения [Jenkins, 2006]. Одним словом, «Бегущий по лезвию» – определенно главный культовый фильм для академиков. В 2017 г. сиквел фильма «Бегущий по лезвию 2049» также с треском провалился в прокате, тоже став культовым.

53. Жидкое небо

LIQUID SKY

США, 1982 – 112 МИН.

СЛАВА ЦУКЕРМАН

Режиссер:

Слава Цукерман

Продюсеры:

Слава Цукерман, Роберт Филд, Нина В. Керова

Сценарий:

Слава Цукерман, Энн Карлайл, Нина В. Керова

Операторская работа:

Юрий Нейман

Монтаж:

Шэрин Л. Росс, Слава Цукерман

Музыка:

Бренда И. Хатчинсон, Клайв Смит, Слава Цукерман

Главные роли:

Энн Карлайл, Пола Э. Шеппард, Сьюээн Ди, Отто фон Вернхерр, Боб Брэйди, Илэйн С. Гроув, Стэнли Кнапп

«Жидкое небо» – один из самых знаковых полночных фильмов 1980-х. Главная героиня картины – представительница нью-йоркской богемы. На протяжении фильма ее несколько раз насилуют разные люди. Каждый раз после полового акта ее насильник испаряется. Девушка надеется, что ее защищают какие-то внешние силы. Однако оказывается, что это инопланетяне, которые вовсе не защищают ее, но прибыли на Землю с целью получения вещества, которое человеческий мозг выделяет в момент оргазма.

Удивительно, что с началом 2000-х о «Жидком небе» как о культовом фильме стали вспоминать значительно реже. Например, Эрнест Матис и Ксавье Мендик не включили его в число 100 культовых фильмов, равно как и авторы другой часто упоминаемой здесь книги, посвященной 101 культовому фильму. Зато Барри Кит Грант упоминает его в списке 100 научно-фантастических картин. Между прочим, это одна из тех лент, которую Грант называет «культовой», в то время как про другие картины, имеющие тот же статус, он так не отзывается, а пишет про них как про обычные картины. Между тем в книге «Опыт культового кино» [The Cult Film Experience, 1991] в разделе «Полночное кино» практически каждый автор не раз упоминает «Жидкое небо». Большая часть авторов даже ставит «Жидкое небо» в один ряд с «Шоу ужасов Рокки Хоррора» и «Розовыми фламинго» – что многое говорит о месте, занимаемом фильмом в 1980-е. Нынешнее пренебрежение академиков, с одной стороны, связано с тем, что фильм перестал пользоваться тем спросом, каким пользовался на протяжении 1980-х. С другой стороны, отсутствие востребованности говорит о том, что целевая аудитория – нью-йоркская богема, постпанковская среда, а также героинозные наркоманы – растворилась в новой культурной среде. Как следствие, в 1990-е культовыми стали совсем другие фильмы. Однако то, что позиции «Жидкого неба» в каноне культового кино пошатнулись, очевидно. Например, «Жидкое небо» упоминается в различных списках фильмов на сайте IMDb 435 раз. Из них лишь 12 раз в списках культового кино. Единственным, кто еще помнит о фильме и считает его важным, остается Барри Кит Грант, включивший ленту в список ста важнейших научно-фантастических картин по версии Британского института кинематографа [Grant, 2013, p. 99–100].

Один из авторов сборника «Опыт культового кино» включает эту ленту в число «гностических фильмов». С его точки зрения, упоминаемые им три картины («Человек, который упал на Землю», «Экспроприатор» и «Мужчина, глядящий на юго-восток») – не просто культовые, но такие феномены, познать которые могут лишь немногие просветленные. Интерес определенных личностей к этим фильмам и делает этих людей избранными, приобщенными к тайному знанию. В некотором роде Слава Цукерман предвосхитил то, что впоследствии стали называть «российской чернухой». Чернухой считались фильмы, изображающие худшие стороны социальной и культурной жизни, в которых отсутствовал положительный герой, а главное – всякая надежда на спасение извне, особенно на божественное провидение (вполне гностический посыл). Таким образом, в каком-то смысле Цукерман открыл «перестроечное кино» задолго до его возникновения.

Не случайно «Жидкое небо» стало модным именно в перестроечную эпоху. Также не случайно, что в конце 2000-х Цукерман снял картину «Перестройка», тем самым подтвердив близость американского «Жидкого неба» к целой культурной эпохе в России. В сети можно найти ничем не подтвержденную информацию о том, что Горбачев якобы смотрел это кино в Форосе во время ГКЧП. Скорее всего, это не так, но сама по себе эта легенда говорит о значении и статусе картины гораздо больше, чем что-либо другое. Существуют устные свидетельства, что молодые студенты на рубеже 1990-х годов с большим оживлением обсуждали это кино. Например, вот одно из воспоминаний: «Смотрела этот фильм в кинотеатре в 1989 году. Очень впечатлил, 20 лет не могла забыть. Мои знакомые ходили на него 8 раз. Спасибо. Пересмотрела с удовольствием». Таким образом, культовый статус этот фильм получил даже в СССР. При этом по совершенно другим основаниям, нежели в США. Но это, если рассуждать с точки зрения потребления целевой аудиторией. Если же исходить из гипотезы об этом кино как о «гностическом», тогда фильм куда более глубокий, чем кажется.

«Жидкое небо» – это не только «героин» (так его называют в фильме), но и «жидкое небо» в прямом смысле этого слова. Упования на небеса в этом, казалось бы, богооставленном мире нью-йоркской богемы иллюзорны и эфемерны. Никакого спасения ждать не приходится. Сверхъестественной силой, которая защищает главную героиню, в итоге оказываются инопланетяне, столь же порочные и злые, жадные до наркотиков, как и все те ужасные люди, которые окружают жертву. Эти мысли действительно находят отклик у гностиков: «Негативность понятия “космос” не просто знаменует отсутствие божественных значений во вселенной: его сочетание с такими словами, как “тьма”, “смерть”, “неведение” и “зло”, показывает его связанным с качеством, противоположным божественному. (...) удаление божественного из космоса оставляет последний не нейтральным, ценностно-безразличным, просто физическим явлением, но разделяющей силой, самоопределение которой за пределами Бога увлекает направление воли прочь от Бога» [Йонас, 1998, с. 249].

54. Человек, который спас мир / Турецкие звездные войны

DÜNYAYI KURTARAN ADAM

ТУРЦИЯ, 1982 – 91 МИН.

ЧЕТИН ИНАНЧ

Режиссер:

Четин Инанч

Продюсеры:

Мехмет Карахафиз

Сценарий:

Джюнейт Аркын

Операторская работа:

Четин Гюртоп

Монтаж:

Нечдет Ток

Главные роли: Джюнейт Аркын, Айтекин Аккая, Фюсун Учар, Хусейн Пейда, Неджла Фиде, Мехмет Угур

В мире есть два бренда Armani – родной и турецкий. Впрочем, это касается не только Armani, но и многих других брендов. Это не настоящие и ложные, а именно аутентичные и стилизованные бренды. Последние не являются подделкой: просто они другие, уникальные. Хотя турецкий бренд и сделан по мотивам оригинального, он приобретает совершенно новое значение и смысл в своем культурном контексте. Конечно, авторские права нарушены, а марка украдена, но турецкий вариант не слепо копирует, а творчески перерабатывает, создавая эксклюзивные вещи. Нравятся эти вещи потребителю или нет, другой вопрос. Имея хотя бы зачатки вкуса, можно без труда отличить одни пестрые аляповатые вещи от других пестрых аляповатых вещей. И дело не в том, что турецкая подделка принадлежит низам культуры, а оригинальная вещь – верхам. Турецкий продукт точно так же может быть предметом потребления. Впрочем, вопрос с одеждой спорный. Даже в шутку трудно подобрать вещь, которая бы адекватно воспринималась людьми, имеющими вкус: объяснить им, что это проявление вашей иронии, будет крайне сложно. Однако с фильмами дела обстоят наоборот.

В XX в. турки делали рип-оффы не только брендов высокой моды, но и больших голливудских хитов. В частности, их амбиции были настолько большими, что в рамках популярного кинематографа они также сделали свой вариант «Звездных войн». Этот фильм – яркий образец не только «плохого кино», но и национального кинематографа (об особенностях популярного турецкого кино см.: [Erdogan, 2007, p. 349–359]. Кроме того, он что-то говорит о том, каким предстает кино «экзотических стран» в восприятии западного зрителя, а также о популярности «Звездных войн». «Человек, который спас мир» – это турецкий Armani в мире кино. Как и в «Звездных войнах», в этом фильме существует пролог.

Чтобы зрители не утруждали себя чтением текста, как в оригинале, в турецком варианте им все рассказывают. В далеком будущем, когда наступит новая эра, от Земли начнут откалываться целые куски, жизнь на которых, однако, сохранится. В космическом пространстве они станут самостоятельными единицами. Однажды злой Чародей, по каким-то причинам особенно ненавидящий Землю, вздумает ее уничтожить. Но земляне на тот момент воспользуются особенным ментальным щитом, чем обезопасят себя от мгновенного уничтожения. «Два отважных турецких воина и некоторые другие» отправляются в открытый космос, чтобы сразиться со смертельным врагом планеты. После галлюциногенной космической битвы герои

оказываются на одном из метеоритов, отколовшихся от Земли, населенном всевозможными существами – мумиями, зомби, мохнатыми чудовищами и даже обычными людьми.

По сюжету это не слишком напоминает «Звездные войны». Однако из классической ленты турецкие мастера позаимствовали кадры космических боев, почему фильм и получил второе, неформальное, название «Турецкие звездные войны». Во многом именно эта сопричастность голливудскому блокбастеру и сделала возможным внимание к нему со стороны западной аудитории культивистов. Главную роль в фильме играет звезда турецкого кинематографа Джюнейт Аркын – опять же заимствованный западный бренд, «турецкий Ален Делон». Его напарник как-то спросит, почему тот все время смеется, и герой Аркына ответит, что из-за слишком серьезного отношения ко всему в истории произошли худшие события, которые только можно себе представить. Собственно, это ключевая установка при восприятии этого фильма. Впрочем, она и не нужна: вряд ли кому-то придет в голову относиться к этой картине всерьез.

Кроме того, «Человек, который спас мир» предоставляет хороший повод вписать сами «Звездные войны» в контекст плохого кинематографа. Если некоторым особо рьяным сторонникам догматического подхода к культовому кино (который предполагает жесткие рамки понятия: «никакого мейнстрима», «никакого Голливуда») не по душе присутствие «Звездных войн» в списках культивистов, франшизу можно представить через продукты, отмеченные знаком «очень плохо!». В частности, существует «Специальный праздничный выпуск» «Звездных войн», снятый сразу после «Новой надежды», в котором Хан Соло и Чубакка прилетают в отчий дом последнего, на родную планету вуки, чтобы отпраздновать День жизни (в Соединенных Штатах это зовется Днем благодарения).

За ними следуют агенты империи и навешиваются к маме и папе Чубакки, чтобы испортить весь праздник. Фильм показали по телевизору единожды. Его записи не продавались и никогда не распространялись официально. Джордж Лукас не имел к нему почти никакого отношения, но впоследствии выкупил права в надежде на то, что скоро эту часть франшизы забудут. Но поклонники культового кино помнят все и уже не забудут такого зрелища никогда. Во многом потому, что это невозможно забыть. Как и «Турецкие звездные войны», «Специальный праздничный выпуск» заимствует много материала из «Новой надежды» и показывает «Звездные войны» с новой, неожиданной стороны. «Человек, который спас мир» выполняет ту же самую функцию.

55. Видеодром

VIDEODROME

КАНАДА, 1982 – 84 МИН.

ДЭВИД КРОНЕНБЕРГ

Режиссер:

Дэвид Кроненберг

Продюсеры:

Клод Эру, Пьер Дэвид, Лоуренс Несис

Сценарий:

Дэвид Кроненберг

Операторская работа:

Марк Ирвин

Монтаж:

Рональд Сандерс

Музыка:

Говард Шор

Главные роли: Джеймс Вудс, Соня Смитс, Дебора Харри, Питер Дворски, Лесли Карлсон, Джек Крили

«Видеодром» стал водоразделом в карьере канадского автора Дэвида Кроненберга. Даже сам Кроненберг признается, что «Видеодром» – его самый личный фильм. До этого режиссер снял несколько оригинальных хорроров у себя на родине, в Канаде: «Они пришли изнутри», «Бешенство», «Выводок» и «Сканнеры». Все они стали культовыми, но «Выводок», как правило, особенно выделяется поклонниками. После «Видеодрома» Кроненберг стал работать над лентами с коммерческим потенциалом, в основе которых лежали неоригинальные сценарии. Первый оригинальный сценарий после «Видеодрома» Кроненберг написал к фильму «Экзистенция» (1999), который представляет собой скромный авторемейк «Видеодрома». К слову, «Экзистенция» также стала культовой среди устойчивой группы фанатов Кроненберга, возможно, на ее статусе сказалась репутация «Видеодрома».

Макс Ренн, продюсер кабельного телевидения, ищет новые скандальные программы, чтобы транслировать их на своем канале. Один из его сотрудников советует ему посмотреть «пыточное порно» «Видеодром». Герой еще не знает, что, посмотрев программу, он вступит на путь саморазрушения в психическом и физиологическом отношениях. Среди персонажей фильма появляется телевизионный пророк профессор О'Бливин: в нем легко узнается канадский теоретик медиа Маршал Маклюэн, который, между прочим, преподавал в Университете Торонто, когда там учился сам Кроненберг. В эпизодической роли в картине появляется популярная музыкальная звезда Дебора Харри из группы «Blondie». Хотя ее участие не сказалось на коммерческом успехе картины, звезда привлекла дополнительных зрителей из среды культистов.

Этот фильм стоило показывать в терапевтических целях российским гражданам в начале 1990-х, когда те, в плену у повальной моды, с замиранием сердца смотрели, как гипнотизеры изменяют их жизнь к лучшему и «заряжают» воду, приобретающую с помощью медиасигналов целительную силу. Вероятнее всего, плоть отечественных зрителей не трансформировалась, но на психику целители влияли сильно. Пророчества Кроненберга сбылись очень быстро, особенно в отношении России, где зрители с жадностью и без какой-либо рефлексии стали потреблять западные видеопродукты. Как отмечает Эрнест Матис, проблема Макса Ренна не в том, что медиа сводит его с ума, а в том, что он не может отказаться воспринимать/ потреб-

лять медиа [Mathijs, Mendik, 2011, p. 219]. И даже пророк-профессор говорит, что «не существует другой реальности кроме нашего восприятия». В этом смысле реальность Макса ужасна. Ведь это фильм не о восприятии, а о тех, кто не может контролировать собственное восприятие информации, тем самым формируя личную реальность и превращая свое существование в хаос. Если угодно, знаменитая книга Дугласа Рашкоффа «Медиавирус» – развернутый комментарий утверждений, сделанных Кроненбергом [Рашкофф, 2011].

Судьба фильма поначалу не была удачной. Компания вынудила режиссера изменить концовку и сделать новый монтаж. Картина не имела шансов на успех, потому что компания не видела ее коммерческого потенциала и не обеспечила должного маркетингового продвижения. В тот момент, когда Энди Уорхол назвал «Видеодром» «Заводным апельсином 1980-х», картина уже не была в прокате, и реклама великого художника и провокатора оказалась бесполезной для коммерческого успеха. Фильм мог пропасть окончательно, если бы не следующая работа режиссера «Мертвая зона», снятая по мотивам произведения Стивена Кинга. Новая лента привлекла внимание критиков и зрителей, и те обратились к предшествующему опыту Кроненберга. По иронии судьбы «Видеодром» стал пользоваться спросом в видеопрокатах и транслироваться по кабельным каналам. Однако не везде на Западе.

Моральный климат в Великобритании и Канаде в 1980-е был гораздо менее либеральным, нежели в США при консерваторе Рональде Рейгане. В Великобритании дважды публиковали списки «видеомерзости»: в 1982 и 1984 гг. Фильмы Кроненберга попали только во второй список, в котором, конечно, был и «Видеодром». Тогда режиссера не раз упрекали в том, что в сегодняшней России называется «пропагандой культа насилия и жестокости». Хотя в то время сам Кроненберг старался не вмешиваться в политические дебаты, все-таки позднее он неоднократно выступал против цензуры относительно других фильмов. Предшествующая картина Кроненберга «Выводок», также культовая, была резко негативно встречена прогрессивными критиками. В частности, Робин Вуд обвинил режиссера в антифеминизме и мизогинии. После выхода «Видеодрома» Вуд продолжал критиковать Кроненберга с еще большей силой.

Однако творчество Кроненберга заинтересовало академию. Благодаря тому что «Видеодром» привлек внимание к своему создателю, в 1983 г. вышел первый академический сборник, посвященный концепциям режиссера, нашедшим отражение в его творчестве. В том же году Британский институт кинематографа издал книгу о режиссере. Уже в 1984 г. была защищена первая диссертация о творчестве Кроненберга. Мало кто удостоивался такой чести при жизни и, можно сказать, в начале творческого пути [Mathijs, 2005, p. 567]. Американский философ Фредрик Джеймисон подробно исследует тему заговора в «Видеодроме» и обнаруживает в нем политические мотивы, отражающиеся в противостоянии больших корпораций, с одной стороны, и медиасекты («Новая плоть») – с другой [Jameson, 1995, p. 9–85]. Сегодня «Видеодром» остается одним из самых необычных фильмов, когда-либо снятых, а число его поклонников только растет.

56. Нечто

THE THING

США, 1982 – 109 МИН.

ДЖОН КАРПЕНТЕР

Режиссер:

Джон Карпентер

Продюсеры:

Дэвид Фостер, Лоуренс Турман, Стюарт Коэн

Сценарий:

Билл Ланкастер, Джон В. Кэмпбелл-мл. (литературная основа)

Операторская работа:

Дин Канди

Монтаж:

Тодд С. Рамсей

Музыка:

Эннио Морриконе

Главные роли:

Курт Рассел, Кит Дэвид, Уилфорд Бримли, Т.К. Картер, Дэвид Кленнон, Ричард А. Дайсарт, Чарльз Хэллахан, Питер Мэлоуни, Ричард Мейсер, Дональд Моффет

После того как на американскую исследовательскую базу в Антарктике попадает собака в результате неприятного инцидента, в коллективе начинают происходить странные вещи. Вскоре ученые обнаруживают, что под видом животного в коллектив внедрился страшный вирус/чудовище, который может полностью воспроизводить органическую материю и тем самым создавать копии любых живых существ, включая людей, имитируя их речь, сознание и т. д. Теперь полярники пытаются выяснить, кто из них может оказаться монстром, и попробовать найти способ, как с ним бороться.

Если нужно было бы назвать одного стопроцентно культового автора, то имя Джона Карпентера было бы одним из первых, если не самым первым. Не все, но многие его фильмы являются культовыми – особенно ранние, а не поздние. Чаще всего исследователи закономерно включают в списки культового кино «Чужие среди нас» (1988) или посвящают ему целые монографии [Wilson, 2015]. Однако на первых этапах исследования темы культового кино авторы включали в списки ранние картины автора – «Хэллоуин» (1979) [Peary, 1981, p. 123–126] и «Темная звезда» (1975) [Peary, 1983, p. 53–55]. Вместе с тем, возможно, главный фильм режиссера «Нечто» очень долго не рассматривали как культовый – скорее всего, по той причине, что эта часть его репутации очевидна и не нуждается в комментариях. Лишь Барри Кит Грант включил в список ста важнейших научно-фантастических фильмов сразу три культовые картины Карпентера – «Темная звезда», «Чужие среди нас» и «Нечто» [Grant, 2013]. И все же в 2018 г. Кристофер Олсон предпочел всем остальным лентам режиссера «Нечто», включив кино в список «ста величайших культовых фильмов» [Olson, 2018, p. 236–239].

Легко заметить, что сюжет «Нечто» очень сильно напоминает сюжет «Чужого». И в самом деле, когда картина только увидела свет, один из критиков ожидаемо назвал его «“Чужой” на льду» [Billson, 2019]. Однако эта параллель – отнюдь не плагиат или парафраз. И вот почему. В 1953 г. Говард Хоукс и Кристиан Найби сняли и выпустили картину «Нечто» (в оригинале «The Thing from Another World»), в основу которой лег рассказ Джона В. Кэмпбелла-младшего «Кто идет?» (1938). Уже сама по себе первая экранизация является культовой [Peary, 1988, p.

250–254]: до сих пор ходят легенды, что хотя официально режиссером ленты числится Найби, подлинным ее автором был Хоукс, не желавший связывать свое имя с жанром «научной фантастики», на тот момент считавшимся совсем уж низким. В 1975 г. продюсеры Стюарт Коэн и Дэвид Фостер решили экранизировать историю Кэмпбелла еще раз. Договорившись со студией Universal Pictures, они начали поиски режиссера и сценаристов. Однако на этом этапе проект заглох: Коэн отверг кандидатуру и материал, предложенные студией, а Universal Pictures заморозила идею, так как была не слишком заинтересована в таком фильме. Но ситуация изменилась в 1979 г., когда вышел «Чужой» Ридли Скотта и «фильмы про монстров» в замкнутом пространстве стали восприниматься как что-то серьезное и прибыльное. Тогда-то студия и возобновила работу над проектом.

Одновременно с успехом «Чужого» большим хитом считался карпентеровский «Хэллоуин», и Джона Карпентера пригласили в качестве режиссера «Нечто». В 1982 г. съемки были закончены, и уже 25 июня фильм вышел в прокат – ровно в тот же самый день, что и следующая лента Ридли Скотта «Бегущий по лезвию». Ирония состоит в том, что в прокате провалились оба фильма. При вложенных 15 млн «Нечто» собрало меньше 20. Однако очень скоро фильм стал хитом домашних просмотров, заслужив репутацию «одного из лучших фильмов ужасов, снятых когда-либо» [Olson, 2018, p. 237–238]. Критики разгромили ленту, называя фильм «скучным», «слишком кровавым», «омерзительным» и т. д. и сравнивая его с первой экранизацией совсем не в пользу версии Карпентера. Те, кто находил слова, чтобы похвалить «Нечто», были в подавляющем меньшинстве [Billson, 2019, p. 8–9]. Остается сказать, что картину даже номинировали на антипремию «Золотая малина» в категории «худший саундтрек»: как это ни иронично, но композитором «Нечто» был Эннио Морриконе.

Сегодня же зрители знают «Нечто» как величайший хоррор с уникальной атмосферой. Как пишет Олсон, Карпентеру удалось найти идеальный баланс между блокбастером и социальным комментарием. Теперь многие авторы с большим удовольствием рассматривают «Нечто» как фильм, который прекрасно передавал социальные страхи эры Рейгана – чувства паранойи, изоляции, недоверия и даже «паники вокруг тела», как называет ее культуролог Питер Найт [2010]. Но это ретроспективно. Когда же картина только вышла, она в самом деле не вписывалась в «рейгановскую атмосферу», и если зрители хотели смотреть фантастику, то, конечно, это был «Инопланетянин» (1982) – доброе семейное кино в духе рейгановских ценностей. Сам Карпентер просит не забывать, что «Инопланетянин» вышел тем же летом, что и «Нечто», став невероятным международным хитом. Зрители хотели смотреть на милого и приветливого пришельца, а не выходить мрачными из кинотеатра с чувством абсолютной безнадежности [Billson, 2019, p. 10].

Но «Нечто» завораживает поклонников не только своей уникальной атмосферой. Изображение монстра как чего-то тянущегося, расплавляющегося и мимикрирующего под человека, несмотря на дату выхода картины, до сих пор выглядит актуально и пугающе. Эту монструозность некоторые сопоставляют с чудовищами, которых не столько описывал, сколько воображал Лавкрафт. Олсон отмечает, что «Нечто» отражает дух Лавкрафта даже лучше, чем любые существующие адаптации его работ, включая такие хорроры, как «Реаниматор» (1985) и «Извне» (1986) [Olson, 2018, p. 238]. Этот тезис находит подтверждение в весьма неожиданной области – в философии. Так, философ Дилан Тригг строит свой проект «нечеловеческой феноменологии» с обязательными ссылками на Лавкрафта и на основе картины «Нечто». Даже название книги Тригга – непосредственная отсылка к картине, и в самом конце монографии философ обращается к творению Карпентера, чтобы на материале фильма вывести свою философию, заключив, что «говорить об ужасе тела значит также говорить об ужасе космоса» [Тригг, 2017, с. 134].

Влияние «Нечто» можно обнаружить в популярной культуре – в сериале «Очень странные дела», в мультсериале «Рик и Морти», во франшизе «Обитель зла» и даже в «Омерзи-

тельной восьмерке» Квентина Тарантино [Павлов, 2018б, с. 344–364]. Но главное наследие «Нечто» – это римейк и одновременно приквел 2011 г. И хотя Олсон называет его «блеклым» [Olson, 2018, p. 238], кино создано с почтением и любовью к оригиналу, с очень аккуратными и даже вызывающими восторг отсылками. Кроме того, новая версия «Нечто» – не менее лавкрафтовская. Фактически «Нечто» 2011 г. повторило судьбу источника, провалившись в прокате, не окупив даже вложенные средства. Это стало первым и последним опытом нидерландского режиссера Маттиса ван Хейнигена-младшего. По прошествии времени «Нечто» (2011) смотрится все лучше, так что только годы спустя можно понять ценность этой картины. Это тоже культовый фильм. Но его признают таковым еще не скоро. Хотя и обязательно признают.

57. Мой завтрак с Блэсси

MY BREAKFAST WITH BLASSIE

США, 1983 – 60 МИН.

ЛИНДА ЛОТРЕК, ДЖОННИ ЛЕДЖЕНД, МАРК ШЕПАРД

Режиссеры:

Линда Лотрек, Джонни Ледженд, Марк Шепард

Продюсеры:

Линда Лотрек, Джонни Ледженд

Сценарий:

Линда Лотрек, Джонни Ледженд

Монтаж:

Линда Лотрек, Джонни Ледженд, Линн Маргулис

Музыка:

Линда Митчелл

Главные роли:

Энди Кауфман, Фред Блэсси, Лори Бертон, Линда Хирш, Линда Лотрек,
Линн Маргулис

В 1999 г. на экраны вышла картина Милоша Формана «Человек на Луне», главную роль сыграл Джим Керри. Фильм пользовался определенным успехом. Критики часто отмечали, что, кажется, Джим Керри, наконец, избавился от своей репутации актера, который не может играть серьезные роли, и показал, на что способен в драматическом плане. Керри даже получил премию «Золотой глобус» за лучшую мужскую роль. Забавно, что в «Человеке на Луне» популярный комик Джим Керри пытался вжиться в образ другого комика Энди Кауфмана. Если быть более точным, то «антикомика», как Кауфман сам себя предпочитал называть.

Благодаря картине Формана об Энди Кауфмане, к тому времени скончавшемся, узнала широкая аудитория. Вместе с тем, если посмотреть на перформансы самого Кауфмана, трудно не прийти к мысли, что Джиму Керри все же не вполне удалось передать харизму своего героя, построенную на эпатаже и агрессии по отношению к собственной аудитории. Если вдруг кто-то захочет увидеть, каким был Энди Кауфман на самом деле, лучше всего посмотреть фильм с его участием «Мой завтрак с Блэсси».

Кауфман сам по себе – культовая личность, обаяние которой способны оценить далеко не все. Он не часто играл в кино, но появлялся в эпизодических ролях у разных режиссеров, кино которых – хотя далеко не из-за участия в нем антикомика – становилось культовым. Например, Кауфман мелькает в картине Ларри Коэна «Бог велел мне». Разумеется, фильму, в котором Кауфман на протяжении часа ведет свой традиционный диалог со старым рестлером, сложно было не стать культовым. Впрочем, культовая репутация этого фильма может быть поставлена под сомнение, так как картина не очень известна и остается предметом поклонения узкой группы людей – тех, кто еще помнит и любит Кауфмана. Вместе с тем нельзя сказать, что кино пребывает в полном забвении: Стивен Пучальски включил его в свой сборник «плохого, бессмысленного развлекательного кинематографа» [Puchalski, 1996, p. 107]. Любой, кто посмотрит фильм, подтвердит, что «Мой завтрак с Блэсси» бессмысленный ровно настолько же, насколько и плохой. Однако фильм намеренно плохой – это одновременно и провокация, и издевательская реплика в адрес американской интеллектуальной аудитории, которая смотрела и любила сложное кино с европейским акцентом.

В 1981 г. вышел фильм французского режиссера Луи Маля «Мой ужин с Андре», ставший одним из самых удачных опытов режиссера в Соединенных Штатах [Краснова, 2006, с.

32]. Вопреки представлениям о культовом кино эта картина получила репутацию культовой – в ней не было ни резни бензопилой, ни альтернативной сексуальности, ни чего бы то ни было еще, присущего культовому кинематографу. Зрители почему-то получали удовольствие, наблюдая за тем, как два человека более двух часов ведут беседы на разные темы. Достаточно прочесть рецензию Сорена Маккарти [2007, с. 123–121], чтобы оценить восторг некоторых культивистов относительно диалогового кино Маля.

«Мой завтрак с Блэсси» ожидаемо пародирует и высмеивает фильм Луи Маля. Как и у Маля, в картине с Кауфманом актеры играют самих себя. Однако «Мой завтрак с Блэсси» – это вызов не столько по отношению к Малею, сколько по отношению к тем, кого Кауфман, судя по всему, считал пустым, снобистским и псевдоинтеллектуальным сообществом, восхищающимся европейскими авторами, которые снимали сложное кино, в США. Темы разговора «Моего ужина с Андре» скорее претенциозны, нежели интеллектуальны, и при просмотре картины сегодня сложно избавиться от ощущения фальшивости и наигранности диалогов. Играя на контрасте, Кауфман вживается в роль неуверенного и заискивающего Уоллеса Шоуна, в то время как Блэсси воспроизводит надменный и патерналистский характер Андре Грегори.

Кауфман занижает планку дискуссии, которую ведет с Блэсси, обращаясь к самым низким темам популярной культуры и даже выстраивая определенную драматургию, позволяющую сюжету не стопориться. Герои «Моего завтрака с Блэсси» – антикомик и рестлер – не ведут речь о высоколобой культуре, но обсуждают обыденные вещи. Например, личную гигиену, поход в уборную и туалетную бумагу: Блэсси, «самопровозглашенный король мужчин», рассказывает о своем опыте в мельчайших подробностях. Немалое время они уделяют и выбору блюд – брать вафли, блинчики или что-то еще, и насколько эта еда вообще полезная. Специфика диалогов и даже место действия фильма во многом предвосхищают то, что впоследствии сделает невероятно популярным Квентин Тарантино, чья одержимость завтраками сказывается в «Бешеных псах» и в «Криминальном чтиве».

Таким образом, паразитируя на другом культовом фильме, «Мой завтрак с Блэсси» становится метакультовым кино: он далек от того, чтобы быть глупой пародией, предлагая зрителю тонкие отсылки к высокому кинематографу. Сколько зрителей, посмотревших оба фильма, смогли оценить этот глубокий слой картины с Кауфманом? Очевидно, немного. Но это были именно те, к кому обращался Энди Кауфман. В каком-то смысле «Мой завтрак с Блэсси» оказался завещанием антикомика и актера. Фильм вышел в 1983 г., а в 1984 г. Кауфман скончался от рака.

58. Терминатор

THE TERMINATOR

США, ВЕЛИКОБРИТАНИЯ, 1984 – 108 МИН.

ДЖЕЙМС КЭМЕРОН

Режиссер:

Джеймс Кэмерон

Продюсеры:

Гейл Энн Хёрд, Джон Дэйли, Дерек Гибсон

Сценарий:

Джеймс Кэмерон,

Гейл Энн Хёрд, Уильям Уишер-мл.

Операторская работа:

Адам Гринберг

Монтаж:

Марк Голдблатт

Музыка:

Брэд Фидель

Главные роли:

Арнольд Шварценеггер, Майкл Бин, Линда Хэмилтон, Пол Уинфилд,

Лэнс Хенриксен, Рик Россович, Бесс Мотта

Согласно легенде фильма, в будущем Землю ожидает восстание машины против людей. Однако люди организуют сопротивление во главе с харизматичным лидером Джоном Коннором. Чтобы выиграть войну, роботы отправят в прошлое киборга (Арнольд Шварценеггер), который должен убить мать еще не родившегося лидера революции (Линда Хэмилтон). Вслед за ним отправляется солдат сопротивления Кайл Риз (Майкл Бин), чтобы помешать убийце осуществить задуманное. Действие происходит в 1984 г. В 1988 г., когда вторая часть «Терминатора» еще не вышла, Дэнни Пири включил первую серию в третий том своих «Культовых фильмов» [Reary, 1988, p. 234–238]. Пири сосредоточивается на обсуждении политических импликаций кино, потому что «Терминатор» – «политический фильм». Это не его домыслы, так как в 1980-х многие критики действительно дискутировали о «Терминаторе» в политическом контексте. Лиллиан Некаков указала, что зло в фильме – киборг-убийца – имплицитно «фашистское»: в далеком будущем машины уничтожили многих людей, а тех, что остались, держат в чем-то наподобие лагерей смерти для работы; образ Шварценеггера, который к тому же произносил свои реплики с австрийским акцентом, тоже напоминал о фашизме [Reary, 1988, p. 234–238]. Важная деталь – актер отказался от роли положительного героя, призванного защищать будущую мать лидера сопротивления, и сознательно выбрал роль бездушного убийцы. Разумеется, это не было политическим выбором, но по итогам стало аргументом в пользу тезиса о фашистских мотивах в ленте.

Если судить по фильмографии Джеймса Кэмерона, то он – голливудский марксист, в пользу чего говорят его позднейшие фильмы «Титаник» и «Аватар». Более того, в следующем после «Терминаторе» фильме, в котором он выступил режиссером («Чужие»), главным героем была женщина, женский вариант Рэмбо. Рэмбо здесь упомянут не случайно: Кэмерон сотрудничал и с голливудскими правыми. В частности, он писал сценарий к одному из самых прорейгановских фильмов 1980-х «Рэмбо: Первая кровь-2» вместе с Сильвестром Сталлоне. Сам Кэмерон оправдывался постфактум так: «Экшен в фильме мой, политика – Сталлоне». Но в «Терминатор» Кэмерон закладывал гуманистический и одновременно прогрессистский

посыл. Например, Пири отмечает революционный пафос борьбы, которым пропитана картина, что отчасти странно, потому что кино акцентирует опасную роль техники, которую та стала играть в жизни человека. В «Терминаторе» она действительно занимает значительное место.

Это очень «индустриальный фильм»: музыкальный плеер, интерком в полиции, телескоп, рации, многочисленные машины, и даже машину-убийцу убивают с помощью другой машины, хотя и бездушной. Но кино прогрессистское не с точки зрения технического прогресса, а в отношении человеческих отношений. Мужчина и женщина оказываются равны: в конце фильма женщина становится бойцом и сражается со злодеем на равных. Кроме того, именно от женщины зависит будущее человечества: она должна стать матерью лидера революционной борьбы против взбунтовавшейся техники. В определенном смысле фильм играл на руку консерваторам, так как имплицитно одной из идей картины была борьба с абортами, типично рейгановская тема: отец ребенка, с которым девушка провела всего пару часов, умер, и она не страшится растить ребенка в одиночку. Сара Коннор могла бы выбрать иной вариант будущего, отказавшись от родов, но соглашается встать на путь лишений и страданий ради всего человечества.

«Терминатор» – один из тех немногих голливудских фильмов, которые стали спутниками взросления молодого российского зрителя и воспитания вкусов российского зрителя постарше. Во второй серии «Терминатора» есть внутренний монолог Сары Коннор, в котором она рассуждает, что именно киборг мог бы стать прекрасным отцом для ее ребенка: он бы никогда не ударил, не накричал, защищал и всегда был бы рядом. В то время пока Сара мечтала, чтобы герой Шварценеггера стал отцом ее ребенку, фактически он стал отцом миллионам других детей, прежде всего российских. В самом начале 1990-х Шварценеггер стал кумиром мальчишек в образе робота-заступника. Действие первого фильма происходит ровно в том году, в котором тот был снят, – в 1984-м. По сюжету Сара Коннор в 1984 г. должна зачать сына, который в будущем станет лидером сопротивления против взбунтовавшихся машин, мечтающих уничтожить человечество. Согласно сюжету второй части, Джон Коннор появился на свет 28 февраля 1985 г. Таким образом, надежда человечества, Джон стал ровесником сегодняшних 30-летних мужчин, которые должны были родиться и взрослеть вместе с ним.

Вторая серия «Терминатора» вышла на экраны в 1991 г., но действие картины происходит в 1994 или 1995 г.

Не принципиально, что роль 10-летнего по сюжету Джона играет 14-летний Эдвард Ферлонг. С одной стороны, маленькие зрители понимали, что у них есть защитник и кумир в образе Шварценеггера (не так важно, что в первой серии символически он был скорее отцом-деспотом), с другой – питали тайные надежды на избранность, в глубине души рассчитывая, что восстание машин придется на их возраст возмужания и что им придется вступить в отчаянное сражение за будущее людей. В конце концов, сегодняшние 30-летние в 40 лет оглянутся, чтобы посмотреть, какой путь они прошли и к чему пришли в 2025 г., когда Джон Коннор одержал победу над врагами человечества.

59. Экспроприатор / Конфискатор

REPO MAN

США, 1984 – 106 МИН.

АЛЕКС КОКС

Режиссер:

Алекс Кокс

Продюсеры:

Питер Маккарти, Джонатан Уэкс, Майкл Несмит

Сценарий:

Алекс Кокс

Операторская работа:

Робби Мюллер

Монтаж:

Дэннис Долан

Музыка:

Стивен Хафстетер, Тито Ларрива

Главные роли:

Гарри Дин Стэнтон, Эмилио Эстевес, Трейси Уолтер, Оливия Бэрш, Сай Ричардсон, Сьюзен Барнс

В 1980-е Алекс Кокс был тем, кем Тарантино стал в 1990-е, конечно, с поправкой на тематику и разный культурный контекст двух десятилетий. Фанат культового кино, Кокс, еще будучи студентом, написал книгу «10 000 способов умереть», посвященную спагетти-вестернам, которая была опубликована только недавно [Сох, 2009]. Затем Кокс стал снимать фильмы с сознательной установкой на производство культового кино, в чем мгновенно преуспел. Начиная с его первого опыта и до 1990-х его картины неизменно приобретали репутацию кulta. В частности, «Прямо в ад» и «Уокер» – это постмодернистское переосмысление жанра спагетти-вестерна и сюрреалистического кино. Уже став узнаваемым режиссером, с 1988 по 2000 г. на британском телевидении Алекс Кокс в шоу «Moviedrome» рассказывал зрителям про культовое кино и даже показывал его. Вместе с тем упоминаемые спагетти-вестерны – не единственная тема в творчестве режиссера. Его ранние картины относятся скорее к культуре панка.

Таковым стал его первый фильм «Экспроприатор». Однако режиссер не просто подражал культуре панка или даже отражал ее в своем творчестве, но и сам стал частью и ярким образцом этой культуры. «Экспроприатор» в мире кино – едва ли не то же самое, что «Sex Pistols» в мире музыки. Уже в следующем фильме «Сид и Нэнси» Кокс мог позволить себе рассказать об одном из самых интересных и трагических эпизодов истории панк-движения на правах участника.

Главный герой «Экспроприатора» Отто (Эмилио Эстевес) – молодой панк, который бросил школу и теперь работает клерком в магазине, рутинно расставляя товары по полкам. Из-за своего строптивного характера он повздорил с менеджером, за что его мгновенно уволили. В тот же день его девушка изменяет ему с его другом. Не зная, чем заняться, волею случая Отто начинает работать экспроприатором автомобилей, подлежащих конфискации за долги. Тем временем все экспроприаторы города начинают охотиться за таинственной машиной, за которую назначена высокая награда. Уже в начале фильма зрителю дают понять, что в багажнике автомобиля лежит разлагающийся, светящийся кислотно-зеленым цветом радиоактивный труп пришельца. Всякий, кто посмотрит на труп, мгновенно исчезает, от него остаются только ботинки. За всеми, кто связан с машиной, ведут слежку секретные службы. К концу

фильма нарратив становится все более и более сумасшедшим – как будто очень странный механик, который делится с героями своими взглядами на жизнь на протяжении всего фильма, получил возможность рассказать историю так, как видит ее он.

Несмотря на то что «Экспроприатор» был «экспроприрован» панками, его популярность была гораздо шире, нежели в среде только этой субкультуры. В частности, картину мгновенно полюбили поклонники культового кино. Как и полагается, «Экспроприатор» быстро провалился в прокате. Во многом тому виной стала ошибочная маркетинговая стратегия – представлять фильм как экшен. Однако второе рождение фильм получил, когда вскоре попал в кинотеатры, специализирующиеся на авторском кино, аудитория которых могла оценить иронию и стилистику картины. Третий раз к жизни «Экспроприатор» вернулся уже в пунктах проката видеокассет как очень востребованный фильм. На протяжении 1980-х он пользовался неизменным спросом среди культивистов, готовых наслаждаться этим кино в домашних условиях. Барри Кит Грант [Grant, 1991, p. 122] называет это кино в числе «культовых фильмов фастфуда», потому что он очень быстро прославился, в то время как другие картины зарабатывали свою репутацию годами, например, слипер «Бегущий по лезвию». Почему же фильм стал культовым так быстро?

Одной из ключевых тем фильма является теория заговора. Если в 1970-х паранойя находила отражение в серьезном кино («Вся президентская рать», «Заговор Параллакс» Алана Пакулы), то Кокс высмеивает эти страхи. Секретные агенты в фильме изображены еще более комично, чем упоминаемый механик со странностями, который не водит машину, потому что это делает людей тупыми, и который рассуждает о летающих тарелках, забирающих людей в прошлое. Кроме того, Иэн Хантер определяет «Экспроприатора» как «гетеросексуальный кэмп» [Hunter, 2013, p. 123]. В данном случае кэмп понимается как сознательная стратегия придать фильму черты низкой культуры. «Экспроприатор» делает то же, что и «Криминальное чтиво»: он буквально «палповый», намеренно «второсортный». «Экспроприатор» обыгрывает клише научной фантастики и боевиков категории «В».

И если его смотреть как обычный фантастический фильм, удовольствия будет мало. Однако очень важно, что, хотя это и кэмп, но все же он расширил аудиторию, наделенную тонким вкусом, позволяя наслаждаться «плохими» фильмами и гетеросексуальным зрителям. Несмотря на то что картины Рассы Майера также часто описываются как гетеросексуальный кэмп, его фильмы эксплуатируют телесность, в то время как Алекс Кокс обыгрывает устоявшиеся конвенции жанрового кинематографа. И конечно, культивисты не могли не оценить игру Гарри Дина Стэнтонна, ментора Отто, заявившего, что он не возит в своей машине ни коммунистов, ни христиан.

60. Распутин – оргии при царском дворе

RASPUTIN – ORGIEN AM ZARENHOF

ГЕРМАНИЯ (ФРГ), 1984 – 121 МИН.

ЭРНСТ ХОФБАУЭР

Режиссер:

Эрнст Хофбауэр

Сценарий:

Эрнст Хофбауэр, Си-Эм Шерланд

Операторская работа:

Франц Ксавер Ледерле

Монтаж:

Карл Аулицки

Главные роли:

Александр Конте, Уши Карнат, Мэрион Бергер, Вернер Сингх, Си-Эм Шерланд, Надя Бойер, Конрад Джэнк

Разговор о культовом кино не может быть полным, если не упомянуть порнографические ленты. В США в период порношика [Павлов, 2014а, с. 86–101] культовыми стали сразу несколько картин. Например, скандально известная «Глубокая глотка» и арт-порно «За зеленой дверью». В истории российского восприятия порнографии ключевыми стали совсем другие фильмы. Порнография пришла в Россию позже, чем в другие страны, и, соответственно, зрители не имели представления, как ее потреблять. Зрители 1980-х рассказывают, что порнографию смотрели дома. В момент ее появления в СССР видеоманитофоны были роскошью, поэтому устраивался коллективный просмотр. Несколько семей собирались, чтобы увидеть табуированное кино, а детей, часто даже взрослых, отправляли играть на улицу.

Смотрели порнографию и в видеосалонах. Вероятно, от смущения зрители при коллективном просмотре комментировали действия на экране. Один из зрителей, посетивших такие сеансы, свидетельствует: «Все комментарии к порнографии были спортивного характера: “Давай, давай, глубже!”». Но это в Москве. Такая ситуация была характерна не для всех городов. В частности, в других регионах в видеосалонах, как вспоминает другой зритель, «показывали почти все жанры, кроме порно. Во всяком случае в конце 1980-х в открытом репертуаре видеосалонов порнографии не было. Эротика показывали на последних сеансах. Хитами были “Жена полковника”, “Греческая смоковница”, “Эммануэль”. Также сокращенная версия “Калигулы” Тинто Брасса. Обычно фильмы этого жанра вызвали у зрителя гробовое молчание. Конечно, если в зале оказывалась компания молодых подвыпивших людей, то они могли хихикать и обсуждать происходящее на экране. С возрастным цензом на эти фильмы в 1980-х было строго. Владельцы боялись проверок, и, если кто-то из подростков хотел попасть на сеанс, спрашивали паспорт».

Порнографические картины, попавшие в Советский Союз, были в основном немецкого производства. Порнография «шла практически без перевода. Да он был и не нужен. Перевод был, когда шли интриги по действию. Переводчик иногда даже не переводил, а просто комментировал: “Магда договаривается с Паулем встретиться на сеновале”. Порнография шла свежая, а старой типа “Глубокой глотки” не было. Была еще чешская порнография. Польская». В свое время в России были популярны мемы «Дас ист фантастиш!» и «Я! Я!». Участники рассказывают, что данные мемы попали в повседневный язык именно из порнографических немецких картин. Как правило, на видеокассетах E-180 были записаны два фильма, часто подобранные тематически. Одной из легендарных подборок стала кассета с двумя историко-порнографиче-

скими картинками немецкого производства: «Екатерина – обнаженная царица» (1983) и «Распутин – оргии при царском дворе» (1984). По степени известности эти фильмы могли соревноваться с легендарным «Калигулой» (1976), также часто обсуждаемым зрителями.

Почему-то спросом пользовалась именно «историческая порнография». Существуют разные версии этих картин, в том числе «мягкие», но по крайней мере в данный момент нельзя с уверенностью сказать, какие варианты были на кассете. Не исключено, что «жесткие». «Екатерина» была более обсуждаемой во многом потому, что сексуальные сцены в ней были более разнообразными. В частности, особенно всех впечатляла знаменитая сцена с конем. Однако «Распутин» также был популярен, и разговоры о «Екатерине» часто сменялись разговорами о «Распутине». Относительно перевода важно, что если другие авторы перевода были широко известны, переводчики порнографии оставались инкогнито.

Переводчика, работавшего с немецкой порнографией, сегодняшние коллекционеры и активные зрители того периода не смогли установить. Сегодня его называют «неизвестный “немец”». Таково описание «Распутина», которое можно найти в Сети: «В картине “Распутин или оргии при царском дворе” скандальный монах исцеляет сексом, приправленным садизмом, всех желающих. Его безудержная страсть к женскому полу находит отклик не только в простых крестьянках, но и среди царского двора. А в Петербурге Распутин приглашен лечить Алексея, царского наследника». При этом в фильме даже есть сюжет и сцены насилия, не связанные с эротической линией истории. К слову, четыре года спустя игравший Распутина Александр Конте снялся в фильме Уолтера Хилла «Красная жара» (1988), также хорошо известном в советской и пост советской России. По иронии, он играл роль советского милиционера, отправлявшего героя Арнольда Шварценеггера в Соединенные Штаты.

В 1990-х в журналах, посвященных кино, часто писали про порнографию и эротику, борясь тем самым с «борьбой с порнографией». В некоторых журналах в рамках этой борьбы писали о ключевых порнографических фильмах, уже ставших популярными среди отечественных зрителей. Например, историк литературы Виктор Былинин на страницах журнала «Видео-асс» в начале 1990-х подробно написал о «Распутине», осудив фильм потому, что образ главного героя в нем был далек от реального (не соответствовал ни физическому, ни психологическому портрету) и потому что авторы пренебрегли исторической достоверностью: «Итак, можно ли полагать, что пренебрегая фактами, постановщики фильма допустили серьезный творческий просчет?»

Пожалуй, что на этот вопрос надо ответить утвердительно. Значит, бывают случаи, когда и в таком фривольном жанре, как “порновидуха”, нельзя без заметного ущерба для дела пренебрегать сценарием, подсказанным самой действительностью» [Былинин, 1991, с. 25]. Такие публикации – а это один из первых номеров журнала – были следствием зафиксированной культовости подобных фильмов, уже хорошо принятых зрителями. Сегодня поклонники «VHS-культуры» с ностальгией пересматривают это кино, оцифрованное со старых пленок.

61. Ниндзя III: господство

NINJA III: THE DOMINATION США, 1984 – 95 МИН.

СЭМ ФЁРСТЕНБЕРГ

Режиссер:

Сэм Фёрстенберг

Продюсер:

Йорам Глобус, Менахем Голан, Дэвид Уомарк

Сценарий:

Джеймс Р. Силк

Операторская работа:

Ханания Баэр

Монтаж:

Уди Харпаз, Миша Сегал

Музыка:

Уди Харпаз, Миша Сегал

Главные роли:

Сё Косуги, Люсинда Дикки, Джордан Беннетт, Дэвид Чун, Дэйл Исимото

В рамках дискурса культового кино нельзя не упомянуть некоторые студии, которые пытались сознательно работать в нише кинематографа, обладающего культовым потенциалом. К таким относится, например, упоминаемая в контексте «Токсичного мстителя» Трома. Была в США и другая студия, Сапон, которая, впрочем, ориентировалась если не на производство культового кино, то могла поставить на поток создание развлекательных фильмов разных жанров с привлечением культовых режиссеров (Тоуб Хупер) или уважаемых авторов (Жан-Люк Годар). В 2014 г. австралийский режиссер Марк Хартли, сделавший две документальные ленты – первую о Роджере Кормане, возможно, главном продюсере культового кинематографа и одном из культовых режиссеров («Маленький магазинчик ужасов»), и вторую об австралийских эксплуатационных фильмах, – выпустил очередную документальную работу «Дикая, нерассказанная история Сапон Films». Это одна из тех студий, на которых лежит авторская печать ее создателей – братьев Менахема Голана и Йорума Глобуса, приехавших в США из Израиля. Достаточно посмотреть эту документальную ленту, чтобы получить представление о типичной продукции студии и, возможно, полюбить ее.

Менахем Голан был не только продюсером, но и режиссером. Во многом экзотическую тему ниндзя в американское кино ввел именно он, выпустив в 1981 г. картину «Входит ниндзя». В главной роли снялся Франко Неро, хорошо известный западной аудитории, ориентированной на потребление культового кино благодаря участию в спагетти-вестернах и прежде всего в одном из самых культовых итальянских фильмов «Джанго» [Mathijs, Mendik, 2011, p. 65–66]. Интерес западной аудитории нестандартного кино к трилогии ниндзя объяснялся участием в первой части Франко Неро (кому не хотелось увидеть актера, к которому часто обращались не иначе как «Джанго» в качестве воина, виртуозно владеющего восточными единоборствами?), а также экзотической темой, раскрытой через оптику западных авторов.

В некотором отношении фильмы трилогии стали следствием попыток использовать успех японских грайндхаусных фильмов и адаптировать японский экшен-кинематограф для американских зрителей. Вторую часть условной трилогии «Мечь ниндзя» снимал уже Сэм Фёрстенберг, работавший в качестве режиссера на студии Сапон и сделавший для компании не один «плохой фильм». Фёрстенберг работал и над третьей серией. Эта «трилогия» условна потому, что три фильма серии объединяет участие ниндзя, а также исполнитель одной из главных ролей

– Сё Косуги. И в этом свете название третьей части выглядит довольно странным, так как буквально она не является преемницей первых двух, равно как и вторая – первой.

Хотя культовой репутацией пользуется вся трилогия, вторая и третья часть стали более востребованными среди культивистов и до сих пор считаются одним из непревзойденных шедевров студии. Этот фильм оказался успешным среди тех зрителей, которые с жадностью поглощали любое западное кино, попавшее в СССР в конце 1980-х. В России культовыми стали скорее сиквелы Фёрстенберга, нежели оригинальная картина Голана. Несмотря на то что отечественный кинокритик Станислав Ростоцкий в материале «Афиши», посвященном видеосалонам и, увы, более недоступном, называет одной из главных – или по крайней мере его любимых – картин эпохи видеосалонов именно вторую часть [Кинопотери..., 2015], третья в среде отечественных поклонников западного кино пользовалась не меньшим спросом. Во многом ее успех и на Западе, и в России определялся нестандартным подходом к раскрытию темы.

Фильм «Ниндзя III: господство» радикальным образом отличался от своих предшественников тем, что вступал на почву экспериментирования. В частности, он объединяет в себе экшен, мистику и любовную драму. В картине ниндзя не просто сражались со злодеями, как то было в предыдущих сериях, но в каком-то смысле стали периферийными персонажами, подчиненными любовной линии.

По сюжету черный ниндзя убивает важного человека, его охрану и многих полицейских, участвующих в погоне за ним. Смертельно раненный, ниндзя сталкивается с девушкой-электриком и символически передает ей меч, через который его дух вселяется в нее. Теперь одержимая духом древнего убийцы девушка должна найти оставшихся в живых после сражения с ниндзя полицейских и отомстить им за его смерть. Однако с одним из полицейских у нее завязываются романтические отношения. Узнав, что она одержима демоном ниндзя, молодой человек пытается помочь любимой и даже организует сеанс японского экзорцизма. Параллельно с этими событиями в США из Японии прибывает загадочный одноглазый человек. Позднее выясняется, что это «белый ниндзя», у которого личные счеты с тем самым «черным ниндзя»: одноглазый воин идет по следам трупов, оставленных девушкой, чтобы уничтожить древнее зло.

В картине многое напоминает популярный фильм «Танец-вспышка» Эдриана Лайна, в котором главная героиня днем работает «синим воротничком», а по ночам, следуя своей мечте, занимается зажигательными танцами. Эта смесь жанров – экзорцизм, восточные единоборства, любовная драма и отсылки к женскому кинематографу – делают «Ниндзя III» уникальным зрелищем. Разумеется, с точки зрения художественного воплощения, как и многие фильма студии Сапон, кино общепризнанно считается настолько же нелепым, как и его задумка. Вместе с тем это не фильм из разряда «чем хуже, тем лучше» или «самый плохой фильм». Его не только интересно смотреть, но и, несмотря на финансовые и художественные ограничения, он выглядит новаторским. В любом случае, если судить по отзывам, то поклонники любят это кино не как плохое, но как хорошее, нелепость и халтурность которого являются даже довольно милыми. В глазах фанатов фильм преодолевает все свои недостатки за счет того, что они превращаются в поистине завораживающее зрелище.

62. ТОКСИЧНЫЙ МСТИТЕЛЬ

THE TOXIC AVENGER

США, 1984 – 82 МИН.

МАЙКЛ ХЕРЦ, ЛЛОЙД КАУФМАН

Режиссеры:

Майкл Херц, Ллойд Кауфман

Продюсеры:

Майкл Херц, Ллойд Кауфман, Стивен А. Мэйслсан, Стюарт Стратин

Сценарий:

Ллойд Кауфман, Джо Риттер, Гэй Партингтон Терри

Операторская работа:

Ллойд Кауфман, Джеймс А. Лебовиц

Монтаж:

Ричард В. Хайнс

Главные роли: Андри Маранда, Митч Коэн, Дженнифер Бабтист, Синди Мэнион, Роберт Причард, Гари Шнайдер

«Токсичный мститель» – культовый фильм. Но не такой, как другие культовые фильмы. В отличие от многих иных за «Токсичным мстителем» стоит целая фабрика, которая специализировалась на поточном производстве культового кино, – студия Трома. Начиная с «Токсичного мстителя» компания обнаружила формулу, по которой могла производить *собственное* культовое кино, узнаваемое по самому бренду. В итоге студия стала известна среди поклонников культового кинематографа как «культовая». Используя этот имидж, ее владельцы Майкл Херц и Ллойд Кауфман стали даже покупать другие фильмы, чтобы продвигать их как культовые (например, «Кровососущие уроды», «Боевой шок»). Само существование компании и ее исторический успех доказывают, что культовое кино – это не только вопрос про потребление и восприятие, но также и про успешный маркетинг и позиционирование товара.

В «Токсичном мстителе» режиссеры обнаружили стиль, который сложно описать в терминах сознательного и намеренного кэмп. Для картины характерен комический гротеск. Причем в фильме все настолько преувеличено, что просто не может быть смешным. Также в фильме очевидна концентрация внимания на теле, на его мутациях. По сюжету группа жестоких подростков, как и все в городе Тромавилле, «мировой столице радиоактивных отходов» недалеко от Нью-Йорка, подстраивает так, что уборщик, работающий в тренажерном зале, попадает в радиоактивные отходы. Он мутирует в огромное чудовище, у которого развивается инстинкт борьбы со злом и жестокостью. Так начинаются приключения Токсичного мстителя.

Герой-мутант отомстит своим обидчикам самым жестоким образом, хотя это – всего лишь одна из линий сюжета. Данная линия роднит кино с субжанром «слэшера», но извращает его конвенции. Чудовище, как обычно, убивает подростков, но сочувствуем мы при этом не им, а именно монстру. Кроме того, это не просто чудовище, но еще и супергерой. Из компании развращенных молодых людей монстр убивает сначала девушек и только затем молодых людей: это означает, что в этом слэшере нет места «последней девушке», которая является неотъемлемым элементом структуры субжанра.

Таким образом, формулой успеха стал не только стиль, хотя он в особенности, но смешение структур различных жанров – фильмов про супергероев, слэшера, комедии, эксплуатационного кино. Наряду с этим в фильме демонстрируется убийство собаки, что должно было вызвать восторг у тех, кто любит следить за нарушением социальных табу. Например, режиссер Фрэнк Хененлоттер, чей авторский стиль, гротескный в меру, близок студии Трома, гово-

рит, что не может смотреть в фильмах на убийства животных. Таким образом, Трома пытается шокировать именно таких чувствительных людей. Фильм даже пробует использовать отсылки – явные и неявные, причем именно к культовому кинематографу. Явной является отсылка к картине Дэвида Линча «Человек-слон»: один из героев изображает персонажа из этого фильма. Неявными – к фильмам «Смертельные гонки 2000» (за сбитых автомобилем детей можно получить много очков) и «Лицо со шрамом» (одного из бандитов зовут Лицо с сигарой, что отсылает к образу главного героя «Лица со шрамом» Тони Монтаны, тоже курящего сигары). Если бы этих ссылок было больше и они составили бы интертекстуальный код, фильм можно было бы охарактеризовать тем, что Эрнест Матис и Джейми Секстон называют «метакультовым кино» [Mathijs, Sexton, 2011].

Давайте обратим внимание на высказывания двух киноведов об этом фильме. Ксавье Мендик в 2011 г. пишет, что Трома стала *фабрикой* не только по производству, но и реализации культовых фильмов, снятых за пределами студии. Он также отмечает, что фильмы Трома в целом и «Токсичный мститель» в частности [Mathijs, Mendik, 2011, p. 210–211] репрезентируют определенное видение гендерных проблем и всегда имеют социально-политические импликации. Другой киновед Ким Ньюман [Newman, 1989, p. 208] в 1989 г. написал, что «Токсичный мститель» не имеет никакого представления о том, как сделать фильм смешным, и главное: «Культовое кино нельзя поставить на *фабричное производство*».

В 2011 г. один из авторов книги «100 культовых фильмов» включает картину в список образцов культового кинематографа (надо добавить, что включают фильм и в книгу «101 культовый фильм, который вы должны посмотреть перед смертью» [101 Cult Movies..., 2010]), а в 1989 г. автор книги «Кошмарные фильмы» заявляет, что «Токсичный мститель» вообще не имеет никакой ценности. Объективно прав, разумеется, Мендик, хотя бы потому, что он оценивает статус фильма, имея определенный опыт. Однако Ньюман прав субъективно, и его мнение даже более важно сегодня, чем тогда. Ведь никто не предполагал, что успех продукции Трома будет настолько серьезным, причем именно в среде зрителей культового кино. Эти фильмы – и «Токсичный мститель» особенно – действительно были востребованы.

В конце концов, зрители могли рассуждать в тех же самых терминах, что и Ньюман. Трома как никакая другая компания сумела поставить создание культовых фильмов на поточное производство. Однако Мендик все же не совсем прав, особенно если на кино смотреть с позиции 2011 г. Оказалось, что поточное производство культового кино не всегда работает, и лекала, по которым создаются такие фильмы, могут изнашиваться. Последним культовым фильмом компании, получившим подобный статус, стала картина «Атака куриных зомби», снятая в 2006 г. Наконец чувства зрителей фильмов Трома совпали с чувствами Кима Ньюмана.

63. Бразилия

BRAZIL

ВЕЛИКОБРИТАНИЯ, 1985 – 94 МИН. / 131 МИН. / 143 МИН.

ТЕРРИ ГИЛЛИАМ

Режиссер:

Терри Гиллиам

Продюсеры:

Арнон Милчен, Патрик Кассаветти

Сценарий:

Терри Гиллиам, Том Стоппард, Чарльз МакКоуэн

Операторская работа:

Роджер Прэтт

Монтаж:

Джулиан Дойл

Музыка:

Майкл Кэмен

Главные роли:

Джонатан Прайс, Роберт Де Ниро, Кэтрин Хелмонд, Иэн Холм, Боб Хоскинс, Майкл Пэйлин

В 2015 г. с момента выхода картины Терри Гиллиама «Бразилия» исполнилось тридцать лет, а она остается такой же актуальной, как и в момент появления. Фильм стал поворотным в карьере режиссера. До тех пор его имя было связано с прославленным британским коллективом «Монти Пайтон», придумавшим новую форму юмора в XX в. Но амбиции Гиллиама явно были больше, чем делить известность, пусть и довольно большую, с целой группой, и он решил снять кое-что совсем другое. Гиллиам очень торопился снять свою «Бразилию», чтобы успеть выпустить ее в 1984 г. Поначалу он даже хотел назвать фильм «1984 1/2», чтобы все всё поняли наверняка. Но фильм вышел только в 1985 г., и замысел режиссера не удался.

Сегодня ясно, что это было к лучшему. «Бразилия» явно оказалась актуальнее, чем «1984». Даже с половиной. Вышедшая на следующий год после экранизированного Майклом Рэдфордом одноименного пророчества «1984» Джорджа Оруэлла, «Бразилия» доказала, что ужасным будущим, ожидающим человечество, будет отнюдь не тоталитаризм, а совершенно новая политическая форма. И если большинство антиутопий 1970-х было посвящено «смертельным играм» – «Роллерболл», «Бегство Логана», «Смертельная гонка 2000» и в 1980-е «Бегущий человек», – то «Бразилия» повествовала не о том, как будут развлекаться кровавыми зрелищами, но о социальной структуре и о конкретной политической системе. Картина стала одной из главных и лучших антиутопий XX в.

В начале XX в. социолог Макс Вебер возлагал большие надежды на бюрократию, восхищаясь ее рационализмом. Несколько десятилетий спустя философ Ханна Арендт обратила внимание, что бюрократия вдруг стала новым политическим режимом, сильно отличавшимся от классических систем – тирании, демократии, олигархии и т. д. – и даже худшим из всех известных, в своей опасности превосходящим даже тиранию. Она не уделила много внимания анализу явления, но просто отметила эту проблему социально-политической жизни [Арендт, 2004, с. 316]. В середине 1980-х стало окончательно ясно, кто из великих мыслителей оказался прав. Терри Гиллиам своей «Бразилией» иллюстрирует верность тезиса Ханны Арендт. Обычно «Бразилию» описывают как «кафкианское» кино. Конечно, тематически она близка

творчеству Кафки, но только тематически. Стилистически она абсолютно чужда вселенной Кафки.

У последнего бюрократия работает медленно, ее главной характеристикой является процессуальность – кафкианским бюрократам нужно начать дело и как можно дольше его затягивать, т. е. не заканчивать вообще. В «Бразилии» все происходит быстро, динамично. Самое главное – ее политическая система ориентирована на эффективность: вас будут пытаться, а потом выставят за это счет. Кроме того, в «Бразилии» бюрократия имеет отчетливую социальную структуру: в ней все бюрократы, даже «синие воротнички». И понимая механизм ее работы, в этой среде можно сделать карьеру. Мать главного героя, вхожая в элиту системы, постоянно заставляет сына двигаться по социальной лестнице, в то время как тот довольствуется ролью мелкого клерка. Также в этой системе возможен и протест – просто делай свои дела без необходимых на то бюрократических процедур и всё: это уже террористический акт.

Форма «Бразилии» лишь подчеркивает ее политико-философский посыл. Обычно ее описывают в терминах ретрофутуризма. Действительно, в фильме органически сочетаются характерные предметы как прошлого, так и не наступившего будущего. Как говорится в самом фильме, действие происходит «где-то в XX веке». Эта хронологическая неопределенность указывает на то, что бюрократия, в отличие от тоталитаризма, ставшего историей, на тот момент оставалась серьезной опасностью для XX в.

После выхода фильма мнения критиков разделились полярным образом: одни восхищались картиной, другие отмечали ее «идиотизм», и даже больше – называли ее скучной. Вероятно, по этой причине существуют три версии фильма: 94-, 131- и 143-минутная. В прокате картину также постигла нелегкая судьба. Для артхаусных кинотеатров кино было слишком мейнстримным; для экранов, рассчитанных на широкую публику, – слишком сложным. В итоге объектом культового поклонения фильм стал благодаря молодым людям, которые часто дискутировали о содержательной стороне фильма: картина давала пищу для размышлений и правым, и левым, и тем, кто хотел сделать карьеру в сфере бюрократии, и тем, кто рассчитывал оставаться свободным, занимаясь чистым творчеством.

Гиллиам снял не один культовый фильм (среди других, конечно, «Джабервоки», «Бандиты времени» и «Страх и ненависть в Лас-Вегасе»), однако «Бразилия» остается его главным произведением как художника и автора, которому было что сказать миру в XX столетии. Впрочем, справедливости ради следует сказать, что в сценарии участвовал британский драматург Том Стоппард, и мы понимаем, что часть этой славы причитается ему. Время показало, кто из комментаторов – те, кто ругал, или те, кто хвалил кино, – оказался прав. В 2005 г. критики «Time» Ричард Корлисс и Ричард Шикель включили «Бразилию» в список 100 лучших фильмов всех времен. Разумеется, и зрители оценили этот фильм по достоинству, наградив его высокими оценками на пользовательских порталах.

64. Лофт

LOFT

ГЕРМАНИЯ (ФРГ), 1985 – 85 МИН.

ЭКХАРТ ШМИДТ

Режиссер:

Экхарт Шмидт

Продюсеры:

Барбара Морзе, Вольфганг Оденталь

Сценарий:

Экхарт Шмидт

Операторская работа:

Бернд Ньюбауэр

Монтаж:

Экхарт Шмидт

Музыка:

Экхарт Шмидт

Главные роли: Андреас Юнг, Ребекка Винтер, Ральф Шиха, Карл-Хайнц фон Либецайт, Катарина Рааке, Пауль Баур

На сегодняшний момент Экхарт Шмидт, возможно, – один из самых недооцененных европейских режиссеров, работавших на пересечении эксплуатационного кино и артхауса. Кажется, на английском языке непосредственно о нем почти нет книг, не говоря уже про глубокие и всесторонние исследования, посвященные его творчеству. Примечательный факт: про Шмидта нет даже страницы в англоязычной Википедии. Правда, о его творчестве есть небольшая книга на немецком языке «Ритуал и романтика: кино Экхарта Шмидта» [Möller, Schiff erle, West phal, 1997]. Шмидт, разумеется, имеет прямое отношение к культовому кинематографу. Так, в 1991 г. он снял и выпустил документальный фильм о Дугласе Сирке, немецком режиссере, перебравшемся в США и там снимавшем типичные студийные мелодрамы, однако при этом ставшем культовым среди левых интеллектуалов.

Некоторые исследователи творчества Сирка решили, что в его палповых картинах зашифрована бескомпромиссная критика американской социальной реальности.

То, что Шмидт обратился к творчеству такого автора, как Сирк, чтобы из первых уст узнать о том, что хотел сказать режиссер в своих фильмах, говорит о Шмидте как о нестандартном, сложном авторе, который к тому же отдает дань уважения своим учителям.

Интерес к Шмидту у современных зрителей, которые ценят нестандартное кино, проснулся лишь в 2000-е, когда некоторые его фильмы были выпущены на DVD в коллекционном бокс-сете. Подборка, представленная в коллекции, довольно репрезентативна по отношению к его творчеству и объединяет собой долгий период его работы с 1982 по 2003 г. Вместе с тем почти все картины, вошедшие в издание, ожидаемо относятся к 1980-м годам.

В 1982 г. Шмидт снял первую картину «Поклонница», которая если не принесла ему мировую славу, то уж точно сделала его узнаваемым. Последний художественный фильм Шмидт снял в 2003 г., с тех пор окончательно переключившись на документальное кино. Шмидт снимал художественные фильмы и в 1990-е, но они скорее экспериментальные и знаменуют отдельный период в его творчестве. Вот почему почти все фильмы бокс-сета – за исключением последнего – относятся к 1980-м. Собственно, основным предметом его интереса в 1980-е оставались секс и насилие, представленные, правда, в оригинальном видении режиссера. С конца 1980-х Шмидт обратился уже к другим темам и стал куда менее радикальным,

хотя и не менее интересным автором: однако поклонники культовых фильмов любят Шмидта 1980-х.

До того как начать снимать собственное кино, Шмидт был одним из первых в Германии, кто стал писать о таких режиссерах, как Дуглас Сирк и Жан-Пьер Мельвилль. В конце 1970-х Шмидт начал издавать ставший легендарным журнал «S!A!U!», посвященный современной молодежной культуре. В нем хотя и отражались тенденции большей частью панк-движения того времени, тем не менее это фанатское издание стало важной вехой как для высокой, так и для низкой немецкой культуры. «Поклонница», снятая в 1982 г., – самый культовый фильм режиссера. В своей небольшой статье «Портрет Экхарта Шмидта» эссеист Ганс Шифферл свидетельствует, что в момент выхода «Поклонница» стала культовым фильмом не только в Германии, но и за границей (правда, под названием «Транс»). Кроме того, об этой картине подробно высказалась современная канадская исследовательница Кей-Ла Джанисс в книге «Дом безумных женщин» [Janisse, 2012]. Несмотря на то что «Поклонница» действительно – наиболее известный и распространенный фильм Шмидта, культовыми стали и другие его картины, не все из которых, правда, попали в собрание DVD. Кроме «Поклонницы» в коллекцию вошли такие фильмы Шмидта, как «Альфа-Сити», «Лофт», «История» и др., но не картина «Золото любви», являющаяся частью трилогии, в которую также входят упоминаемые «Поклонница» и «Лофт».

Возможно, «Лофт» настолько же репрезентирует авторский почерк Шмидта, насколько и «Поклонница». Вот почему, чтобы понять, понравится ли зрителю творчество Шмидта или нет, кроме «Поклонницы» достаточно посмотреть картину «Лофт», представляющую собой своеобразную вариацию субжанра «месть за изнасилование»; но это также и клаустрофобический триллер, который предвосхищает то, что в будущем станет известно как «пыточное порно». Действие фильма происходит в недалеком будущем. Хотя зрителю пытаются преподнести это будущее как «апокалиптическое», сегодня оно выглядит скорее слишком близким нашему времени, узнаваемым и во многом даже удобоваримым.

Молодая пара из высшего общества посещает выставку современного искусства, проводимую в неблагоприятном квартале молодежи, напоминающей отчасти анархистов, отчасти – панков. Пока пара занималась любовью в укромном помещении, все посетители и работники выставки отправляются по домам, и тогда герои остаются один на один с бандой, совершенно не настроенной на приветливое общение, но скорее желающей поиграть с представителями высшего класса. «Лофт» настолько же эстетский, насколько и радикальный. Возможно, к нему подойдет термин, который критики употребили в отношении другого фильма Шмидта, – «dream-horror». Это кино мрачно сюрреалистическое и вместе с тем футуристическое. Но его футуризм в настоящее время оборачивается точным прогнозом для истории кинематографа: в сегодняшнем кино найдется немало примеров будущего, которое изображает в своем фильме режиссер.

Творчество Шмидта все еще не исследовано академиком в англоязычной среде, и поэтому его фильмы не так часто попадают в списки культового кино. У режиссера есть преданные фанаты. На одном популярном закрытом трекере его фильмы обязательно отмечают тэгом «культовые», а на другом ресурсе, посвященном странному кинематографу, его ленты отнесены к категории «скрытые шедевры». Фильмы Шмидта слишком хорошо сняты, чтобы быть стандартным кино про секс и насилие, и слишком жестоки и трансгрессивны, чтобы попасть в зону внимания поклонников артхауса. Занимая странное промежуточное положение, Экхарт Шмидт может рассчитывать только на поклонников культового кино. А они его любят: достаточно почитать, как они пишут о его творчестве.

65. Клуб «Завтрак»

THE BREAKFAST CLUB

США, 1985 – 97 МИН.

ДЖОН ХЬЮЗ

Режиссер:

Джон Хьюз

Продюсеры:

Джон Хьюз,

Нед Тэнен, Джил Фризен

Сценарий:

Джон Хьюз

Операторская работа:

Томас Дель Рут

Монтаж:

Деде Аллен

Музыка:

Кит Форси

Главные роли:

Эмилио Эстевес, Молли Рингуолд, Джадд Нельсон, Энтони Майкл Холл,

Элли Шиди, Пол Глисон, Джон Капелос

Американский режиссер Джон Хьюз на протяжении 1980-х снял несколько молодежных фильмов, как минимум два из которых стали культовыми – «Феррис Бьюллер берет выходной» (1986) и «Клуб “Завтрак”». Кроме того, к некоторым молодежным лентам, также получившим этот статус, он писал сценарии. Например, это касается картины Ховарда Дойча «Чудеса своего рода» (1987). Но несмотря на то что многие его фильмы имеют культовых последователей, наиболее знаменитым все же остается «Клуб “Завтрак”». Не только культовый, но и вообще кинематограф 1980-х невозможен без этого кино.

Пять социальных типажей – принцесса, спортсмен, хулиган, девочка со странностями и умник – в наказание за свои проступки оставлены после уроков. За субботний день они должны написать сочинение «Кем вы себя представляете?». Сначала нехотя, но потом всё живее они начинают общаться, хотя их социальные роли предписывают им прямо противоположное. За время общения выяснится, что это не они представляют себя «принцессой», «умником», «спортсменом» и т. д. Именно общество – во многом в лице взрослых – жестко навязывает им данные социальные роли, в то время как ребята, конечно, против того, чтобы быть шаблонными персонажами. Каждый из них – даже успешный спортсмен или красавица – имеют свои проблемы, которые в их возрасте кажутся глобальными. Гений Хьюза в том, что он убедительно доказывает, что эти проблемы действительно глобальные, а не надуманные. Но «Клуб “Завтрак”» (единственное место, где они могли встретиться) им помогает разрешить эти проблемы. Совершенно нешаблонно спортсмен влюбится в психопатку, а принцесса станет встречаться с хулиганом. Обязательно обратите внимание на финальные кадры с плохим парнем (Джад Нельсон), как он победоносно поднимает руку: он имеет право ликовать – ведь принцессы очень разборчивы.

Фильм кажется легкой комедией, но с развитием сюжета он превращается в драму: она показывает, насколько жестоким и иерархизированным социальным институтом является американская школа [Кралечкин, 2014]. Каждый член этой структуры должен соответствовать роли, не выбранной им самим, но той, что навязывает ему логика института. Если мальчик

хорошо учится, то он «умник»; если девушка – красавица, то она должна быть «принцессой»; если молодой человек преуспел в спорте, то он глупый; если девочка со странностями, то она «психованная»; если юноша из неблагополучной семьи, то он должен вести себя как хулиган. Эти стереотипы часто обыгрываются и в позднейших американских фильмах: самая популярная девочка должна встречаться с самым популярным мальчиком, а «тихони» тайно влюблены в первых красавиц. В каком-то смысле все эти типажи позднее встречаются в культовой картине Роберта Родригеса «Факультет». Однако их можно обнаружить и в любом другом фильме про школу. Это не ссылки на фильм Хьюза. Это репрезентация реального положения дел среди молодежи.

Джон Хьюз одним из первых обратил внимание на эти проблемы и попытался адекватно их осветить. Не морализируя, но и не избегая сложных вопросов, он сделал чрезвычайно динамичное камерное кино. Хьюз создал целую вселенную, в которой живут вечно молодые старшеклассники: хулиганят, влюбляются, связываются не с теми, имеют сложности в общении с родителями, прогуливают школу. Будучи взрослым и выступая на стороне тинейджеров, Джон Хьюз пытался своими фильмами «гуманизировать» школу.

В 2010 г. вышел фильм «Отличница легкого поведения» – тонкая, ироничная, саморефлективная и главное – непошлая молодежная комедия, поднимающая серьезные проблемы, с которыми дети сталкиваются в современной школе. По сюжету старшеклассница мужественно противостоит общественному мнению и находит выход из сложного положения. Снятое с любовью и почтением к традиции, кино стало данью уважения рейгановскому десятилетию. Фильм снят в соответствии с духом качественных молодежных комедий 1980-х и, вместо того чтобы смеяться над ними, любовно цитирует лучшие из них: «Любовь нельзя купить», «Скажи что-нибудь» и, конечно, «Клуб “Завтрак”». Усилия Джона Хьюза не пропали даром.

«Клуб “Завтрак”» останется актуальным на все времена – каждое новое поколение старшеклассников найдет в нем если не решение личных проблем, то хотя бы терапевтическое утешение. Фильм смотрели и любили (и любят до сих пор) не только в Соединенных Штатах, но и по всему миру, включая Россию. В 1997 г. Сергей Копытцев [1997, с. 75] включил «Клуб “Завтрак”» в двадцатку культовых молодежных фильмов.

66. Возвращение живых мертвецов

THE RETURN OF THE LIVING DEAD

США, 1985 – 91 МИН.

ДЭН О'БЭННОН

Режиссер:

Дэн О'Бэннон

Продюсеры:

Том Фокс, Джон Дэйли, Дерек Гибсон

Сценарий:

Дэн О'Бэннон, Руди Риччи, Джон А. Руссо

Операторская работа:

Джулс Бреннер

Монтаж:

Роберт Гордон

Музыка:

Мэтт Клиффорд

Главные роли:

Клу Гулагер, Джеймс Карен, Дон Кэлфа, Том Мэтьюз, Беверли Рэндольф,

Джон Филбин, Джуэл Шепард

В середине 1980-х, когда доминирующим трендом в жанре хоррор стали слэшеры (франшизы «Хэллоуин», «Пятница, 13-е», «Кошмар на улице Вязов»), мастерам ужасов, работавшим в субжанре «zombie movies» было тяжело конкурировать с историями о том, как маньяк по очереди истребляет компанию подростков. Были исключения – например, «Зловещие мертвецы». Но главным монстром в «Зловещих мертвецах», хотя название и отсылало к концепции «мертвецов», все же были пробудившиеся ото сна демоны. Более того, «Зловещие мертвецы» заимствовали элементы слэшера. Новый взгляд на вернувшиеся к жизни трупы предложили Стюарт Гордон в «Реаниматоре» и Дэн О'Бэннон в «Возвращении живых мертвецов», если брать самые заметные ленты.

В начале фильма мы видим двух сотрудников офиса Фрэнка и Фредди (Джеймс Карен и Том Мэтьюз), располагающегося рядом с кладбищем. Один собирается на пенсию и в свой последний рабочий день вводит в курс дел напарника, попутно рассказывая о различных интересных артефактах, случайно попавших на склад конторы. Среди прочего он упоминает контейнер, принадлежащий военным, в котором якобы находится живой мертвец. Они отправляются посмотреть на объект. По случайности контейнер дает трещину, и оттуда выходит странный газ, подышав которым, персонажи теряют сознание. Очнувшись, они обнаруживают, что труп из контейнера исчез, а все вокруг, что должно было быть мертвым, ожило, включая кадавра, предназначенного для занятий по анатомии. Запаниковав, Фрэнк и Фредди звонят своему боссу Берту (Клу Гулагер). В спешке приехав в офис, тот не находит ничего лучше, чем кремировать труп, который продолжает функционировать даже после того, как его расчленили.

Все вместе они отправляются в крематорий к старому другу босса Эрни (Дон Кэлфа), который слушает немецкие марши, у него немецкий маузер и портрет Евы Браун в офисе. Эрни соглашается помочь старому знакомому. Однако после кремации кадавра дым из печи вызывает дождь, который возвращает к жизни мертвецов, покоящихся на кладбище. Восставшие мертвецы начинают бегать за живыми людьми с криками «Мозги!». Тем временем группа молодых людей панковского вида прибывает на кладбище, где расположена погребальная кон-

тора, чтобы навестить своего друга, только что устроившегося на работу, – Фредди. Их мозги придутся по вкусу вернувшимся с того света мертвецам.

Дэн О'Бэннон сделал хоррор про зомби молодежным и даже субкультурным, ориентируясь прежде всего на панковскую среду. Живые мертвецы в фильме поедают главным образом мозги панков. Чтобы угодить молодежи, режиссер сделал кино предельно динамичным. Стремительному развитию сюжета соответствует характерный саундтрек. Картина стала пользоваться репутацией культовой картины среди молодежи, не удовлетворенной мейнстримными слэшерами. О'Бэннон предложил новый образ живых мертвецов: их нельзя убить выстрелом в голову, они не медлительны, а, напротив, очень быстро бегают, но главное – не едят живую плоть, но только мозги, позволяющие им заглушить боль от гниения. Отсюда происходит мем «Мозги!», в дальнейшем прочно вошедший в популярную культуру.

Из священного оружия, используемого обычно в культовых фильмах, тут есть большой молот и бита, которыми можно хотя бы отмахнуться от живых мертвецов. Маузер в данном случае – явление эксклюзивное, но выглядит весьма пикантно. Другой структурный элемент культового кино – Джеймс Карен, неизвестный, но определенно культовый актер. Например, он – один из героев документального фильма «Культовые люди» (1989), он также играет в картине современного (пост)культового режиссера Ларри Блэмайра «Похитители лбов» (2007). Несмотря на то что Игорь Чубаров [2014] настаивает, что зомби являются метафорой разного рода исключенных, этот фильм как нельзя лучше доказывает обратное – чистое развлечение для конкретной субкультуры и вообще молодежи.

Картина «Возращение живых мертвецов» стартовала в прокате 15 мая 1985 г., а 3 июня на экраны вышел «День мертвецов», заключительная часть трилогии о зомби Джорджа Ромеро. Ким Ньюман пишет о разительном отличии двух фильмов, отмечая, что первый стал постмодернистским ответом модернистской концепции Ромеро. Ньюман недоволен, что в кино присутствует много юмора, что якобы нивелирует ценность жанра хоррор. Он заявил, что «"Возращение живых мертвецов" – пародия на зомби, придуманных Джорджем Ромеро» [Newman, 1989, p. 207]. Пародия или нет, но Дэн О'Бэннон буквально вернул тему «живых мертвецов» в хоррор в 1980-е годы, о чем зрителю дают понять уже в названии картины. О'Бэннон мог стать одним из ведущих культовых режиссеров, но после «Возращения» не снял ничего подобного. И тем не менее его фильм остается важной вехой в истории культового кино – это как если бы Квентин Тарантино не сделал ничего более достойного после «Бешеных псов».

67. Лучший стрелок / Топ Ган

TOP GUN

США, 1986 – 110 МИН.

ТОНИ СКОТТ

Режиссер:

Тони Скотт

Продюсеры:

Джерри Брукхаймер, Дон Симпсон, Билл Бадалато

Сценарий:

Джим Кэш,

Джек Эппс-мл., Эхуд Йонай

Операторская работа:

Джеффри Л. Кимбалл

Монтаж:

Крис Лебензон, Билли Вебер

Музыка:

Харольд Фальтермайер

Главные роли:

Том Круз, Келли Макгиллис, Вэл Килмер, Энтони Эдвардс, Том Скеррит, Майкл Айронсайд

Летом 2012 г. в возрасте 68 лет режиссер Тони Скотт покончил жизнь самоубийством. Хотя Скотт повсеместно не считается культовым режиссером, никто не скажет, что его фильмы – не авторские. Это не просто обыкновенные боевики, но картины, нередко жесткие, с определенным авторским видением. В картинах Тони Скотта особенный, узнаваемый стиль. Его фильмы всегда были динамичными, но никогда не изобиловали спецэффектами. Он не давал трюкам преобладать над сюжетом или персонажами. Долгое время его ценил лишь массовый зритель и небольшая группа поклонников, считавшая некоторые из его картин культовыми, пока в 2013 г. критики не записали его в плеяду «вульгарных авторов», тем самым придав его творчеству какую-то респектабельность.

Он работал в американском кино 30 лет. Первый его фильм вышел в 1982 г., последний – в 2010 г. Творчество Скотта резко отличалось от работ многих американских производителей кино. Некоторые из его картин заняли особое место в американской культуре, став культовыми. В частности, такой была его дебютная работа «Голод» (1982) – эстетская вампирская драма. Фильм поначалу не был принят консервативными зрителями 1980-х годов, но впоследствии стал любимым среди узкой группы поклонников. «Голод» был распространенным фильмом среди субкультуры «готов» и даже повлиял на их эстетику. Начальные титры и первая сцена под композицию «Bela Lugosi's Dead» группы «Bauhaus» являются одной из самых интересных находок американского кино 1980-х годов. Когда Скотт закончил работу над фильмом, то позвонил Николасу Роугу и сказал: «Ник, мне кажется, я только что сделал рип-офф “Представления”» [101 Horror Movies..., 2009, p. 298].

Когда режиссер картины Тони Скотт погиб, во всех новостных сводках писали: «Режиссер картины “Лучший стрелок” покончил жизнь самоубийством», словно его главным фильмом стала вторая, явно не лучшая в его творческой карьере, лента. «Лучший стрелок» занимает особое место в американской культуре. Этот фильм стал культовым не благодаря своему высокому качеству, темам или структурным элементам культового кино. Хотя в 1980-е фильм был востребован, вскоре его присвоила определенная социокультурная группа, которая осу-

ществила по отношению к нему квир-интерпретацию. Это тот случай, когда фильм стал культовым благодаря неочевидным гомосексуальным импликациям.

«Настоящую любовь» Скотт снимал по сценарию Квентина Тарантино. Последний часто упоминал имя режиссера, когда еще работал клерком в прокате видеофильмов. В американской независимой картине «Спи со мной» Квентин Тарантино появляется в камео и объясняет случайным знакомым на вечеринке, как правильно нужно смотреть и понимать фильм «Лучший стрелок» Тони Скотта. Тарантино рассказывает, почему это фильм о гомосексуалах и для гомосексуалов (о стратегиях квир-интерпретации ужасов см. [Benshoff, 1997]). Основной конфликт в фильме – это не экшен с участием боевых вылетов, но напряжение между героями Тома Круза и Вэла Килмера. (Кстати, после этого проекта актеры, воспринимавшиеся как звезды молодежного кино, перешли на новый уровень и стали востребованы в широком спектре картин.) Со слов Тарантино, персонаж Тома Круза не спешит встречаться с девушкой, которая ему симпатична. Он решается вступить с ней в сексуальный контакт только тогда, когда она надевает мужскую одежду, характерную для американских гомосексуалов в 1980-е.

Примерно так Тарантино рекламировал этот фильм посетителям проката. Правда, данная трактовка не совсем тарантиновская. Фильм действительно оказался востребован сексуальными меньшинствами в США. Например, в четвертом сезоне мультсериала «Американский папаша» два персонажа-гомосексуала Грег и Терри воспроизводят любимую сцену из любимого ими фильма «Лучший стрелок»: почти обнаженные мужчины играют в волейбол на пляже. Сцена может считаться прекрасным образцом квир-эстетики. «Лучший стрелок» и без Квентина Тарантино стал частью квир-культуры, однако сцена с Тарантино в фильме «Спи со мной», пусть и ироничная, – все же дань уважения мастеру. Хотел того Тони Скотт или нет, но его фильмы были не просто любимы, часто они становились особенно значимыми для разных субкультур.

В 1991 г. Тони Скотт снял один из самых интересных боевиков десятилетия «Последний бойскаут» с Брюсом Уиллисом, игравшим, как обычно, спивающегося неудачника, не потерявшего при этом чувство юмора. Хотя сам Скотт не был неудачником, как персонаж Брюса Уиллиса, он стал последним бойскаутом американской кинокультуры (являясь при этом выходцем из Великобритании), героем и певцом неординарного боевика. Он ушел, когда появились спецэффекты и многочисленные экранизации комиксов. Однако после смерти режиссера некоторые решили вернуться к официальному продолжению с Томом Крузом в главной роли. «Топ Ган: Мэверик» должен выйти в прокат в 2020 г., т. е. спустя почти 35 лет после оригинала. Режиссером ленты стал Джозеф Косински. И хотя Косински не самый плохой режиссер, очевидно, что с Тони Скоттом будет сложно конкурировать.

68. Генри: портрет серийного убийцы

HENRY: PORTRAIT OF A SERIAL KILLER

США, 1986 – 83 МИН.

ДЖОН МАКНОТОН

Режиссер:

Джон Макнотон

Продюсеры:

Лиза Дедмонд, Стивен А. Джонс, Джон Макнотон

Сценарий:

Ричард Файр, Джон Макнотон

Операторская работа:

Чарли Либерман

Монтаж:

Елена Маганини

Музыка:

Кен Хейл, Стивен А. Джонс, Роберт Макнотон

Главные роли:

Майкл Рукер, Том Таулз, Трэйси Арнольд, Мэри Демас, Энн Бартолетти,

Элизабет Каден, Тед Каден

В популярной франшизе «101 фильм...» кроме книги, посвященной культовому кино, есть и проект «101 фильм ужасов, который вы должны посмотреть перед смертью» [101 Horror Movies..., 2009]. Поскольку эта серия книг контролируется и редактируется исключительно Стивеном Шнайдером, все их содержание определяет только он. По этой причине многие культовые фильмы, которые формально принадлежат жанру хоррора, вошли в книгу об ужасах. Фактически этот проект можно считать приквелом книги «101 культовый фильм». «Генри: портрет серийного убийцы» в топ ужасов, конечно, вошел [Ibid., p. 313–314]. Как видно из названия, это кино – портрет серийного убийцы.

Генри (Майкл Рукер) – молодой человек без определенных занятий. Он снимает квартиру на пару с приятелем Отисом (Том Таулз), с которым когда-то сидел в тюрьме, и подрабатывает разнорабочим, в частности, в службе дезинфекции. Горе тем людям, которые пустили его в свой дом. За собой Генри оставляет горы трупов. Он приобщает Отиса к убийствам, они начинают снимать их на пленку. Вряд ли что-то могло так шокировать зрителей, как повседневная жизнь безжалостного маньяка. Самое ужасное в образе Генри, возможно, то, что он не кажется сумасшедшим. Убивать для него – банальное дело.

В отличие от других фильмов про маньяков этот предельно реалистичен и даже натуралистичен. В первых сценах фильма зритель видит трупы обнаженных женщин. Эти кадры напоминают первые кадры прославленной «Гуманности» Брюно Дюмона и отчасти «Оправданной жестокости» Дэвида Кроненберга. Но какими бы шокирующими ни были начальные сцены этих фильмов, они уступают «Генри». В этой картине нет места гуманности даже на уровне иронии, а жестокость не может быть оправдана. Возможно, этот подход режиссера к насилию, которое он не осуждает и не оправдывает, стал причиной того, что релиз фильма откладывали несколько лет.

Дело в том, что сразу после съемок Американская киноассоциация присудила фильму рейтинг «X», отметив общий «тяжелый моральный тон всего фильма». В результате фильм не выходил в прокат в течение трех лет. Режиссер снял второй фильм «Инопланетянин в чужом теле», а первый все еще не был выпущен. Зато после релиза он моментально обрел репута-

цию культа во многом именно благодаря своей запретности. К «Генри» было приковано внимание аудитории культового кинематографа. Возможно, большую драматичность и привлекательность сюжета придает и то, что фильм поставлен по мотивам истории реального персонажа Генри Ли Лукаса.

В случае с «Генри» можно провести параллели с другим культовым фильмом «Человек кусает собаку», который вышел в 1992 г. и также считается сенсационно шокирующим. Насилие в картине «Человек кусает собаку» преувеличенное, гиперболическое, в нем много черного юмора. Кроме того, картина была вписана в тарантиновское направление фильмов 1990-х. «Генри» же абсолютно серьезен. За ним не следуют репортеры с камерой, он не болтает без умолку, не убивает людей ради заработка, как герой ленты «Человек кусает собаку».

Генри большей частью молчит и говорит лишь тогда, когда хочет преподать своему соседу азы серийных убийств: «Если ты постоянно будешь стрелять им в голову из сорок пятого калибра, то это станет как бы твоими отпечатками пальцев, понимаешь? Но если одного ты задушишь, другого пырнешь, один труп расчленишь, а другой не будешь, тогда полиция не будет знать, что делать. Они подумают, что ты – это четыре совершенно разных человека. Все, что они действительно хотят, что делает их работу намного проще, это схема, то, что они называют “модус операнди”». Ему не нужна «визитная карточка»: он объясняет, что не надо использовать один и тот же пистолет дважды, что всегда следует убивать разными способами, чтобы не приобрести почерк. «Генри: портрет серийного убийцы», хотя и снят как документальное кино, производит гораздо более отталкивающее впечатление, чем скандальный «Человек кусает собаку», снятый в псевдодокументальной манере, в то время как «Генри» снят в художественной.

Культовый Том Таулз впоследствии станет известен как злой клоун Капитан Сполдинг в фильмах Роба Зомби «Дом 1000 трупов» и «Изгнанные дьяволом». Джон Макнотон в 1994 г. снимет еще один культовый фильм по сценарию Сэма Фуллера «Девушки за решеткой», который долгое время не издавался в формате DVD, благодаря чему картина сохранила свою репутацию «редкого кино для знатоков и поклонников». Впоследствии Джон Макнотон стал снимать голливудское кино, иногда возвращаясь к темам, характерным для его раннего творчества. А Майкл Рукер навсегда останется актером, которого приглашают на эпизодические роли в картины с культовым потенциалом.

69. 37.2 по утрам / Бетти Блю

37°2 LE MATIN

ФРАНЦИЯ, 1986 – 177 МИН.

ЖАН-ЖАК БЕНЕКС

Режиссер:

Жан-Жак Бенекс

Продюсеры:

Жан-Жак Бенекс, Клоди Оссар

Сценарий:

Жан-Жак Бенекс, Филипп Джиан

Операторская работа:

Жан-Франсуа Робен

Монтаж:

Мари-Ене Дебриль, Моника Прим, Пабло Ферро

Музыка:

Габриэль Яред

Главные роли:

Жан-Юг Англад, Беатрис Даль, Жерар Дармон, Консуэло Де Хэвиленд,
Клементин Селарье, Жак Мату, Венсан Линдон

У французского режиссера Жан-Жака Бенекса непростая судьба. Его презирали у него на родине, называя его фильмы вульгарными и претенциозными, и его хорошо принимали в Соединенных Штатах. В многочисленных интервью американским изданиям он не раз упоминал, что старомодные критики во Франции не могут принять его новаторский подход к кинематографу, часто отказывая его фильмам в реализме, в то время как кино, согласно режиссеру, должно не отражать и воссоздавать реальность, но создавать новую.

Первой его работой стала лента «Дива», которая также считается культовой и имеет устоявшуюся группу поклонников. Фильм даже сподвиг американского философа Фредерика Джеймисона написать большое эссе о французском социализме [Jameson, 1992, p. 55–62]. Вторая лента Бенекса «Луна в сточной канаве» в США была принята более прохладно, но все же хорошо.

«37.2 по утрам» – его третий фильм. Первые слова главного героя фильма: «Мы были знакомы с Бетти всего неделю. Мы занимались любовью каждую ночь». Уже с первых кадров мы видим, что это правда. Лента начинается с долгой сцены сексуального акта главных героев. Несмотря на то что кино пропитано эротизмом, оно посвящено не сексуальности, но скорее любви. Если быть более точным, то это кино о страсти женщины к мужчине и о том, к чему эта страсть приводит. Девушка (Беатрис Даль) верит в своего любимого, начинающего писателя (Жан-Юг Англад). Вместе из глубинки они переезжают в Париж, где он работает на престижных работах, а она старается помочь ему в его писательских начинаниях, потому что уверена в его успехе. Они занимаются любовью каждую ночь. И счастливы. Мешает им только то, что психическое здоровье Бетти с каждым днем ухудшается.

Возникает вопрос, что стало причиной психоза Бетти, – была ли она больна до встречи с главным героем, или ее состояние стало ухудшаться лишь после того, как у них начались отношения. Вероятнее всего, именно второй вариант. Ведь несмотря на то что ей становится все хуже, их отношения довольно гармоничны. Бетти убивает ее же страсть и желание все положить на алтарь этих отношений. Девиантные поступки Бетти спровоцированы желанием

помочь любимому человеку – она лихорадочно набирает его рукописи на печатной машинке, чтобы отослать издателям, а когда те отказываются печатать роман, устраивает им скандалы.

Персонаж Бетти чрезвычайно важен для теории кино. С определенными оговорками она – антипод *femme fatale*, роковой женщины, алчной, хищной, циничной, использующей мужчин и готовой их погубить. Роковая женщина может быть описана как суккуб – злой дух, который высасывает из мужчины жизненные силы. Роковая женщина не способна любить; не способна на всепоглощающую страсть; она несет опасность для мужчины и не представляет почти никакой опасности для себя самой. Антипод роковой женщины – «жертвенная женщина». Это не то же самое, что «не роковая» женщина. Не роковой может быть любая героиня – милая, добрая, приветливая – что называется *femme docile*, покорная жена. Таких типажей в истории кино много.

Жертвенная женщина могла бы быть «роковой», она обладает могучим потенциалом, она сексуальная, страстная и энергичная. Однако вместо того чтобы использовать эту энергию в своих интересах, она тратит ее на любовь к мужчине. В конце концов утрата этой энергии приводит ее к саморазрушению, следствием которого становится психическая деградация. Эротизм в фильме Бенекса подчеркивается так активно, чтобы показать, что женщина не только влюблена, но и испытывает страсть. Она сексуальна и сексапильна, но не использует свою сексуальность в качестве инструмента манипуляций мужчинами.

Фильм «37.2 по утрам» так важен для культового кино, потому что репрезентирует этот образ. Этот образ не часто встречается в истории кино. И те фильмы, в которых он представлен, конечно, являются культовыми. Это «Турецкие наслаждения», отчасти «Нетерпение чувств» и «37.2 по утрам». Персонаж фильма «Нетерпение чувств» – нечто среднее между роковой женщиной и жертвенной женщиной, но в ней все равно можно найти характерные черты этого образа.

На съемках фильма Бенекса «Остров мастодонтов» заболел и умер прославленный французский актер Ив Монтан: режиссер заставлял престарелого Монтана гулять обнаженным по осеннему лесу. Хотя сам Бенекс сказал об этом так: «Он умер красиво. Я всем актерам желаю такой смерти» (цит. по: [Герман, 1996, с. 203]), очевидно, что это событие крайне негативно повлияло на эмоциональное состояние режиссера. После «Острова мастодонтов», вышедшего в 1992 г., следующий фильм Бенекса появился только в 2000-м. С тех пор режиссер больше не снимал полнометражных фильмов. Трагическая смерть Ива Монтана и ореол несчастий, связанный с именем Бенекса, только упрочили его славу как культового автора, снявшего один из лучших фильмов о любви.

Кстати, в 1997 г. кино фигурировало как культовое даже в России в числе «культовых молодежных фильмов». Окончательно культовая репутация «37.2 по утрам» сложилась в середине 1990-х. Считается, что режиссерская версия увидела свет только в 2005 г., но это не так. Объектом культа стала именно та раритетная версия фильма, которая циркулировала, вероятнее всего, на пиратских видеокассетах. В частности, русский критик упоминает, что авторский вариант существовал уже до середины 1990-х годов [Герман, 1996, с. 510]. И надо заметить, что прокатная версия сильно проигрывает режиссерской.

70. Уитнейл и я

WITHNAIL & I

ВЕЛИКОБРИТАНИЯ, 1986 – 107 МИН.

БРЮС РОБИНСОН

Режиссер:

Брюс Робинсон

Продюсеры:

Джордж Харрисон, Пол М. Хеллер, Лоуренс Кирштайн

Сценарий:

Брюс Робинсон

Операторская работа:

Питер Хэннан

Монтаж:

Алан Страхан

Музыка:

Дэвид Дандас, Рик Вентуорф

Главные роли:

Ричард Э. Грант, Пол Макганн, Ричард Гриффитс, Ральф Браун, Майкл Элфик, Дара О'Мэлли, Майкл Уордл

Великобритания. 1969 год. Двое безработных актеров Уитнейл (Ричард Грант) и «я» (Пол Макганн), т. е. рассказчик, которого в фильме зовут Марвуд, снимают одну квартиру на двоих. Они проводят время в алкогольном и наркотическом угаре, пока в один промозглый день вдруг не осознают, что жить в этом помещении больше невозможно не только из-за холода, но также из-за бардака, который они там развели. Им даже кажется, что в горе немытой посуды завелась какая-то живность. В итоге они решают отправиться на природу, чтобы отдохнуть и привести себя в нормальное состояние. Переговорив со своим эксцентричным дядей Монти, Уитнейл берет у родственника ключи от его загородного коттеджа.

В дальнейшем почти весь фильм зритель наблюдает за злоключениями главных героев в сельской местности, где они продолжают пить алкоголь, выискивать и готовить себе еду и сражаться с агрессивным быком. Туда же приезжает и дядя Монти, который, как вскоре становится понятно, положил глаз на главного героя и хочет склонить его к сексуальным отношениям. Так что настоящие приключения только начинаются.

Среди главных персонажей в фильме нет женщин, и гомоэротическая тема, представленная в образе дяди Монти, очевидна. Некоторые критики усматривают в отношениях главных героев подавленное гомосексуальное влечение [Маккарти, 2007, с. 223], что, вероятнее всего, не так. «Уитнейл и я» – наиболее удачная работа в жанре, получившем название «bromanse» (от английских слов «brother», брат, и «gomanse», романтика). Это тесные несексуальные отношения между двумя представителями мужского пола. Его также можно отнести и к жанру «buddy movie» (фильм о друзьях). Героев связывает очень тесная дружба, а не скрытое сексуальное влечение. Отсутствие у них интереса к женщинам скорее объясняется тем, что приоритеты героев в тот момент жизни, в который мы их застали, ограничиваются потреблением спиртного и наркотиков. Собственно, и главный персонаж в фильме «На игле» понял, что из-за героина упускает очень важную часть в этой жизни – сексуальные отношения.

Автор книги о британском культовом кино 1960–1970-х Джастин Смит воздал должное фильму, сделав на него аллюзию в названии текста – «Уитнейл и мы» [Smith, 2010]. Он объясняет феномен картины через культовую эстетику, концентрируясь на сценарии и уделяя особое

внимание костюмам. Костюмы в фильме действительно очень важны, так как не только отражают характер персонажей, но и становятся главной репрезентацией 1960-х годов. Эта романтическая ностальгия – главная характеристика «культовой чувствительности» к фильму.

Когда в 1980-е контркультура вышла из моды, Брюс Робинсон, автор сценария и режиссер, сумел передать свою тоску по безвозвратно ушедшему времени, к которому сам когда-то имел отношение. Однако о том, что речь в кино идет о 1960-х, можно догадаться даже не по костюмам героев, а по очень колоритному образу Дэнни – пушера, который навещает друзей в квартире, чтобы предложить им или самому употребить наркотики.

Заметим, что речь идет именно о конце десятилетия. Эпилог фильма повествует не только о конце определенного периода в жизни главных героев, но и о конце декады: одни подстриглись и нашли себе работу (как Марвуд), другие пропивают талант и декламируют строки из «Гамлета» перед одиноким, скучающим волком в зоопарке.

Сорен Маккарти видит в фильме больше, чем романтическую ностальгию, и свидетельствует, что в кино можно найти отзвук экзистенциального состояния любого тридцатилетнего неудачника. Вместе с тем горькую иронию фильма и экзистенциальный пафос удастся постичь только с годами: «Когда “Уитнейл и я” только появился на экранах, я был студентом и здорово хохотал на сеансе. Пересматривая картину безработным артистом в возрасте под тридцать, я плакал» [Маккарти, 2007, с. 224].

Маккарти также свидетельствует, что в разных странах картина стала культовой, но при этом для разных социальных групп. Например, в Великобритании фильм является культовым в студенческой среде: молодые люди, основываясь на сюжете и образах главных героев, придумали много игр, связанных с алкоголем. В Соединенных Штатах фильм особо почитаем среди безработных актеров и людей искусства. Согласно Маккарти, в Америке фильм любят и ценят даже больше, чем в Великобритании. Однако если судить по книге Джастина Смита, это совершенно не так.

71. Принцесса-невеста

THE PRINCESS BRIDE

США, 1987 – 98 МИН.

РОБ РАЙНЕР

Режиссер:

Роб Райнер

Продюсеры:

Роб Райнер, Эндрю Шайнмен, Норман Лир

Сценарий:

Уильям Голдмен (литературная основа)

Операторская работа:

Эдриан Биддл

Монтаж:

Роберт Лейтон

Музыка:

Марк Нопфлер

Главные роли:

Кэри Элвис, Мэнди Пэтинкин, Крис Сарандон, Кристофер Гест, Уоллес Шоун, Андре Гигант, Фред Сэвэдж, Робин Райт, Питер Фальк

Фильм начинается с того, как к мальчику, по причине болезни проводящему день дома, приходит дедушка (Питер Фальк). Мальчик хочет насладиться выходным и не желает общаться с дедом, но тот уже зашел в его комнату и уже начал читать внуку сказку про настоящую любовь. Ничего не поделаешь – придется слушать. Молодой крестьянский работник Уэст ли (Кэри Элвис) влюбляется в дочь своих работодателей Лютик (Робин Райт, «та самая Келли из «Санта-Барбары»»), и она со временем понимает, что тоже любит его. Чтобы заработать денег на свадьбу, Уэстли отправляется в далекие края, но, по слухам, его убивают жестокие пираты. От отчаяния Лютик соглашается выйти замуж за принца Хендеринка (Крис Сарандон).

Однако ее снова ожидают неприятности: перед самой свадьбой Лютик похищают три разбойника, которые, выполняя политический заказ, намереваются убить ее на границе с соседним государством, чтобы свалить вину за ее смерть на другой народ, что станет причиной войны. Но их планам мешает человек в черном, впоследствии оказавшийся тем самым Уэстли. Так начинаются волшебные испытания сказочной любви: ради возлюбленной герою предстоит победить великана, самого ловкого фехтовальщика, самого хитрого человека, пробираться через огненные топи, сражаться с большим кровожадным грызуном, пережить пытки «машиной смерти», умереть и, в конце концов, воскреснуть с помощью волшебства.

Это фэнтези стало одним из самых популярных домашних развлечений в конце 1980-х, наряду с другими сказками, составившими культ детского кино («Бесконечная история» Вольфганга Петерсона, «Легенда» Ридли Скотта и «Лабиринт» Джима Хенсона). Вместе с тем «Принцесса-невеста», несмотря на то что во многом она похожа на упомянутые фильмы, разительно от них отличается. Она заведомо подается как сказка, у которой есть рассказчик и даже слушатель. Поэтому все действие выглядит нарочито нереальным, что, однако, не портит впечатление от картины, а напротив – создает дополнительный эффект умиления. Отсюда и получается первоклассно рассказанная история. Поддержку этой идеи можно найти у Сорена Маккарти: «Персонажи фильма выглядят не столько пришельцами из прошлого, сколько нашими современниками, которые контрабандой прокрались в трогательную, но простодушную и старомодную сказку» [Маккарти, 2007, с. 152].

Режиссер Роб Райнер снял свои лучшие фильмы в 1980-е, и «Принцесса-невеста» оказалась одним из них («Останься со мной», «Это Spinal Tap», «Мизери» и «Когда Гарри встретил Салли»). Сценарий фильма создан Уильямом Голдменом по его же собственному роману. Согласно легенде, Голдмен как-то спросил своих маленьких дочек, о чем ему стоит написать книгу, и одна сказала, что хочет услышать сказку о невесте, а другая – о принцессе. Таким образом, изначально сказка предназначалась для маленьких девочек, ведь это история о настоящей любви, у которой не может быть преград.

В конце фильма мальчик, на протяжении всей истории возмущающийся, что ему приходится слушать сказку про поцелуи, просит дедушку дочитать до конца. «Со времени его изобретения существует пять самых страстных видов поцелуев, но этот превзошел их все». Мальчик, которому еще предстоит узнать, что такое «страстный поцелуй», слушает окончание с удовольствием. Таким образом, сценарий решает проблему целевой аудитории истории: мужской половине маленьких зрителей будет интересно узнать не только про огненные топи и доброго великана, но даже и про поцелуи. В начале фильма дедушка подтверждает, что сказка «маскулинная»: «Мой отец читал эту историю мне. Я читал ее твоему отцу, а сегодня прочитаю тебе».

Как и другие культовые фильмы, этот разошелся на цитаты. Одна из самых знаменитых: «Меня зовут Иниго Монтойя. Ты убил моего отца. Готовься к смерти». Эту фразу Иниго неоднократно повторяет прежде, чем отомстить подлому негодяю, убившему его отца. Сила высказывания в том, что Иниго готовился сказать ее более двадцати лет, поэтому произнести ее один раз ему недостаточно. Так что, если когда-нибудь будете мстить кому-то, можете ее использовать. Другой известной цитатой из фильма стала: «Что ж, желаю удачи при штурме замка». Из структурных элементов культового кино в «Принцессе-невесте» есть тема уродства (волшебник, который должен воскресить главного героя; великан; шестипалый человек) и аномальные животные (хищные крысы). «Принцесса-невеста» включена в книгу «101 культовый фильм, который вы должны посмотреть перед смертью» [101 Cult Movies..., 2010], так что посмотреть ее нужно обязательно. Хотя бы раз.

72. Зловещие мертвецы 2

EVIL DEAD II

LOCK, STOCK AND TWO SMOKING BARRELS

США, 1987 – 84 МИН.

СЭМ РЭЙМИ

Режиссер:

Сэм Рэйми

Продюсеры:

Брюс Кэмпбелл, Алекс Де Бенедетти, Ирвин Шапиро

Сценарий:

Сэм Рэйми, Скотт Шпигель

Операторская работа:

Питер Диминг

Монтаж:

Кэй Дэвис

Музыка:

Джозеф ЛоДука

Главные роли:

Брюс Кэмпбелл, Сара Берри, Дэн Хикс, Кэсси ДеПайва, Тед Рэйми, Дениз Бикслер, Ричард Домайер, Джон Пикс, Лу Хэнкок, Сноуи Уинтерс

Хотя вся трилогия «Зловещие мертвецы» однозначно считается культом, она остается крайне проблематичным кейсом в области исследований культового кинематографа. Так, не существует консенсуса даже относительно того, какую из частей трилогии назвать *самой* культовой. Например, киноведы Эрнест Матис и Ксавье Мендик включают в список «100 культовых фильмов» Британского института кинематографа первую серию «Зловещих мертвецов» [Mathijs, Mendik, 2011, p. 87–89], критик Дженнифер Айсс – первую и третью [Eiss, 2010, p. 219, 229], а киновед Кейт Иган, хотя и называет культовой всю трилогию, убеждена, что первая серия, вероятно, имеет наиболее культовую репутацию по причине своего несовершенства, так как делалась еще молодыми и неопытными авторами, и именно это придает фильму особую атмосферу (она называет историю создания фильма «экстратекстуальностью» [Egan, 2011, p. 100]). Консенсусное решение было найдено лишь в 2019 г., когда коллектив исследователей предложил рассматривать как культовую всю франшизу, включая мюзикл, игры, римейк, сериал и т. д. [The Many Lives..., 2019].

Однако часто авторы упоминают как культовую именно вторую серию и даже ставят ее выше первой. В книге «101 культовый фильм, который вы должны посмотреть перед смертью» «Зловещие мертвецы» не представлены вообще [101 Cult Movies..., 2010], зато в другом сборнике той же серии «101 фильм ужасов, который вы должны посмотреть перед смертью» (в котором почти все картины – культовые) упоминается именно вторая часть [101 Horror Movies..., 2009]. Кристофер Олсон включает в список «величайших культовых фильмов» вторую серию [Olson, 2018, p. 68–71]. В этом нет ничего удивительного, потому что сиквел «Зловещих мертвецов» – особенный. И он в самом деле отличается от оригинала и структурно, и жанрово, и содержательно. Вторая часть «Зловещих мертвецов» стала авторемейком и одновременно продолжением первой. Главный актер называет ее «ресиквелом», в то время как сам я использую термин «сиквейк» [Павлов, 2019, с. 293–306]. В плане жанрового своеобразия фильм становится больше комедией и стилистически более вычурным. Но главное – это тематика картины.

Мало кто из исследователей обращается к детальному анализу влияния Лавкрафта на «Зловещих мертвецов». Кейт Иган – исключение [Egan, 2011]. Дело в том, что именно во второй серии подробно развивается лавкрафтовская мифология, имплицитно содержащаяся в оригинале. Что это за мифология? Лавкрафт описал пантеон богов, называемых Древними (Ктулху, Йог-Сотот и Ньярлатхотеп), которые покоятся во тьме, ожидая возвращения на землю, чтобы покорить человечество. В «Безымянном городе» (1921) Лавкрафт рассказывает историю про сумасшедшего араба Абдула Аль-Хазреда, написавшего книгу мертвых «Некрономикон» после десяти лет странствий по руинам древних городов Вавилона и Мемфиса. Закончив текст, Аль-Хазред полностью обезумел, и больше о нем не было никаких вестей. В книге, обернутой человеческой плотью и написанной человеческой кровью, раскрываются все тайны мироздания, особенно тайны Древних. По легенде, рукопись была переведена на греческий в X веке. В Средние века ее копии неоднократно сжигали. Тем не менее в XX столетии в старых библиотеках можно было обнаружить несколько экземпляров «Некрономикона». Лавкрафт рассказывал, что читал источник в библиотеке Мискатоникского университета, также вымышленного.

Именно Некрономикон – центральная часть нарратива и мифологии «Зловещих мертвецов». Кейт Иган сомневается, оказал ли Лавкрафт непосредственное влияние на оригинал «Зловещих мертвецов» [Ibid., p. 73], так как книга, пробуждающая древнее зло, называется в первой серии «Naturom Demonto». Однако никаких сомнений здесь быть не может. Важно, что в соответствии с сюжетом источник был найден археологом в вымышленном месте под названием Кандар (отсюда «кандарийский демон») вместе с кинжалом. Во второй части источник называют уже непосредственно «Necronomicon Ex-Mortis» и прямо говорят, что текст написан безумным арабом Абдулом Аль-Хазредом. Также закадровый голос сообщает, что книга обернута в человеческую кожу и написана человеческой кровью. В дальнейшем зритель узнает про Некрономикон вторых «Зловещих мертвецов» еще больше. В частности, на недостающих страницах, обнаруженных во второй серии, содержится пророчество о герое, победившем зло, а еще заклинание, открывающее дыру в пространстве и времени. Кроме того, мы видим материализовавшихся не через человеческие тела духов, вселяющихся, в частности, в огромное дерево или человеческую руку, обладающую собственной субъектностью.

Сиквел «Зловещих мертвецов» так важен для истории культового кино потому, что в нем авторы сами признают влияние наследия Лавкрафта, а через него мы понимаем, что в данном случае тема тела, захваченного древним злом, делает фильм уникальным. Несмотря на то что философа Дилана Тригга скорее интересует космический ужас природы, эта «бескрайняя, мрачная вселенная непроглядной полночной тьмы и бесконечного ледяного холода», походя он делает важную оговорку относительно интересующей нас темы. Тригг пишет: «Обращаясь к Лавкрафту, мы видим, что ужас тела – это ужас, пронизывающий инаковостью вещей. У Лавкрафта тело становится сценой, где разыгрывается история, отличная от нашей» [Тригг, 2017, с. 107]. Лавкрафтовская тема захваченного тела в «Зловещих мертвецах» до сих пор наводит такой страх потому, что изгнать из тел людей демонов практически невозможно.

Это правда, что, как считали критики, «Зловещие мертвецы» были лучшим кандидатом на то, чтобы стать культом полночного кино (т. е. демонстрироваться в специальных кинотеатрах в течение нескольких лет ночью). Однако когда «Зловещие мертвецы» увидели свет, феномен полночного кино уступил место видео, и первая часть стала лидером видеопроката и домашних просмотров [Egan, 2011, p. 99]. Вместе с тем сегодня практика полночных фильмов все еще актуальна, так как многие кинотеатры преимущественно в США устраивают такие показы в пятницу и в субботу в полночь, и теперь «Зловещие мертвецы» (вся трилогия), конечно, часто попадают в программу ночных показов. Во время просмотра аудитория повторяет самые яркие реплики главного героя Эша. Кроме того, фанаты покупают пластмассовые игрушки, сделанные на основе всех трех частей, – в виде Эша, дедаитов (людей, телами которых овладел демон) и самого Некрономикона. Успехом пользуются чехлы для смартфонов

в виде Некрономикона. Для самых фанатичных зрителей есть иные практики. Так, в начале 2016 г. фанаты именно «Зловещих мертвецов 2» реконструировали хижину и сарай (то, как они выглядят в сиквеле), объявив на Kickstarter сбор средств, чтобы доставить сооружения на хоррор-конвенты. Они без труда собрали среди пользователей нужную сумму денег⁷. То есть все-таки, хотя ритуалы вокруг «Зловещих мертвецов» относятся ко всей трилогии, вторая серия остается немного особенной. По крайней мере для некоторых.

⁷ См.: <https://evildead.fandom.com/wiki/The_Cabin>.

73. Игла

СССР, 1988 – 81 МИН.

РАШИД НУГМАНОВ

Режиссер:

Рашид Нугманов

Директор фильма:

Олжабек Айтикенов

Сценарий:

Александр Баранов, Бахыт Килибаев

Операторская работа:

Мурат Нугманов

Монтаж:

Хадиша Урмурзина

Музыка:

Виктор Цой

Главные роли:

Виктор Цой, Марина Смирнова, Петр Мамонов, Александр Баширов,
Архимед Искаков, Геннадий Люй

Культовое кино – западный феномен. Многие иностранные, незападные фильмы, которые имеют статус культовых, стали таковыми прежде всего в восприятии западной аудитории. Их приняли как культ не без оснований – каждая из этих картин имела потенциал стать культом, и этот потенциал оказался реализован.

В отечественном кинематографе таким фильмом стала «Игла». Главный герой с «партийной кличкой» Моро (Виктор Цой) приезжает в Алма-Ату, вероятно, для того чтобы забрать долг у старого знакомого по кличке Спартак (Александр Баширов). Очевидно, Спартак не собирается отдавать деньги, он либо скрывается от Моро, либо каждый раз пытается сбежать при встрече с ним. Когда герой Цоя выслеживает Спартака в начале картины, то произносит фразу: «Спартак, я давно хотел тебе сказать. В этом мире люди делятся на две категории. Одни сидят на трубе, а другим нужны деньги. На трубе сидишь ты». Эта фраза, конечно, разошлась на цитаты.

Пообщавшись с должником, Моро приходит к своей бывшей девушке Дине с просьбой пустить его пожить у нее. Возможно, главной причиной его приезда стало желание увидеть ее. Дина дает ключи от квартиры. На следующее утро в квартире появляется странный человек. Моро выясняет, что это хирург Артур (Петр Мамонов), вместе с которым Дина работает. Оказывается, он замешан в торговле наркотиками и посадил Дину на иглу. Теперь Моро должен помочь Дине избавиться от зависимости, а также забрать долг у Спартака.

Однако, как было сказано во введении, некоторые русские фильмы могут и должны быть описаны как культовые. Картина советского производства «Игла» может быть признана аналогом культового кино в России или даже культовым фильмом как таковым. На структурном уровне она содержит несколько тем, типичных для культового кинематографа. Это традиционная тема наркотиков, а также участие в фильме популярных рок-исполнителей – Виктора Цоя и Петра Мамонова. За свою карьеру Виктор Цой снялся только в двух фильмах – в эпизодической роли в «Ассе» и в главной – в «Игле». «Асса», между прочим, тоже может считаться культовой картиной. Приглашать сниматься в кино кумиров рока – обычная практика для авторов, желающих продвигать свои фильмы в среде культистов. Например, Николас Роуг в своих ранних фильмах использовал звезд рока – Мика Джаггера («Перформанс») и Дэвида

Боуи («Человек, который упал на Землю»), что привлекало к картинам фанатов творчества музыкантов. Но если Джаггер и Боуи играют в этих лентах довольно андрогинных персонажей, то Виктор Цой однозначно маскулинный. У него даже есть узнаваемые приемы: например, когда герой готовится к дракам, он надевает кожаные черные перчатки. Эта маскулинность не подчеркивается постоянными драками, которые часто остаются за кадром. Несколько сцен одной из двух драк, когда Моро должен сразиться с большим количеством людей, показывают только на финальных титрах.

Статус фильма как культового упрочился после трагической гибели Виктора Цоя через несколько лет после выхода картины. Таким образом, «Игла» может быть описана как культовая на тех же основаниях, что и фильмы с Джеймсом Дином, Брюсом Ли и др. Кроме того, в русскоязычной Википедии «Иглу», например, характеризуют как «культовый советский художественный кинофильм». Согласно «фильмам – лидерам зрительского успеха», «Иглу» посмотрели 14,6 млн зрителей при сроке проката 11 месяцев. В прокате картина заняла девятое место по сборам. Для сравнения: на первом месте оказался «Крокодил Данди 2», который посмотрели 45,3 млн при сроке проката 8 месяцев [Экран и сцена, 1990]. Использование в фильме таких хитов группы «Кино», как «Звезда по имени Солнце» и «Группа крови», тоже сыграло свою роль.

Разумеется, в каких-то местах Цой выглядит чрезмерным и почти вульгарным. Однако по большей части фильм, конечно, состоялся благодаря игре Виктора Цоя, создавшего образ харизматичного, брутального, маскулинного молодого человека без конкретного занятия – того самого «бездельника», которого музыкант живописал в своих песнях. Фильм был так популярен, что на обложку апрельского номера журнала «Советский экран» поместили изображение Виктора Цоя. Петр Мамонов в небольшой роли Артура не переигрывает, чтобы не затмить звезду фильма.

В картине довольно изобретательно использованы элементы арт-кино: наложение звука из других текстов, планы сразу нескольких включенных телевизоров, видеоперемотка и т. д. И конечно, сегодня фильм интересно смотреть как слепок эпохи или из-за чувства ностальгии. Несмотря на то что кино посвящено наркотикам и криминальному миру, оно достаточно невинно: молодые хулиганы в кафе пьют пепси-колу из стеклянных бутылок. В 2010 г., эксплуатируя культовую репутацию «Иглы», Рашид Нугманов выпустил картину «Игла. Remix». Ремикс был принят прохладно и даже признан неудачным.

74. Наемный убийца

DIP HUET SEUNG

HUNG ГОНКОГ, 1989 – 111 МИН.

ДЖОН ВУ

Режиссер:

Джон Ву

Продюсеры:

Цуй Харк

Сценарий:

Джон Ву

Операторская работа:

Питер Пау, Винг-Хунг Вонг

Монтаж:

Кунг Минг Фэн

Музыка:

Лоуэлл Ло

Главные роли:

Чоу Юн-Фат, Дэнни Ли, Салли Е, Кон Чу, Кеннет Цан, Фуй-Он Шин

До того как перебраться в Голливуд, известный «вульгарный автор» Джон Ву ставил экшен-фильмы в Гонконге, во многом определяя образцы экшен-кинематографа этого региона, в том числе в глазах международной аудитории. Несколько его картин стали культовыми не только в Соединенных Штатах, но и в Южной Корее и даже в постсоветской России, пользуясь неизменным спросом на пиратских VHS. Разумеется, в США и России его фильмы становились культовыми не только по разным причинам, но и в разных средах. Автор текста о культовом измерении «Наемного убийцы» Джинсу Ан [Ан, 2007] подробно рассказывает о восприятии «Наемного убийцы» в Южной Корее, кинематограф которой в момент выхода картины находился под сильным влиянием гонконгских фильмов.

Наемный убийца (Чоу Юн-Фат) во время одного из последних заданий случайно ранит певичку, которая из-за полученной травмы постепенно начинает терять зрение. Герой хочет выйти из бизнеса, но соглашается на последнее задание, чтобы отдать полученные средства на лечение девушки, которую теперь, испытывая чувство вины, оберегает. Однако мафия хочет избавиться от киллера, решившего «завязать». Наряду с этим за убийцей начинается охоту полицейский (Дэнни Ли), испытывающий к преступнику странные чувства, в том числе восхищение и уважение. Так, разглядывая портрет убийцы, он отмечает его «глаза, полные страсти». Вместе они – благородный киллер и отважный полицейский – должны дать мафии отпор.

Раннее творчество Джона Ву можно было бы описать в терминах «чрезмерности», «излишества», «вульгарности» и т. д. Всеми этими качествами «Наемный убийца» обладает в полной мере и даже является квинтэссенцией и самым ярким образцом стиля раннего Джона Ву. Нередко в его фильмах, включая американские, есть элементы, наличие которых ничем не оправдано. Так, некоторые зрители до сих смеются над обязательным присутствием во многих картинах Ву голубей. Сегодня же фильмы Джона Ву можно спасти за счет отнесения их к категории «вульгарного авторского кинематографа», т. е. серьезно оценивать стилистику его картин, манеру съемок и уникальное режиссерское видение жанровых конвенций. В свете такого подхода голуби Джона Ву будут не символом странной любви автора к птицам, но узнаваемым знаком режиссерского почерка и структурным элементом его творческого наследия.

У отечественного зрителя есть и другая возможность оценить и, возможно, полюбить «Наемного убийцу» даже сегодня. Джинсу Ан, опираясь на концепт «массового кэмп», предложенный для анализа старых мелодрам Барбарой Клингер, предлагает его как оптику, с помощью которой можно понять все прелести «Наемного убийцы». Ан пишет: «Массовый кэмп рассматривает и переоценивает старые объекты с позиций современных стандартов реализма и высмеивает их махинации и анахронизм» [Ан, 2007, р. 324]. Американская аудитория, в распоряжении которой много инструментов, помогающих выстроить правильную стратегию восприятия фильма, применила эту оптику к «Наемному убийце» и оценила его по достоинству. Изначально кэмп предполагает тонкую восприимчивость к искусству, и часто носители вкуса «кэмп» используют квир-интерпретацию фильмов, которые им нравятся (возможно, поэтому они им и нравятся). В случае «Наемного убийцы» этот подход оказался более чем оправдан. Отношения двух героев сложно описать в терминах дружбы или противостояния: у киллера есть друг, также преступник, но их связь совсем иного рода. Более того, в одной из сцен противники называют друг друга Дамбо и Микки Маус. Это действительно «мужская мелодрама», которую хотел снять Джон Ву. Вопросом остается то, насколько эта мелодрама гетеросексуальна?

В начале 1990-х в России знание об иерархиях и координатах кинематографической культуры в широкой зрительской аудитории отсутствовало. «Наемный убийца» воспринимался как серьезное, качественное кино и был любим как один из лучших боевиков того времени. Из этого неверного – стандартного – прочтения не вытекало, что этим кино невозможно наслаждаться. Но такое прочтение предполагало, что зрителем этого фильма может быть представитель конкретной возрастной группы. Культовую аудиторию фильма составляли мальчики 8–15 лет. Таким образом, в российском контексте основания его культовости совсем не те же, что, скажем, у «Жидкого неба», зрителями которого в начале 1990-х были молодые люди, получившие высшее образование и следившие за последними культурными тенденциями. Грубо говоря, в начале 1990-х зрители не могли наслаждаться этим фильмом как образцом «массового кэмп», потому что не имели конкретной оптики и тем более знаний о «вульгарном авторском кинематографе» – так как в их поле зрения отсутствовал сам этот концепт.

Если та же самая аудитория, что любила фильм в начале 1990-х, пересмотрит кино сегодня, при этом отбросив «ностальгический модус восприятия», она, вполне возможно, найдет его скучным, чрезмерным и странным. Эта «странность» станет ключом к возможному просмотру картины как «массового кэмп», которым он, несомненно, является. Таким образом, этот фильм может быть культовым и сегодня, даже в России, если его пересмотрит «старый зритель» или новый, но вооруженный конкретной оптикой восприятия.

75. Смертельное влечение / Вереск

HEATHERS

США, 1989 – 103 МИН.

МАЙКЛ ЛЕМАНН

Режиссер:

Майкл Леманн

Продюсеры:

Дениз Ди Нови, Ия Лабунка, Кристофер Уэбстер

Сценарий:

Дэниэл Уотерс

Операторская работа:

Фрэнсис Кенни

Монтаж:

Норман Холлин

Музыка:

Дэвид Ньюман

Главные роли: Вайнона Райдер, Кристиан Слэйтер, Шэннен Доэрти, Лизэнн Фальк, Ким Уолкер, Пенелопа Милфорд, Гленн Шэдикс

В школе Уэстерберг Хай доминирует группа «Вереск», в которую входят четыре девушки. Трех зовут Хезер и только одну Вероника (Вайнона Райдер). Глава группы подавляет подруг, заставляя тех тиранить учеников школы. Их ненавидят другие школьники, составляющие менее популярные социальные группы. Вероника тяготится присутствием в группе элитарных девушек, сомнительной популярностью группы и политикой главной Хезер в отношении других школьников. Появление в школе загадочного Джей Ди (Кристиан Слэйтер) полностью меняет ситуацию. Он – не просто хулиган, но еще, как выясняется впоследствии, и безумец, готовый убивать тинейджеров. Он предлагает Веронике избавиться от подруг и подстроить все так, будто это были самоубийства. В школе начинается волна «самоубийств» популярных девушек. И Веронике уже не кажется, что идея связаться с Джей Ди была такой уж хорошей. Тем временем Джей Ди мечтает сделать так, будто все школьники Уэстерберг Хай вдруг решили совершить коллективное самоубийство. Теперь Вероника должна попытаться спасти жизни ребят, которые ей не совсем отвратительны.

В США фильм шел ограниченным прокатом, но вопреки (а возможно, благодаря) этому обрел культовый статус в среде целевой аудитории – подростков. С точки зрения жанра фильм занимает почетное место в череде кино про «криминальных любовников», в котором мужчина, жестокий и доминирующий, почти всегда является инициатором убийств, а женщина более пассивная, менее кровожадная, она, скорее, жертва обстоятельств. Кроме всего прочего это школьная драма, но вместе с тем и черная комедия – сатира на порядки в американской школе. Это также и злая ирония над психологическими проблемами подростков с суицидальными наклонностями. Фильм намекает, что школьники – вовсе не жертвы, как их изображал кинематограф 1980-х, а довольно жестокие люди.

Школа всегда была одним из основных социальных институтов и местом социализации личности. Разумеется, школа часто становилась местом действия разных фильмов, а эти фильмы, в свою очередь, становились культовыми – начиная с «Бунтаря без идеала» и заканчивая картинами Джона Хьюза. Как и в фильмах Хьюза, в данном случае в школе действует жесткая иерархическая система, и место каждого подростка здесь строго детерминировано. Однако если Хьюз вспоминает об этом с ностальгией и теплотой, пытаясь показать, насколько

стереотипы о школьниках являются серьезной проблемой в том числе для самих школьников, то в картине Майкла Леманна та же тема раскрывается по-другому. Возможно, даже эти стереотипы беспроблемны, потому что в конечном счете каждый человек объективно соответствует той группе, в которую попадает.

Общение между популярными и непопулярными школьниками возможно только после большой резни.

Фактически картина «Смертельное влечение» стала ответом творчеству Джона Хьюза и всем авторам, снимавшим довольно консервативные фильмы о проблемах подростков в школе. Появление картины на исходе 1980-х стало символичным: фильм не просто противостоял этим милым консервативным молодежным комедиям, но и закрывал целую эпоху. То, что подростки, которым когда-то воздавал должное Джон Хьюз, в итоге сделали культ из «Смертельного влечения» – лучшее тому доказательство.

«Смертельное влечение» не так часто попадает в списки культового кино, однако и сегодня у него статус кulta. Например, про него не забыли в книге «101 культовый фильм, который вы должны посмотреть перед смертью» и в книге, посвященной 500 главным культовым фильмам [101 Cult Movies..., 2010, p. 297–298; Eiss, 2009, p. 276]. Также кино воспринималось как культовое и в России во многом благодаря медиа. В частности, в журнале «Ровесник» в рубрике «Видеоклуб» Сергей Копытцев [1997, с. 75] подготовил подборку из двадцати молодежных культовых картин. Среди них было и «Смертельное влечение». Немного позднее фильм можно было неоднократно видеть по телевизору и присмотреться к нему внимательнее как к неординарному молодежному кино. Правда, даже краткая аннотация картины, сделанная Копытцевым, совершенно не соответствовала действительности. Вероятнее всего, он не видел фильмы, которые пересказывал, так как в описании к «Смертельному влечению» говорилось, что якобы «ублюдочные друзья» мешали состояться любви двух героев.

В 2018 г. произошла реабилитация «Смертельного влечения» как культового фильма. Во-первых, на экраны вышел одноименный сериал, поставленный по мотивам сюжета фильма. И хотя первый эпизод повторял сюжет полнометражного кино, в итоге создатели построили совсем другой нарратив. Как бы то ни было, на фоне сериала в очередной раз стало понятно, насколько был велик фильм 1989 г. Кроме того, Кристофер Олсон также в 2018 г. включил «Смертельное влечение» в список ста величайших культовых фильмов [Olson, 2018, p. 103–105].

76. Чужие среди нас / Они живут среди нас

THEY LIVE

США, 1989 – 93 МИН.

ДЖОН КАРПЕНТЕР

Режиссер:

Джон Карпентер

Продюсеры:

Андре Блэй,

Ларри Дж. Франко, Шеп Гордон

Сценарий:

Джон Карпентер,

Рэй Нельсон

Операторская работа:

Гэри Б. Кибби

Монтаж:

Жиб Джаффе, Фрэнк Е. Хименез

Музыка:

Джон Карпентер, Алан Ховарт

Главные роли:

Родди Пайпер, Кит Дэвид, Мег Фостер, Джордж «Бак» Флауэр, Питер Джейсон, Рэймонд Сейнт-Жак

Джон Карпентер стал культовым автором сразу после выхода его первого фильма «Темная звезда» (1974), на его основе позже построен легендарный «Чужой» Ридли Скотта. Свою славу Карпентер упрочил следующей лентой «Нападение на 13-й участок» (1978). После чего он не очень удачно пытался подражать Стивену Спилбергу («Человек со звезды», 1984) и снял один из самых важных хорроров 1980-х «Нечто». Однако его наиболее знаменитой картиной, воплотившей в себе конкретное социально-политическое высказывание, стала лента «Чужие среди нас». Это кино до сих пор пользуется спросом во время сеансов полночного кино в Соединенных Штатах Америки. Это понятно: фильм не мог не стать культовым, потому что имел на то все основания, начиная с необычного сюжета и заканчивая категорией, к которой его относили. Это не «недооцененный голливудский шедевр», как ошибочно называет его философ Славой Жижек, а низкобюджетный фантастический боевик. Более того, он не просто недооценен, а оценен по достоинству: канадский киновед Барри Кит Грант [Grant, 2013] включил его в список ста самых важных научно-фантастических фильмов, который подготовил для Британского института кинематографа. Впрочем, Грант, как говорилось во введении, ценит творчество Карпентера, поэтому он включил в список сразу три его фильма. Два других – «Нечто» и «Темная звезда».

При работе над картиной Джон Карпентер использовал псевдоним Фрэнк Армитаж. Это сознательная отсылка к наследию Говарда Филиппа Лавкрафта: так звали одного из персонажей, созданных легендарным писателем. Вместе с тем в «Чужих среди нас» практически нет лавкрафтовских мотивов. Но даже упоминания имени было достаточно, чтобы привлечь поклонников, сделавших культ из творчества писателя. В кино вместо трудно поддающихся описанию чудовищ зритель видит инопланетян, скрывающихся под человеческим обликом. Инопланетяне тайне захватили Землю и транслируют через телевидение сигнал, с помощью которого гипнотизируют людей. За рекламными растяжками скрываются императивы «Деньги – твой бог», «Женитесь и размножайтесь», «Потребляй». Загипнотизированные потребители

идеологии вместо этих повелений видят лишь обычные предметы – деньги, плакаты и т. д., а вместо скелетоподобных существ – обычных людей. Однако некоторые члены общества раскрыли заговор и ведут с захватчиками партизанскую войну. Через специальные черные очки можно увидеть вещи такими, какими они являются на самом деле.

Фильм Карпентера, несмотря на лучшие спецэффекты и условную декоративность, и ныне остается одной из главных картин с сознательным политическим высказыванием и социальным комментарием на злобу дня. Автор единственного академического русскоязычного текста о Джоне Карпентере Евгений Дегтярев справедливо указывает, что фильм «Чужие среди нас» является энциклопедией теории заговора: «В фильме есть упоминания или явные отсылки практически ко всем наиболее знаковым конспирологическим теориям Америки XX века, определившим параноидальное сознание нации: “красная угроза”, “вторжение похитителей тел”, заговор истеблишмента, промывание мозгов с помощью телевидения, революционные организации, действующие под прикрытием Церкви, тайная разработка особой оптики, через которую видно реальность такой, какая она есть» [Дегтярев, 2014, с. 161]. Другую интерпретацию можно найти в подробном разборе фильма, включая анализ «культовости», в монографии Харлана Уилсона, посвященной «Чужим среди нас» [Wilson, 2015].

Дегтярев замечает, что Карпентер сам является носителем конспирологического сознания. Однако наиболее любопытная деталь, на которую обращает внимание Евгений Дегтярев, – это присутствие в фильме явных признаков потребительского капитализма, против которого режиссер якобы восстает. Например, главный герой и его друг носят брендовую обувь – «Timberland» и «Red Wings». Особенно это бросается в глаза в знаменитой сцене драки двух друзей, по общему признанию крайне затянутой. У Славоя Жижека есть интерпретация этого феномена: он считает, что герой сопротивляется желанию своего друга «просветить» его, потому что подсознательно знает правду и боится, что она ему откроется [Жижек, 2012]. И вообще, хотя герои и одеты якобы в соответствии со стереотипным образом рабочего, выглядят они крайне модно, что довольно странно для рабочих и революционеров. В этом свете сама драка персонажей выглядит как вечная борьба двух модных американских брендов.

По объективным причинам этот фильм не могли показывать в России как полночное кино, однако он стал хитом видеосалонов и одним из самых обсуждаемых среди юных поклонников кинематографа. Он мог сравниться по популярности с «Терминатором», «Рэмбо» и даже «Звездными войнами» – лучшее подтверждение его международного культового статуса. Фильм смотрится отлично и сегодня, даже в первый раз, а не только как упражнение в ностальгии.

77. Вспомнить все

TOTAL RECALL

США, 1990 – 113 МИН. ПОЛ ВЕРХОВЕН

Режиссер:

Пол Верховен

Продюсеры:

Базз Фейтшанс, Рональд Шусетт, Роберт Фентресс

Сценарий:

Рональд Шусетт, Дэн О'Бэннон, Гэри Голдмен, Филип К. Дик

(литературная основа)

Операторская работа:

Йост Вакано

Монтаж:

Карлос Пуэнте, Фрэнк Дж. Уриосте

Музыка:

Джерри Голдсмит

Главные роли:

Арнольд Шварценеггер, Рэйчел Тикотин, Шэрон Стоун, Ронни Кокс,

Майкл Айронсайд, Маршалл Белл

В 2048 г. жизнь рабочего Дага Куэйда (Арнольд Шварценеггер), по сюжету фильма, была скучной и однообразной. Чтобы как-то развеяться, Даг решает воспользоваться услугами компании, которая посылает в мозг клиентов импульсы, создающие полную иллюзию того, что они живут другой, куда более интересной жизнью. Таким образом Даг становится супергероем, способным поставить на Марсе все с ног на голову, чтобы помочь угнетенным мутантам свергнуть власть проклятых капиталистов и обрести новую достойную жизнь. Фильм Верховена стал второй экранизацией Филипа К. Дика, бросив вызов «Бегущему по лезвию», к тому времени уже ставшему культом, и если не превзошел последний, то по крайней мере встал с ним вровень. Ни одна из последующих экранизаций писателя не окажется столь удачной.

Зрители, начиная с 25 лет и старше, особенно те, кому посчастливилось увидеть картину Пола Верховена в начале 1990-х, не ждали от одноименного ремейка Лена Уайзмана (2012) ничего хорошего. Идея переснять не только удачную, но еще и довольно свежую картину, была сомнительной. К тому же с Колином Фареллом вместо Арнольда Шварценеггера и с Кейт Бекинсейл вместо Шэрон Стоун и Майкла Айронсайда: ради Кейт Бекинсейл была упразднена роль, которую в старой картине исполнял Майкл Айронсайд. Точнее, даже не упразднена, а совмещена, чтобы актрисе досталось больше экранного времени: Шэрон Стоун в классическом фильме была на экране не особенно долго. Большая ошибка, ведь Майкл Айронсайд – актер вторых планов, от которого часто зависела культовая репутация картины.

Затеяв снять новый вариант старого хита, создатели шли на риск, потому что зрители неизбежно стали бы сравнивать оба фильма. Естественно, сравнение было в пользу картины 1990 г. Фильм Верховена хоть и был предельно динамичным, эта динамика совершенно иная и соответствует духу современного мейнстримного кинематографа. Но зачем в старом фильме быть экшену 2010-х, если все внимание в картине приковано к Арнольду Шварценеггеру?

Несмотря на то что лента Верховена кажется кукольной, неестественной, предельно фантастической во всех смыслах, т. е. и нереальной, и стерильной с точки зрения почти всегда обязательного отсутствия секса в sci-fi, режиссеру все же удается провести эротизм в фильм даже на эксплицитном уровне – например, за счет присутствия в нем Шэрон Стоун. Стери-

лен фильм также и потому, что все действие в нем происходит в «кукольных» декорациях, что хорошо заметно. Зритель постоянно ожидает, что кусок якобы стальной плиты отвалится, будто действие происходит в обычном фильме Эда Вуда-младшего. Но эта декоративность придает фильму лишь дополнительное обаяние. Сколько очарования в хрупких стеклах на Марсе: когда они разбиваются, красная планета начинает затягивать людей, находящихся в зале. Вместе с игрой Арнольда Шварценеггера эта декоративность намекает, что происходящее может являться лишь «остросюжетным воспоминанием», «экшен-сном» главного героя.

Оценивая форму фильма, Барри Кит Грант [Grant, 2000, p. 25] называет его постмодернистским примером культового кино, в котором до конца не ясно, что реально, а что – нет. Игра Шварценеггера только укрепляла зрителя во мнении, что на экране «синий воротничок» с отбойным молотком, случайно попавший в остросюжетную игру. Почти все, кто любит Арнольда Шварценеггера, соглашались, что он актер одного образа – гипермаскулинного героя, который борется за справедливость во всех ее проявлениях. Однако почти все соглашались и с тем, что в ленте «Вспомнить все» Шварценеггер смог по-настоящему хорошо сыграть.

Главная проблема ремейка в том, что сценаристы нового «Вспомнить все» постарались улучшить сюжет. Они убрали из фильма Марс. Вместо этого «синие воротнички» трудятся в колонии около земного ядра. Сценаристы добавили в новый фильм классовый конфликт, а также «синтетических полицейских», которые на поверку оказываются гибридом штурмовиков из старых «Звездных войн» и клонов – из опять же «Звездных войн», но уже новых. А лидерами сопротивления, с легкой руки молодых авторов, стали не мутанты из борделя, а боевики – и тех почти не показывают. Кстати, в тексте Дика мутантов не было: идея населить Марс «уродами» принадлежала Дэвиду Кроненбергу [Grant, 2013, p. 173]. Но если мутантов нет, значит, нет самого главного мутанта-паразита, схоронившегося в животе своего носителя. Нет и чернокожего водителя такси, на поверку тоже оказавшегося мутантом, да еще и предателем. Нет проститутки-карлицы, фриковость которой роднила старый «Вспомнить все» с «Уродцами» Тода Браунинга. Вместо толстой женщины, в облики которой пытался пройти через пункт контроля Шварценеггер, изображен китаец.

Таким образом, новый вариант фильма изъясил все структурные элементы культового кино. Вероятно, всех детей в 1990-е поражала сцена, в которой проститутка-мутант предлагает герою Шварценеггера поразвлечься и демонстрирует свою обнаженную грудь, вернее три груди. Это – практически единственная «эротическая сцена» прежнего фильма. Секс не характерен для фантастики, если только ее снимает не Пол Верховен, впоследствии добавивший тему секса в свой другой фильм «Звездный десант». Разумеется, самое главное из прежней картины в ремейке было позаимствовано. Герой Колина Фарелла уже на двадцатой минуте фильма встречает проститутку с тремя грудями. Но если эта особенность у Верховена была мутацией, то в новом фильме так и остается неясным, с чего у женщины три груди.

Некоторые зрители считают старую картину «Вспомнить все» фильмом для мужчин, а девушки его якобы не смотрят. На самом деле классический «Вспомнить все» мог привлекать и женщин. Это очень важный фильм для девушек старше 25–30 – тех, кто застал картину в начале 1990-х. Правда, на сюжет, Шварценеггера, убийства и прочее они не обращали внимания. Они ценили ленту за одну-единственную сцену, в которой секретарша в офисе компании «Вспомнить все» меняет цвет своих ногтей, лишь коснувшись их каким-то хитрым приспособлением. Подобное – мечта почти всех женщин и одна из топ-сцен, мелькающих в современных бьюти-блогах.

78. Класс 1999

CLASS OF 1999

США, 1990 – 99 МИН.

МАРК Л. ЛЕСТЕР

Режиссер:

Марк Л. Лестер

Продюсеры:

Марк Л. Лестер, Лоуренс Касанофф, Стэнли Манн

Сценарий:

С. Кортни Джойнер, Джон Скипп, Марк Л. Лестер

Операторская работа:

Марк Ирвин

Монтаж:

Скотт Конрад

Музыка:

Михаэль Хёниг

Главные роли:

Брэдли Грегг, Трейси Линд, Малкольм Макдауэлл, Стейси Кич, Пэтрик

Килпэтрик, Пэм Гриер

«Класс 1999» был снят на излете 1980-х и потому остается одним из итогов десятилетия американского жанрового кино. На протяжении декады кроме фильмов, отображающих рейгановское правление и общий дух эпохи, были и довольно странные ленты, никак не вписывающиеся в мейнстрим. С одной стороны, в 1980-х в связи с эпидемией СПИДа и различных половых заболеваний, появившихся в итоге разнузданных 1970-х, в кино получила отражение паника вокруг тела. «Нечто» и «Муха» – только самые яркие из них. С другой стороны, тело стало объектом не только для биологических, но и технологических экспериментов в кино. «Бегущий по лезвию», «Робокоп» и «Терминатор» представляют собой фантазии человека о том, как роботу можно придать телесную оболочку или, наоборот, человекообразный робот может мыслить и даже сочувствовать. «Класс 1999» из числа последних.

В 1999 г. Соединенные Штаты погрузятся в пучину анархии. Молодежные группировки поделят между собою территории, на которых мирным жителям лучше не появляться. В одной из таких зон все еще функционирует школа, куда по каким-то неведомым причинам продолжают ходить малолетние бандиты. В школе организуют эксперимент: внедряют трех киборгов в человеческом облики, которые не только будут учить детей химии, истории и физкультуре, но еще и преподадут им уроки дисциплины. Позже выяснится, что киборги не обыкновенные роботы-учителя, а бывшие машины для убийства, переделанные специально под нужды среднего образования.

Очень быстро машины решат, что панки ведут себя плохо, и объявят им войну. Тогда школа превратится в кровавую бойню криминальной субкультуры с эволюционировавшими и взбесившимися роботами. У каждого робота есть свои особенности: у кого-то вместо руки огнемёт, у кого-то – пушка. Однако отважные школьники, давно бросившие учебу, найдут способ справиться с врагом. Донна Харуэй, написавшая в 1980-х «Манифест киборгов», явно мечтала не о такой антиутопии.

Марк Лестер объединил в своем творчестве несколько фантастических сюжетов, попытавшись связать воедино самые популярные идеи кинематографа 1980-х. В «Классе 1999» чувствуется мощное влияние «Мира дикого Запада» Чарльза Крайтона, «Терминатора» Джеймса

Кэмерона и ранней картины самого Лестера «Класс 1984». Любопытно, что в «Классе 1984» хулиганы терроризируют своего учителя, который пошел с ребятами на открытый конфликт. Те же самые панки к моменту, когда движение панк-рока превратилось в постпанк, прекратят быть абсолютными подонками и будут сражаться не на жизнь, а на смерть с механическими учителями. Это любопытная попытка взглянуть на молодежную контркультуру, которую режиссер однозначно осуждал в середине 1980-х, лучше всего свидетельствует, что рейгановская эра подошла к концу. Нашла свое завершение и тенденция снимать фильмы про эволюцию киборгов в образах людей. В середине 1990-х эта тенденция подтвердится лишь в «Крикунах» – еще одной экранизации Дика.

По большому счету, фильм – лучшая метафора отношений между учениками и учителями. Конечно, существует много разных фильмов, в которых прогрессивный учитель находит подход к детям, и вместе они проделывают головокружительную эволюцию в способности к командной работе. Но это – пропаганда. Настоящий учитель – чаще всего враг ученикам. Не важно, кто начнет эту войну, – учитель или ученики, воевать придется до самого конца. Хотя, разумеется, в фильме «Класс 1999» эти отношения учеников и учителей понимаются слишком буквально. Но смысл понятен. Возможно, именно поэтому картина стала культовой в среде бунтующей молодежи, которая с удовольствием наблюдала за тем, как злых и бездушных учителей уничтожали молодые хулиганы, ведь правда все равно была на стороне последних.

Этот фильм пользовался большой популярностью и в эпоху видеобума в России. Еще бы, качественный экшен от Марка Лестера, помимо прочих картин подарившего отечественному зрителю «Коммандос» с Арнольдом Шварценеггером, сильно отличался от многих поделок, курсировавших по видеосалонам и прокатам постсоветской России. Фильм смотрится с интересом даже сегодня. Впрочем, юному зрителю, вероятно, его осилить будет не так-то просто.

79. Деликатесы

DELICATESSEN

ФРАНЦИЯ, 1990 – 99 МИН.

МАРК КАРО, ЖАН-ПЬЕР ЖЁНЕ

Режиссер:

Марк Каро, Жан-Пьер Жёне

Продюсеры:

Клоди Оссар

Сценарий:

Жиль Адриен, Марк Каро, Жан-Пьер Жёне

Операторская работа:

Дариус Хонджи

Монтаж:

Эрве Шнайд

Музыка:

Карлос Д'Алесслио

Главные роли:

Паскаль Бенезек, Доминик Пинон, Мари-Лор Дуньяк, Жан-Клод Дрейфус, Карин Вьяр, Тикки Ольгадо

Немногие французские режиссеры смогли добиться культовой репутации в Соединенных Штатах и успешно работать на международном рынке. Среди немногих – Люк Бессон, первые фильмы которого приобрели горячих поклонников, или, например, Жан-Жак Бенекс, картины которого резко негативно встречала французская критика, но хорошо принимали в Соединенных Штатах. Полнометражный дебют Марка Каро и Жана-Пьера Жёне был принят одинаково тепло как на их родине, так и в США. Характерно, что свою первую серьезную картину они снимали почти в том же жанре и на ту же тему, что и Люк Бессон, – деградация человечества после серьезного катаклизма. «Последняя битва» (1983) Бессона, возможно, является менее известной лентой, чем, скажем, «Леон», но более других заслужила звание культовой.

«Деликатесы» – жанровая смесь антиутопии и постапокалипсиса. Зритель видит мрачное, тусклое и тоскливое будущее. Некоторые члены общества, сохранившего большую часть своих устоев, после неведомой катастрофы практически научились вести цивилизованную жизнь. Они обитают в обычном многоквартирном доме сплоченной коммуной, приветливы друг с другом и очень уважают владельца мясной лавки, что располагается на первом этаже. Несмотря на видимую благообразность в условиях отсутствия какого-либо пропитания, жители все же нарушили одно из главных социальных табу – они стали есть человеческое мясо. Добывают они его следующим образом. Мясник нанимает к себе на работу помощников, которых потом убивает и разделяет на куски, скармливая соседям. Мясо он обменивает на продукты, имеющиеся у жильцов, или на другие услуги, в частности, сексуальные. Новый помощник и одновременно потенциальный продукт питания – в прошлом клоун – Луизон (Доминик Пинон) становится объектом любви дочери владельца деликатесной лавки. Девушка влюбляется в Луизона и пытается спасти его от ужасной участи. Параллельно с этим под землей ведет подрывную работу против каннибалов команда вегетарианцев, именующих себя «троглодитами» и желающих положить конец местной тирании.

Титр с названием «Деликатесы», стилизованный под немецкий шрифт, «как бы напоминает картины об оккупации и французском Сопротивлении» [Герман, 1996, с. 127]. При этом обстановка и атмосфера действительно напоминают поствоенное время середины XX в., что

подтверждает социально-политические аллюзии картины. А если учесть, что один из первых короткометражных фильмов режиссеров назывался «Бункер последнего выстрела» (1981) и изображены в нем люди в военной форме, стилизованной под немецкую, то все становится на свои места. Впрочем, вегетарианцы в фильме показаны не менее комично, чем каннибалы. Положительные персонажи выглядят на экране довольно нелепо – это фирменный прием режиссеров. Так что вряд ли в данном случае речь идет о серьезном политическом высказывании, а не о постмодернистской игре. Скорее всего, это артхаусная вариация эксплуатации нацистской темы.

Жан-Пьер Жёне и Марк Каро составили самый мощный дуэт во французском кино – если не в кино вообще – за все время его существования, а их творчество представляет собой один из наиболее ярких образчиков современного французского мрачного сюрреализма. Когда режиссеры начали работать индивидуально, стало ясно, каким образом оказался возможен успех их тандема. Жёне приносил в союз лирику и комизм (что можно видеть в его «Амели»), в то время как Каро отвечал за мрачность, угрюмость и беспросветность (присутствующие в его сольном проекте «Данте 01»). «Деликатесы» стали шедевром престижного авторского кинематографа, в котором можно наблюдать «буйство стиля».

Несмотря на то что фильм, возможно, стал слишком популярным, равно как и второй их полнометражный совместный проект «Город потерянных детей» (1995), все равно то, что они делали в 1990-е, приобрело множество культовых последователей, в том числе в России. Важно, что их картины сложно описать как посткультовые. Они составили французскую альтернативу постмодернистским темам культового кинематографа, доминирующим среди американских (братья Коэны, Дэвид Линч, Квентин Тарантино) и британских режиссеров (Дэнни Бойл, Гай Ричи), и в некотором роде даже предвосхитили некоторые из них.

80. Невозмутимый

STONE COLD

США, 1991 – 88 МИН.

КРЭЙГ Р. БЭКСЛИ

Режиссер:

Крэйг Р. Бэксли

Продюсер:

Йорам Бен-Ами, Уолтер Донигер, Ник Грилло

Сценарий:

Уолтер Донигер

Монтаж:

Ларри Бок, Марк Хелфрич, Эдвард А. Уоршилка

Музыка:

Сильвестр Левай

Главные роли:

Брайан Босворт, Лэнс Хенриксен, Уильям Форсайт, Арабелла Хольцбог,
Сэм Макмюррей, Ричард Гант

Когда «Невозмутимый» попал на большие экраны, то моментально получил резкие негативные отзывы критиков и в итоге провалился в прокате, собрав в США немногим больше девяти миллионов при вложенных двадцати пяти. Кроме того, исполнителя главной роли – бывшую спортивную звезду Брайана Босворта – номинировали как «Худшую новую звезду» в рамках премии «Золотая малина». Одним словом, у фильма были все причины стать культовым среди той части американской аудитории, которое ценит «плохое кино». До сих пор она нередко встречается в списках худших и самых плохих фильмов.

Вместе с тем образ главного героя «Невозмутимого» на самом деле стал не только первой, но лучшей и самой запоминающейся ролью Босворта. Более того, фильм определенно стал лучшей работой в режиссерской карьере Крэйга Бэксли: достаточно посмотреть другие его картины, чтобы оценить, насколько радикально от них отличается «Невозмутимый». В России в момент своего появления кино стало однозначным хитом на VHS, и те, кто застал фильм в начале 1990-х, с большим удовольствием пересматривают его и сегодня. Для сравнения: на сайте IMDb пользователи оценили фильм на 5,8 баллов, в то время как на сайте «Кинопоиск» – 6,9. Несмотря на то что в США «Невозмутимый» по всем критериям тоже может считаться культовым, хотя в списки именно культовых фильмов он попадает редко, в России это культовый фильм в прямом смысле слова. В начале 1990-х о нем говорили, его очень хотели посмотреть или пересмотреть, его были готовы поменять на любой другой фильм и т. д. Что же в этом кино особенного?

Главный герой, полицейский Джо Хафф, по заданию ФБР под именем Джона Стоуна внедряется в банду байкеров, промышленяющих различными криминальными делами в штате Миссисипи. Несмотря на то что его жизнь находится под угрозой, он продолжает сохранять хладнокровие, потому что ведь он «невозмутимый». На первый взгляд, это обычный боевик – и именно в этом качестве он полюбился в России. Сегодня неوفитам лучше всего это кино смотреть в переводе Алексея Михалева. Текст Михалева не только более точный, но и приносит в фильм дополнительный комический эффект, например, один из героев отчитывается о походе в уборную, где оказалось слишком нестерильно: «Я так. Просто орлом на краешек унитаза присел».

Однако теперь, с учетом опыта просмотренного кино, можно смело сказать, что это «вульгарный», «чрезмерный» и «нелепый» боевик. Но в своей вульгарности он остается невероятным зрелищем – чего только стоит первая сцена в магазине, когда главный герой опять же невозмутимо ликвидирует грабителей, пытавшихся взять в заложники посетителя супермаркета. Во многом сцена в магазине пересекается и даже превосходит аналогичную сцену в магазине из другого вульгарного боевика «Кобра». «Невозмутимый» восхищает именно своей нелепостью и заставляет поклонников наслаждаться каждым кадром. Все образы в картине гипертрофированы, но ввиду того что ничто не выбивается из общего ракурса фильма, картина выглядит крайне органичной в своей чрезмерности. Кроме того, в качестве наиболее убедительной стратегии прочтения фильма как культового может стать квир-интерпретация и рассмотрение его как «массового кэмп».

Дело в том, что за нелепой гипермаскулинностью фильма скрывается традиционная квир-эстетика [МакНейр, 2007, с. 372–400; Menpel, 2012]. Впрочем, «скрывается» – не вполне подходящее слово. В фильме все указывает на то, что это не стандартный боевик, а повествование о байкерской квир-общине. Мужское братство для байкеров куда важнее женщин: члены банды меняются девушками или отдают их попользоваться своим друзьям. За пределами этого наигранного и неестественного сексизма находится «мужская чувственность», связующая братство воедино. Эти «мужские принципы» выглядят настолько неуместными, что у зрителя не остается никаких сомнений, почему байкеры столь пренебрежительно относятся к девушкам. Более того, один из членов банды Айс (Уильям Форсайт) определенно ревнует главаря Чейнза Купера (Лэнс Хенриксен) к новому члену команды – Джону Стоуну. Чейнз действительно недвусмысленно расположен к Стоуну и, если угодно, «флиртует» с ним – устраивая ему испытания, стреляя в него, когда тот примеряет бронежилет, предлагая поразвлечься с его девушкой, и т. д.

В первых сериях франшизы «Полицейская академия» многие шутки строились на том, как герои фильма попадали в гей-бар «Голубая устрица»: сегодня эти отсылки к американской гей-культуре 1980-х воспринимаются как характерный знак того десятилетия. Постоянные посетители «Голубой устрицы» брутальны, гипермаскулинны и, судя по всему, практикуют БДСМ. Сложно сказать, чем именно банда байкеров в «Невозмутимом» отличается от контингента бара «Голубая устрица». Вполне вероятно, что этот опыт квир-прочтения фильма – лишь интерпретация, и сознательно авторы, скорее всего, не хотели добиться такого эффекта от кино. Однако фильм настолько чрезмерен, что у зрителя часто не остается иного выхода, кроме как пытаться искать изложенные выше интерпретации увиденного. Таким образом, «Невозмутимый» во многом является одним из последних фильмов, который представляет квир-эстетику 1980-х в поле мейнстримного кино. Можно было бы сказать, что делает он это скрыто, если бы культура байкеров не была представлена так нелепо и откровенно.

Есть в этом фильме и традиционные структурные элементы культового кино. Прежде всего в нем фигурирует отрезанное человеческое ухо: главарь байкеров Чейнз приказывает Стоуну принести ему ухо одного из бандитов в качестве доказательства, что их враг мертв. Особенно запоминается сцена с тату-мастером, который говорит: «Я делал татухи на грудях, я делал татухи на членах, но делать татухи на ухе трупа пока не доводилось». Другой структурный элемент культового кино – актер, имеющий культовую репутацию. Это Лэнс Хенриксен (разумеется, он занимает почетное место в книге «Культовые люди», см. [Loretí, 2010, p. 107–114]). Появление в картине Хенриксена, как, например Дика Миллера («Маленький магазинчик ужасов», «Терминатор») и Майкла Рукера («Генри: портрет серийного убийцы», «Супер»), часто способствует тому, что фильм становится предметом культового поклонения. Возможно, роль порочного главаря банды байкеров Чейнза, творящего бессмысленное насилие (например, остается неясным, почему банда убивает священников – прихоти ради?), – один из самых ярких образов, созданных Хенриксеном за всю его карьеру.

81. Живая мертвечина

BRAINDEAD

НОВАЯ ЗЕЛАНДИЯ, 1992 – 99 МИН.

ПИТЕР ДЖЕКСОН

Режиссер:

Питер Джексон

Продюсеры:

Джим Бут, Джэми Селкирк

Сценарий:

Стивен Синклер, Фрэнсис Уолш,

Питер Джексон

Операторская работа:

Мюррэй Милн

Монтаж:

Джэми Селкирк

Музыка:

Питер Дейсент

Главные роли:

Тимоти Бальм, Диана Пеньяльвер, Элизабет Муди, Йен Уаткин, Бренда

Кендалл, Стюарт Девени

До того как прославиться на весь мир, стать режиссером категории «А» и экранизировать фэнтези, перевернувшее представления о популярной культуре, новозеландский режиссер Питер Джексон снимал жанровые фильмы «в плохом вкусе». Собственно, так называлась его дебютная работа, сразу ставшая объектом поклонения среди носителей этого самого плохого вкуса. В ней, как и в «Живой мертвечине», упор сделан скорее на гэги и стилистику, нежели на содержание. Вместе с тем это не обычные комедийные гэги, а смешные ситуации, связанные с реками крови. Отсюда происходит и термин, с помощью которого часто характеризуют раннее творчество режиссера, – «splatstick» (от английского «splatter», субжанр хоррора, в котором акцент делается на обилие крови в кадре) и «slapstick» (субжанр немой комедии, для которой характерен балаганный юмор с множеством падений, драк, нелепых ситуаций и т. д.). В «Живой мертвечине» Джексон совершенствует свой стиль и детально продумывает каждую «балаганную» сцену.

Начинается «кровавый балаган» так. В 1957 г. с острова Суматра ученые вывозят крысу-обезьяну, как выясняется позднее, крайне опасную для людей. Один ее укус превращает человека в кровожадного зомби. Что и произошло с суровой, властной женщиной в годах, не желающей ни с кем делить своего сына Лайонела. Злая обезьяна кусает ревнивую даму в зоопарке, куда та последовала за сыном, тайно встречающимся с девушкой. Постепенно злая мама начинает превращаться в еще более злую зомби и обращать в живых мертвецов случайных людей. Молодому человеку необходимо как-то скрывать мертвецов в своем доме от посторонних глаз, что в итоге выльется в финальную кровавую резню.

Фильм стал важной вехой в жанре «zombie movies» и окончательно разрушил монополию на живых мертвецов, которой долгое время обладал Джордж Ромеро. Вместо социальных метафор Питер Джексон делает упор на стиль, а проблемы, о которых он хочет поведать городу и миру, раскрывает не через образ зомби. Между прочим, одной из новаторских идей режиссера стало появление в кадре ребенка-зомби, родившегося от спаривания двух мертвецов. Любопытна даже не репродуктивная функция зомби, а то, что монстры сохраняют свои

половые признаки. В картине можно найти намеки на психоанализ. Так, многие исследователи считают, что в фильме присутствует психоаналитическая тема, которая находит отражение в отношениях матери и сына [101 Cult Movies..., 2010], и это раскрывается непосредственно, а не иносказательно.

Из структурных элементов культового кино в фильме используется «священное оружие» против зомби – газонокосилка, с помощью которой главный герой уничтожит не одного живого мертвеца. Кроме нее важное место в кадре занимают тесаки, которыми орудует дядя Лайонела, не вполне положительный персонаж. Из других структурных элементов культового кино в «Живой мертвечине» сделан акцент на отчуждении частей человеческого тела: ухо матери главного героя в момент, когда та медленно превращается в зомби, отваливается и падает в суп. Будут мелькать в фильме и многие другие части человеческого тела – от половины головы до половины туловища.

В начале 1990-х канадский киновед Барри Кит Грант [Grant, 1991] написал статью «Двойной сеанс научной фантастики: идеология в культовом кино» для сборника, посвященного культовым фильмам. Спустя почти десять лет он вернулся к теме в новом тексте «Другие размышления о двойном сеансе: пересматривая культовое кино» [Grant, 2000]. В первом тексте Грант делал упор на полночные фильмы; в новом – он уделил много внимания новейшим на тот момент культовым картинам, в частности, американским лентам Пола Верховена и раннему творчеству Питера Джексона. Грант не отказывается от слов, сказанных им десятилетие назад, и подчеркивает, что фильмы Питера Джексона продолжают логику культового кино как такового и действуют в логике трансгрессии и рекуперации. С точки зрения Гранта, фильм трансгрессивен не только стилистически, но и содержательно.

В «Живой мертвечине» содержится критика «репрессивной буржуазной культуры Новой Зеландии 1950-х годов». Впрочем, эта критика, равно как и психоаналитические мотивы, часто затмеваются тем самым «splatstick'ом». Грант использует термин «рекуперация» из физики как метафору. Буквально это – «обратное получение», т. е. возвращение части энергии для повторного использования. В этом смысле Джексон не только шокирует зрителей обилием крови и расчлененки, но и использует трансгрессивный пафос уже известных запрещенных фильмов. Грант ставит «Живую мертвечину» в один ряд с такими культовыми фильмами, как «Уродцы», «Пламенеющие создания» и фильмы Кеннета Энгера. Кроме того, Джексон воздаст должное своим кинопредшественникам определенными референциями: в фильме есть аллюзии не только на Джорджа Ромера и Альфреда Хичкока, но и на «Кинг-Конга» (1933), ремейк которого Джексон снял в середине 2000-х. В книгу «100 культовых фильмов» авторы предпочли включить фильм «В плохом вкусе», в сборник «101 культовый фильм» вошла «Живая мертвечина». На самом деле выбрать один из них крайне сложно. Что ж, в этой книге речь идет все-таки о «Живой мертвечине».

82. Настоящая любовь

TRUE ROMANCE

США, ФРАНЦИЯ, 1993 – 121 МИН.

ТОНИ СКОТТ

Режиссер:

Тони Скотт

Продюсеры:

Гари Барбер,

Сэмюэл Хадида, Стив Перри

Сценарий:

Квентин Тарантино, Роджер Эвери

Операторская работа:

Джеффри Л. Кимбалл

Монтаж:

Майкл Троник, Кристиан Вагнер

Музыка:

Ханс Циммер

Главные роли:

Кристиан Слэйтер, Патриция Аркетт, Майкл Рапапорт, Джеймс Гандольфини, Бронсон Пиншо, Деннис Хоппер, Кристофер Уокен, Сол Рубинек, Гари Олдман, Крис Пенн

После успеха «Криминального чтива» зрители стали искать все, что могло быть связано с именем режиссера. Разумеется, на тот момент нашлось немного, но «Настоящая любовь» была среди числа тех редких картин. Это кино должно было стать культовым хотя бы потому, что в его основе заложены наиболее личные темы для Квентина Тарантино – одержимость Элвисом, грайндхаусным кинематографом, популярной культурой, кафе и Голливудом. О степени интимности этих тем можно судить по остаткам первого, не сохранившегося целиком фильма Тарантино «День рождения моего лучшего друга». Однако списывать успех ленты лишь на то, что она маркирована брендом Тарантино, было бы ошибкой.

Авторский подход Тони Скотта к «тарантиновскому фильму» состоял в том, чтобы как можно более трепетно отнестись к его сценарной основе, сохраняя при этом самостоятельность и возможность подправить текст. Уверенная режиссура, еще не отмеченная лихорадочным монтажом и резкой операторской работой, а также глубокое понимание сценария обеспечили фильму культовую репутацию. Подробнее о культовой репутации фильма и стратегии визуализации текста Тарантино можно прочитать в моей книге «Бесславные ублюдки, бешеные псы. Вселенная Квентина Тарантино» [Павлов, 2018б, с. 159–175].

«Настоящую любовь» реже других упоминают в числе культовых фильмов (иногда это все-таки происходит, см. [Eiss, 2009, p. 129]), но она часто мелькает в списках культовой классики 1990-х. Разумеется, она стала культовой не только благодаря участию в фильме Тарантино и талантливой режиссуре. В определенном отношении «Настоящая любовь» вступает во внутренний диалог с другими культовыми фильмами. В частности, хотели того Тарантино и Скотт или нет, но «Настоящая любовь» является своеобразным ремейком «Таксиста», еще одного культового шедевра, рассматриваемого в этой книге.

Фактически в «Настоящей любви» Кларенсу Уорли (Кристиан Слэйтер) удаются все те начинания, которые не вполне удалась Трэвису Биклю из «Таксиста». Оба персонажа смотрят кино по ночам (грайндхаус, если быть точным: Кларенс – восточные единоборства, Трэвис –

порнографию). Оба были на войне: герой Кристиана Слейтера носит военную куртку, поэтому мы вправе предположить, что он – ветеран. Оба пытаются выволнить проститутку из лап сутенера. У обоих есть неудачный опыт, связанный с походом в кино. Подруга Трэвиса покидает зал. Девушка, с которой Кларенс знакомится в баре в первой сцене, отказывается идти с ним на сеанс, в то время как Алабама (проститутка, как и персонаж Джоди Фостер в «Таксисте») – ее играет Патриция Аркетт – специально приходит на сеанс, чтобы с ним познакомиться. Кларенс без труда убивает сутенера (Гари Олдман) попавшей в беду девушки, однако Трэвису Биклю это стоило немалых усилий. В конце концов, Кларенс Уорли убивает сутенера, чтобы быть с любимой, а вот Трэвис Бикль, потерпевший неудачу на любовном фронте, приходит в бордель, чтобы просто освободить девочку. В итоге там, где заканчивается «Таксист», «Настоящая любовь» только начинается. «Настоящая любовь» должна была стать культовой уже в силу того, что в каком-то смысле она воспроизводит структуру, сюжет и характеры, созданные в других культовых фильмах. Такова внутренняя, содержательная работа культового кинематографа.

«Ты что, приглашаешь меня на фильм про кунгфу?» – интересуется девушка, с которой тщетно пытается завести знакомство Кларенс. «Нет, на три фильма про кунг-фу!» – радостно ответит он. Но девушка откажется пойти с ним на фильмы про кунг-фу, и Кларенсу придется ждать ту, которая бы смогла вместе с ним оценить достоинства фильмов с Сони Чибо, «лучшим актером в жанре восточных единоборств». Спустя более двадцати лет уже сам Квентин Тарантино вихрем ворвется в фильм Питера Богдановича «Мисс Переполох», чтобы забрать свою молодую подружку с интервью и сообщить журналистке, что он и его подопечная торопятся, потому что идут на три фильма про кунг-фу. Конечно, на те самые – с Сони Чибо, «лучшим актером в жанре восточных единоборств».

В 1995 г. в России все говорили о двух фильмах – «Прирожденные убийцы» и «Криминальное чтиво». Первое кино было поставлено Оливером Стоуном по сценарию Тарантино. Однако Стоун, будучи «автором» от кинематографа, не только визуально сделал фильм под себя, но и радикальным образом вторгся в сценарий. Вот почему «Настоящая любовь» больше пришлась по вкусу поклонникам Тарантино. Фильм вписывается в долгую традицию культовых фильмов о криминальных любовниках – «Бонни и Клайд» (1967), «Убийцы медового месяца» (1970), «Пустоши» (1973) и «Калифорния» (1993).

Таким образом, «Настоящая любовь» становится лучшим фильмом для всех пар, желающих встать на путь криминала. Кроме того, в фильме задействовано целое созвездие актеров, каждый из которых играет хоть и маленькую, но важную роль, – Брэд Питт, Кристофер Уокен, Гари Олдман, Сэмюэл Л. Джексон. И это только некоторые из них.

83. Клерки

CLERKS

США, 1994 – 102 МИН.

КЕВИН СМИТ

Режиссер:

Кевин Смит

Продюсеры:

Скотт Мосье, Кевин Смит

Сценарий:

Кевин Смит

Операторская работа:

Дэвид Клайн

Монтаж:

Скотт Мосье, Кевин Смит

Главные роли:

Брайан О'Хэллоран, Джефф Андерсон, Мэрилин Гильотти, Лиза Спунхауэр, Джейсон Мьюз, Кевин Смит

Меня вообще сегодня здесь не должно было быть», – эти слова на протяжении фильма повторяет главный герой Данте (Брайан О'Хэллоран) – «клерк», продавец небольшого магазина в Нью-Джерси. Данте вышел на работу в выходной день вместо своего коллеги, который не смог там появиться. За этот день мы многое узнаем о жизни Данте и его друга Рэндалла (Джефф Андерсон), работающего по соседству в прокате видеокассет. В частности, мы узнаем, что такое типичный представитель «поколения X» [Lee, 2010], чем он занят, куда движется, о чем разговаривает и что его беспокоит. Если судить по Данте и Джеффу, то заняты они тем, что работают на непрестижной работе, которая их угнетает. Главное для представителей этого поколения – постоянные переживания о чем-либо, серьезном или несерьезном, и безделье, им лень что-то изменить в своей жизни и перестать переживать по пустякам. Если что в их жизни и случается, то это – разговоры. Они разговаривают обо всем: про порнографию, девушек, популярную культуру, обсуждают покупателей и бессмысленность жизни окружающих их людей. Таковы представители «поколения X» – настоящие бездельники.

«Бездельник» – так назвал свой первый полнометражный фильм Ричард Линклейтер в 1991 г., он стал манифестом «поколения X» и определил его черты и настроения вместе с романом Дугласа Коуплэнда с одноименным названием «Поколение X». Кевин Смит признается, что вдохновлялся «Бездельником», когда снимал «Клерков». Но если высказывание Линклейтера было слишком серьезным, искренним и потому более сложным – фильм претендовал на портрет всего поколения, – то Смит сделал ставку на избранных и воспринял их экзистенциальный кризис с иронией. Через отдельный кейс Кевин Смит смог ничуть не хуже изобразить портрет поколения, чем доказал, чьей энергией будет питаться популярная культура еще минимум лет десять. Без преувеличения, после «Бездельника» «Клерки» – второй манифест «поколения X» в кинематографе. Другим представителем этого поколения стал не раз упоминаемый Квентин Тарантино. В его «Криминальном чтиве», вышедшем с «Клерками» в один год, изображен один из самых ярких «бездельников» 1990-х – Ланс (Эрик Штольц). А сюжет «Клерков» имеет много параллелей с жизнью самого Тарантино: он и его друг и соавтор Роджер Айвори какое-то время работали в видеопрокате, где так же живо общались с клиентами, как и Джефф, перечисляющий названия порнографических фильмов в присутствии маленькой девочки.

Кроме того, Кевин Смит одновременно и независимо от Квентина Тарантино стал вводить в кинематограф тему популярной культуры. Не только в качестве аллюзий или цитат, но как предмет для остроумного диалога. Кевин Смит конкретно называет те фильмы, с которых эта культура и началась, – «Челюсти» (один из героев макает треугольные кукурузные чипсы в соус и водит ими, будто это плавник акулы, напевая при этом тревожную музыку из фильма Спилберга) и «Звездные войны» (размышления о том, что на недостроенной Звезде смерти из шестого эпизода «Звездных войн» могли работать мирные и ни в чем не повинные люди, как минимум остроумны). Так популярная культура как таковая становится не средством создания «интертекстуальности» фильма, но тем, над чем кинематограф размышляет, в том числе с любовью.

Причина, по которой фильм «Клерки» считается культовым, состоит в том, что картина была признана поколенческой, – эпоха, когда никто не хотел работать, а только читать книги и смотреть фильмы, в частности «Клерков». Но Кевин Смит не только смотрел, но и снял кино на собственные минимальные средства, продав любимую коллекцию комиксов. Кроме того, в «Клерках» есть некоторые структурные элементы, характерные для культового кинематографа. В частности, табуированные фильмы – порнография (и постоянные разговоры о ней). В Сети можно найти следующую информацию о судьбе этой картины в пунктах видеопроката: «Согласно статистике, видеокассету с этим фильмом чаще всего крали из видеопрокатов». Это ли не лучшее подтверждение культовости «Клерков»?

Позже Кевин Смит снимет «Клерки 2» и еще несколько культовых фильмов, однако успех этой картины он так и не повторит. Последние его ленты, снятые в стиле ужасов или комедийных ужасов («Красный штат» (2011) и «Морж» (2014) соответственно), являются спорными, с точки зрения поклонников, и уступают его раннему творчеству. И тем не менее, кроме кинематографических продолжений, наследие «Клерков» воплотилось в телевизионном сериале, многочисленных комиксах и т. д., позволив Кевину Смицу создать целую мультимедийную империю [Olson, 2018, p. 38].

84. Криминальное чтиво

PULP FICTION США, 1994 – 154 МИН.

КВЕНТИН ТАРАНТИНО

Режиссер:

Квентин Тарантино

Продюсеры:

Лоуренс Бендер, Дэнни ДеВито, Ричард Н. Гладштейн

Сценарий:

Квентин Тарантино, Роджер Эвери

Операторская работа:

Анджей Секула

Монтаж:

Салли Менке

Главные роли:

Джон Траволта, Сэмюэл Л. Джексон, Брюс Уиллис, Ума Турман, Винг Реймз, Тим Рот, Харви Кейтель, Квентин Тарантино, Питер Грин, Аманда Пламмер

Вряд ли найдется такой человек, который любил бы кино и не смотрел при этом «Криминальное чтиво» (1994). Каждый киноман, даже если он любит исключительно современное кино и не желает копаться в наследии седой старины, может позволить себе не посмотреть такие ленты, как «Гражданин Кейн», «Головокружение» и, наверное, даже «Крестный отец». Но знать о «Криминальном чтиве» киноман обязан. Несмотря на то что фильм этот видели все, правила хорошего тона обязывают описать вкратце его содержание. Картина состоит из трех новелл, объединенных общим сюжетом и героями.

Первая о гангстере-наркомане (Джон Траволта), который должен обеспечить досуг жены (Ума Турман) своего босса (Винг Реймз). Они ужинают, мило болтают, обсуждают цену «чертовски хорошего, но все-таки слишком дорогого молочного коктейля», а после очередной «дозы» принимают участие в конкурсе танцев и даже получают за свой перформанс главный приз. Прекрасный вечер заканчивается тем, что кавалеру приходится спасти спутницу от передозировки. Как и в других новеллах, в этой есть сцена, которая задает тон всей истории. На самом деле секрет успеха Тарантино в том, что весь фильм состоит из подобных сцен. Однако самой узнаваемой в данном случае стал «кокаиновый твист». Если бы в фильме не было ничего, кроме танца миссис Миа Уоллес и Винсента Веги, кино все равно приобрело бы культовый статус.

Вторая история посвящена конфликту боксера Буча Кулиджа (Брюс Уиллис) и гангстера Марселласа Уоллеса. Первый взял деньги, чтобы сдать боксерский матч, но решил заработать – поставить на себя и сбежать. Позже Марселлас случайно встретит Буча на улице, и они вступят в смертельное противостояние. После неудачной попытки убить друг друга они попадают в логово насильников-извращенцев. Один из них, Зед (Питер Грин), велит разбудить спящего Гимпа, и вместе со связанным Уоллесом под музыку они эффектно скроются за дверьми.

Наконец, третья новелла о том, как напарник Винсента Веги Джулс обрел Бога, потому что узрел чудо. Из пяти пуль, которые всадили в них в упор, ни одна не достигла своей цели. Главное в этой истории, конечно, – не финальная сцена в ресторане, но диалоги в доме Джимми, приятеля Джулса, роль которого исполняет сам Квентин Тарантино. Не случайно история называется «Ситуация с Бонни».

Тарантино сумел аккумулировать все знания, полученные благодаря просмотру кино- и телевизионной продукции, частому посещению закусочных и т. д., и снял свой лучший фильм. Главный вклад Квентина Тарантино даже не столько в кинематограф, сколько в популярную культуру 1990-х заключается в том, что он сделал масскульт престижным и уважаемым даже в среде интеллектуалов, обычно брезгующих популярной культурой. Разговоры о том, как следует трактовать слова композиции Мадонны «Like a Virgin» в «Бешеных псах», в «Криминальном чтиве» трансформировались в сотни ссылок на различные явления американской культуры, из которой режиссер, будто из глины, лепит все, что хочет. Главное для Тарантино – интерпретация знакомых вещей. Хаотичная хронология событий фильма, огромное количество прямых и скрытых ссылок, а также ирония, характерная для режиссера, – все это позволяет критикам называть тарантиновское кино постмодернистским [Павлов, 2018б, с. 96–120]. После успеха картины произошла «тарантинизация» мира (то, что культуролог и политолог Перри Андерсон охарактеризовал как «тарантинизация практик» [Андерсон, 2011, с. 87]), не исключая и Россию. Смотреть Тарантино в 1990-е было не просто модно, а обязательно для любого молодого зрителя. Обязательным было также знание и употребление цитат типа «склад мертвых ниггеров», «мы счастливы» и «мы будем спокойны как слоны» (хотя в оригинале речь шла совсем не о слонах, а о Фонзи – герое телевизионного шоу).

По большому счету фильм запечатлел триумфальное шествие лучших людей «поколения Х». В отличие от продукции других представителей поколения картина не стала идеологическим высказыванием. Точнее, она не воспринималась только как идеологическое высказывание. Хотя нужно отдать должное соавтору сценария Роджеру Эвери: многие черты «поколения Х» появились в сценарии благодаря ему. Об этом можно судить, если посмотреть его последующие работы в качестве режиссера. Примечательно, что все жители вселенной «Криминального чтива» – линклейтеровские бездельники [Polan, 2000]. Никто из героев не работает. Ни грабители в ресторане, ни Марселлас Уоллес, неспешно попивающий коктейли, ни Винсент Вега, только что вернувшийся из Европы, ни наркодилер Ланс (Эрик Штольц). И даже крепкий профессионал Вулф. По большому счету работа у него хоть и нервная, но совсем не пыльная: все, что ему надо, – это быстро думать, быстро говорить и быстро принимать решения, не забывая пить ароматный кофе (много сахара, много сливок).

Все эти лентяи пьют кофе и завтракают. Если присмотреться внимательно, то вообще главный герой фильма – завтрак, самый важный и главный прием пищи в американской культуре. Не случайно американцы считают важными именно те рестораны, которые подают завтрак целый день. Даже Гомер Симпсон у дверей католической церкви, когда священник приглашает его на ужин с блинчиками, закричит: «О, Боже, вы превратили ужин в завтрак! Это чудо!».

Но истинное чудо в том, что Тарантино всегда был гением. Даже когда снимал свой первый фильм «День рождения моего лучшего друга», в котором уже использовал популярную музыку, ценность хлопьев для завтрака и заигрывание с кокаином. Тем не менее «День рождения моего лучшего друга» стал культовым лишь после того, как режиссер прославился картинами «Бешеные псы» и «Криминальное чтиво». «День рождения моего лучшего друга» важен для понимания того, как формировался ранний Тарантино, хоть он и был снят как любительская лента. Изначально фильм шел 70 минут, но половина картины была уничтожена пожаром, так что до нас дошло 36 с половиной минут. В таком виде его показали на нескольких фестивалях, и официально он никогда не выпускался. Однако некоторые поклонники считают «День рождения моего лучшего друга» главным у режиссера и узнают в нем многое из того, что потом появится в картинах «Криминальное чтиво» и «Настоящая любовь», к которому Тарантино, как упоминалось, писал сценарий.

Ярая любовь фанатов к 36 минутам любительского фильма еще раз доказывает культовость режиссера, которую он сохранил и по сей день, несмотря на то что в 2001 г. в творче-

стве режиссера начнется новый этап [Павлов, 2018б, с. 221–239]. По существу, этот этап не был новым, ведь Тарантино никогда не менялся и всегда оставался верен заветам грайндхауса, который продолжает возносить и популяризовать до сих пор.

85. Шоугелз

SHOWGIRLS

ФРАНЦИЯ, США, 1995 – 131 МИН.

ПОЛ ВЕРХОВЕН

Режиссер:

Пол Верховен

Продюсеры:

Чарльз Эванс, Алан Маршалл, Линн Эренспергер

Сценарий:

Джо Эстерхаз

Операторская работа:

Йост Вакано

Монтаж:

Марк Голдблатт, Марк Хелфрич

Музыка:

Дэвид А. Стюарт

Главные роли:

Элизабет Беркли, Кайл Маклахлен, Джина Гершон, Гленн Пламмер,

Роберт Дави, Алан Рачинс, Джина Равера

Голливудская картина «Шоугелз», поставленная режиссером-провокатором Полом Верховеном, появилась на больших экранах в 1995 г. Несмотря на то что официально в прокат кино вышло 21 сентября, поклонники начали праздновать юбилей еще в июне 2015 г., прославляя исполнительницу главной роли Элизабет Беркли. В сети можно найти видео, где Беркли поражается большому числу своих почитателей, пришедших чествовать ее главный кинематографический успех. Но зачем отечественным зрителям отмечать юбилей зарубежного фильма? Тем более что классикой картину никто не назовет. Даже напротив: фильм считается «очень плохим». И тем не менее случай «Шоугелз» особенный. Фильм оказался значим для популярной культуры, а его восприятие в России многое говорит о вкусах отечественной аудитории.

В момент выхода картины критики в большинстве своем оценили фильм как «вульгарный», «чрезмерный», «пошлый», «непристойный», «убогое кино с неестественными танцами обнаженных девушек» и т. д. Кино быстро провалилось в прокате. Для культуры как таковой это стало намеком: секс как тема популярного кинематографа был больше не интересен ни аудитории, ни ценителям. Для Голливуда это также стало знаком: «сексплуатационные фильмы» – не то, во что стоит вкладывать большие деньги и ставить на крупной студии. С тех пор успешно существовавшие эротические фильмы – преимущественно триллеры – не исчезли, но окончательно перебрались в маргинальную зону фильмов с небольшим бюджетом, а то и вообще снятых сразу для видео.

Но были и те, кто оценил фильм по достоинству. Разумеется, это «культовые зрители». В частности, японский культовый режиссер Сион Соно называет «Шоугелз» своим любимым фильмом. А Квентин Тарантино еще в 1995 г. сказал, что раз в двадцать лет крупная студия ставит эксперимент и пытается сделать «сексплуатационное кино» в поле мейнстрима. В 1970-е таким фильмом был «Мандинго», а в 1990-е им стал «Шоугелз». Однако эксперимент не удался. В итоге кино очень быстро приобрело репутацию «самого плохого фильма», если не в истории, то по крайней мере в десятилетии. Элизабет Беркли, как и Кайл Маклахлен, ушла в телевизионные сериалы, навсегда распрощавшись с мечтой стать звездой категории «А». «Золотая малина», которая накануне церемонии «Оскар» вручается худшим карти-

нам, предсказуемо досталась «Шоугелз» в семи номинациях. Награду получили и сценарист, и режиссер, до того снискавшие славу за не менее вульгарный «Основной инстинкт» (1992). Пол Верховен сам пришел на церемонию, чтобы получить приз, и даже пытался как-то отшутиться.

Очень быстро в популярной культуре лента приобрела репутацию плохой, над которой обязательно нужно смеяться. В картине «Крик», когда один из персонажей просит другого назвать самый ужасный фильм, он слышит в ответ: «Шоугелз». Однако важно то, что картина не была забыта. Она все равно была у всех на устах. Зрители стали ценить в этом кино именно его «убогость», ту самую вульгарность, чрезмерность, пошлость и т. д. Так фильм стал одним из самых громких голливудских провалов, обернувшимся невероятным успехом в сфере плохого кино. Отчасти это стало возможным благодаря маркетинговой стратегии прокатчиков, подключившихся к созданию кинокульта.

Известная канадская журналистка Наоми Кляйн – в России перевели не одну ее работу – в своей книге «No Logo» описала процедуру превращения провала Пола Верховена в культ. Через полгода после провала в кинотеатрах студия MGM «пронюхала, что это “сексплуатационное” кино неплохо расходуется на видео, причем не просто как квазиреспектабельная порнография. Судя по всему, группы “двадцати-с-чем-то-летних” закатывали иронические тусовки на тему Showgirls, злобно насмехаясь над кошмарным сценарием и переполняясь ужасом при виде напоминающих аэробику сексуальных контактов. Не удовлетворяясь доходами от продажи фильмов на видеокассетах, MGM решила заново пустить фильм в прокат под видом новой версии английского фильма 1975 года Rocky Horror. (...) Для предварительного показа в Нью-Йорке студия даже наняла армию трансвеститов, чтобы они орала на весь зал через мегафоны в самые гнусные экранные моменты» [Кляйн, 2008, с. 117]. В итоге фильм стал кэмповым в прямом смысле этого слова: целевой аудиторией «Шоугелз» в США стали большей частью гомосексуалы, способные иронично отнестись к тому, что они видели, – странному сюжету, неестественной игре актеров, нелепым сексуальным танцам, напоминающим аэробику, и еще более нелепой знаменитой эротической сцене в бассейне.

Картина пользовалась спросом и в России, особенно на волне успеха предшествующего фильма Пола Верховена «Основной инстинкт». Однако отечественный зритель воспринимал это кино буквально и очень любил. Любят в России его и сегодня. Многие до сих пор удивляются, почему этот фильм провалился в прокате и выиграл «Золотую малину». Даже отечественные киноведы, которые вроде как должны распознавать «плохой вкус», почувствовать кэмп, отмечают, что кино можно назвать каким угодно – шокирующим, отталкивающим, отвратительным, но только не слабым, и разводят руками, почему критики его обругали [Краснова, 2006, с. 75]. В этом радикальное отличие восприятия кино нашей аудиторией и западной, которая безошибочно определяет вульгарное и умеет смеяться над ним.

Однако британский исследователь культового кино Иэн Хантер в 2000 г. предпринял отчаянную попытку реинтерпретации фильма [Хантер, 2014]. Он попытался аргументировать, почему «Шоугелз» может быть хорошей картиной и почему ее не стыдно любить гетеросексуальным мужчинам: в частности, упоминаемые Тарантино и Соно – яркое тому доказательство. Хантер считает, что сделать фильм нелепым и безвкусным было сознательной установкой режиссера. Верховен якобы пытался показать не эротизм, а намеренный антиэротизм мира шоубизнеса – передать идею, что в позднем капитализме человеческое тело становится товаром и так же легко используется для получения выгоды. Так что, может быть, у отечественного зрителя не такой уж и плохой вкус. И все же после выхода фильма стало ясно, что делать серьезное популярное эротическое кино больше невозможно. Правда, так обстояло дело до появления фильма «Пятьдесят оттенков серого», символично вышедшего в 2015 г. и ставшего «Шоугелз» 2010-х. Отличает «Пятьдесят оттенков серого» лишь то, что это кино, хоть и обруганное критиками, все же заработало в прокате много денег. Наконец, двадцать лет спустя (тут

Тарантино попал в точку) «сексплуатационное кино», оставаясь вульгарным и пошлым, нашло свою аудиторию в поле мейнстрима.

Мало кому известно, что существует низкобюджетная вторая часть «Шоугелз: Пени с небес», вышедшая в 2011 г. Сценаристом, режиссером и главной звездой картины стала Рина Риффел, сыгравшая эпизодическую роль Пени в оригинальной версии. В новом кино заняты эпизодические актеры из первой части. Фильм намеренно снят как очень плохое кино и подается соответствующим образом – как сознательный кэмп. В аннотации к фильму даже сказано, что сиквел представляет собой то, что могло произойти с «Шоугелз», если бы его продюсировал и ставил Джон Уотерс. Продолжение можно смотреть только самым преданным фанатам «Шоугелз». Но даже им следует быть готовым к тому, что они увидят. Вторая часть, конечно, тоже стала культовой, но среди ограниченной аудитории, особенно среди фанатов «самого плохого кино в мире» и тех, кто любит сознательные отсылки к культовому кино и, в частности, к Дэвиду Линчу (Рина Риффел играла эпизодическую роль в «Малхолланд Драйв» – отсылка к этой роли в фильме, разумеется, тоже имеется). Но до популярности первой части этой очень далеко.

86. Шоссе в никуда

LOST HIGHWAY

ФРАНЦИЯ, США, 1996 – 134 МИН.

ДЭВИД ЛИНЧ

Режиссер:

Дэвид Линч

Продюсеры:

Дипак Наяр, Том Штернберг, Мэри Суини

Сценарий:

Дэвид Линч, Бэрри Гиффорд

Операторская работа:

Питер Диминг

Монтаж:

Патриция Норрис, Расселл Дж. Смит, Лесли Моралес

Музыка:

Анджело Бадаламенти

Главные роли:

Билл Пуллман, Патриция Аркетт, Джон Роселиус, Луис Эпполито,
Дженна Мэтлинд, Майкл Масси, Роберт Блейк, Генри Роллинз

В середине 1990-х журнал о кино «Premiere» заказал американскому писателю Дэвиду Фостеру Уоллесу репортаж о съемках фильма Дэвида Линча «Шоссе в никуда». Уоллес выполнил свою работу в высшей степени добросовестно, написав, по сути, небольшую книгу. Однако нельзя сказать, что это была книга о фильме в точном смысле слова. В эссе содержались размышления о творческом гении Линча (или не совсем гении – автор так и не смог разгадать личность режиссера, что не удивительно, ведь они даже не разговаривали), о других картинах режиссера, об американской культуре, американском кинематографе, о кино вообще, наконец, о самом Уоллесе. Удивительно, но в этом тексте нашлось место и предмету статьи – самой ленте «Шоссе в никуда». Уоллес даже сделал поправку, что все-таки ему придется написать про съемочную площадку и собственно «Шоссе в никуда», иначе редакторы его не поймут. «Репортаж» в итоге был опубликован в сокращенном виде, а полный вариант текста вышел в сборнике эссе Уоллеса «Предположительно забавные вещи, которые я больше не буду делать» [Wallace, 1997].

Дэвид Линч – автор, который пользуется культовой репутацией не только в Соединенных Штатах, но и по всему миру. Во Франции его чтят как одного из самых интересных здравствующих режиссеров. Не случайно одну из лучших и наиболее влиятельных книг о Линче написал французский киновед Мишель Шион [Chion, 2005]. Также не случайно, что именно французская кинокомпания в 1990-е заключила с режиссером контракт на съемки нескольких фильмов [Линч, 2009], благодаря чему мир увидел «Шоссе в никуда». Этот фильм в России, возможно, стал наиболее культовым, так как широкая зрительская аудитория, в том числе взрослые, смотрела кино, уже зная Линча по сериалу «Твин Пикс». Молодые люди знали его как одного из авторов, создающих нестандартное и одновременно интересное кино: в России в тот момент популярность Линча могла сравниться только со славой Тарантино. Привлекательным для молодежи – в том числе русской – фильм стал и благодаря саундтреку, в который вошли композиции ставших в тот момент крайне востребованными Мэрилина Мэнсона и группы «Rammstein» и всегда востребованного Дэвида Боуи.

Дэвид Линч почти всегда попадал в целевую аудиторию культовых фильмов – «Голову-ластик» любят поклонники полночного кино, «Дюну» – фанаты фантастического кино и писателя Фрэнка Герберта, «Человека-слона» – те, кто предпочитают смотреть драмы про физические девиации, «Синий бархат» – зрители неонуара и те, кому интересен постмодерн. Несмотря на то что знаковыми и наиболее культовыми фильмами Линча являются «Голова-ластик» и «Синий бархат», необходимо закрепить культовую репутацию картины «Шоссе в никуда». Тем более что лента «Шоссе в никуда» близка «Синему бархату» как никакая другая картина режиссера. Скотт Тобиас в свой «Новый канон культового кино» внес именно эту ленту режиссера [Tobias, 2009]. Именно про этот фильм Линча написал книгу современный культовый философ Славой Жижек [2011]. Вкупе с Уоллесом – это уже почти тенденция.

Женатой паре Фреду и Ренэ (Билл Пуллман и Патриция Аркетт), проживающей в престижном доме в пригороде Лос-Анджелеса, кто-то подкладывает под дверь видеокассеты, на которых снят их дом – сначала снаружи, а затем изнутри. Но это не все их беды. Наряду с этим Фред подозревает, что жена ему неверна. На последней подкинутой видеокассете записаны сцены, в которых он находится рядом с трупом жестоко убитой, расчлененной Ренэ. После этого Фреда сажают в тюрьму. Но очень скоро на его месте оказывается совсем другой человек по имени Пит (Бальтазар Гетти).

Личность Пита устанавливают (он работает механиком в автосервисе), и невинного, неизвестно откуда взявшегося человека отпускают на волю. Вскоре Пит встречает Эллис, которая является копией Ренэ, за исключением того, что ее волосы другого цвета. Пит завязывает с ней интрижку, хотя она женщина гангстера мистера Эдди (Роберт Лоджиа). Ближе к концу фильма, когда посреди пустыни Пит занимается любовью с Эллис, в конце полового акта она шепчет ему на ухо: «Я никогда не буду твоей» и исчезает в сарае. Слышны sireны полицейских машин, Пит садится в машину и в дороге снова превращается во Фреда.

Славой Жижек интерпретирует фильм следующим образом: главный герой не может получить женщину в реальности и в приступе ревности убивает ее, после чего не в силах пережить полученную травму и потому воображает себе новую жизнь, в которой он – другая личность (Пит) и в которой тоже есть женщина, и он снова пытается ею обладать. Однако воображаемый мир оказывается еще более жутким и травмирующим, чем реальность, и ускользающую роковую женщину теперь уже Пит все равно не получает. Тогда он возвращается в реальность. Жижек также считает, что «Шоссе в никуда» и «Малхолланд Драйв» – две версии одного фильма, построенные по одному принципу – контраста воображаемой жизни и жизни реальной. Однако у «Шоссе в никуда» гораздо больше общего с «Синим бархатом».

В «Синем бархате» мы видим два идеальных мира, две фантазии – мир американской мечты и противоположную ей вселенную, в которой живут гангстеры и извращенцы [McGowan, 2007, p. 90–109]. Примерно то же мы наблюдаем и в «Шоссе в никуда». Учитывая эту мысль, можно предложить две интерпретации картины. Первая: герой Билла Пуллмана вообще не живет в реальности и воображает себе два фантазийных мира. Мы видим мир американской мечты, где супружеская пара живет в сытом пригороде, и андеграунд, в котором обитают гангстеры, производители порно и наркодеальцы. Идеальный мир дает пробоину в тот момент, когда в нем возникает желание получить женщину, причем особенную женщину – роковую. Этот идеальный мир может оставаться таковым лишь при условии, что в нем будет отсутствовать желание, в данном случае желание женщины, если использовать терминологию Тома Макгована. Как в «Синем бархате» житель пригорода Джеффри (Кайл Маклахлен) начинает желать роковую женщину Дороти (Изабелла Росселини), проникая в мир перверсий и криминала, так и в «Шоссе в никуда» Пит, такой же житель пригорода, соприкасается с миром порока, только возжелав роковую женщину, не довольствуясь обычной девушкой. Оба «идеальных мира» представляют собой фантазию мужчины, пытающегося укрыться от реальности.

Но что если более верна другая, вторая, интерпретация? Что если не Фред придумывает себе личность Пита, но Пит придумывает себе личность Фреда? В конце концов, мистических и необъяснимых вещей в «реальной жизни» Фреда, возможно, даже больше, чем в жизни Пита. Это реальность, в которой есть место и пороку, и измене, и запретам, воплощенным в фигуре мистера Эдди. В таком случае начало и конец фильма – это всего лишь сон, который действительно закольцован, но идет не с начала, а с середины, обрамляя собой настоящий мир. Кроме того, Пит вполне может при первом травматическом столкновении с реальностью снова бежать в мир фантазии – о чем говорит концовка фильма.

Таким образом, не отвергая интерпретацию воображаемой мечты, логику которой герой не способен контролировать, можно сделать новый вывод о том, что именно Пит, а не Фред является настоящей личностью, живущей реальной жизнью. Пит – это очередная версия Джеффри из «Синего бархата», который не может получить свою «Дороти». Тогда он бежит в мир фантазий, где воображает себя успешным и хорошо обеспеченным саксофонистом, у которого к тому же привлекательная жена, но он снова сталкивается с проблемами жизни американской мечты, жить в которой оказывается крайне скучно. Не поэтому ли Ренэ заводит интрижку на стороне в его же фантазии? Но спорить об этом можно бесконечно долго.

Дэвид Фостер Уоллес покончил жизнь самоубийством 12 сентября 2008 г. Но его имя не забудут не только поклонники его как писателя, но и фанаты культового кинематографа, боготворящие Дэвида Линча. Уоллес оставил им много пищи для размышлений. «Шоссе в никуда» культовая в силу причастности картины к посмертной и тоже культовой славе Уоллеса. И разве тот факт, что часто называемый гением Дэвид Фостер Уоллес потратил столько сил, чтобы обсудить еще не снятый фильм Дэвида Линча, которого также часто называют гением, – не подтверждение величия «Шоссе в никуда»?

87. На игле

TRAINSPOTTING

ВЕЛИКОБРИТАНИЯ, 1996 – 94 МИН.

ДЭННИ БОЙЛ

Режиссер:

Дэнни Бойл

Продюсер:

Эндрю Макдональд

Сценарий:

Джон Ходж, Ирвин Уэлш (литературная основа)

Операторская работа:

Брайан Тьюфано

Монтаж:

Масахиро Хиракубо

Главные роли:

Юэн Макгрегор, Юэн Бремнер, Джонни Ли Миллер, Кевин Маккидд,
Роберт Карлайл, Келли Макдоналд, Питер Муллан

Выбирай жизнь. Я выбрал не выбирать жизнь», – практически последние слова монолога героинового наркомана Марка Рентона, с которых начинается картина «На игле». Вместо того чтобы «выбрать жизнь», Марк Рентон проводит время со своими друзьями Бэгби, Томми, Спадом и Сикбоем. Одни из этой компании также являются героиновыми наркоманами, другие – нет. В какой-то момент Марк решает завязать и начать жить, уехав из Эдинбурга в Лондон. Но от прежних друзей так просто не избавиться: они навевываются к Рентону, чтобы проверить одно дело, конечно, связанное с героином.

Фильм прекрасно передает дух времени и отображает именно то, что заложил в свое произведение шотландский писатель Ирвин Уэлш, по роману которого и снят «На игле». В частности, в экранизации показано, насколько радикально немодной стала героиновая наркомания вместе с одним из ее бессменных символов – Игги Попом, а также то, что в моду вошли совсем другие наркотики и, соответственно, музыка. В одной из сцен несовершеннолетняя девушка Рентона закономерно удивляется, что Игги Поп, оказывается, еще жив, когда Марк говорит, что тот даже дает концерты.

В каком-то смысле роли главных исполнителей преопределили их карьерные траектории. Так, из всех актеров, снявшихся в фильме, только Юэн Макгрегор, исполнивший роль Марка Рентона, получил широкую известность и стал актером категории «А». Символично, что меньше всех повезло актеру Кевину Маккидду, персонаж которого – Томми – подхватил ВИЧ и скончался. Юэн Бремнер, вжившийся в образ Спада, до сих пор играет незначительные эпизодические роли в британских и американских фильмах, оставшись в плену своего персонажа – нелепого неудачника. Роберт Карлайл и Джонни Ли Миллер – Бэгби и Сикбой – оказались менее востребованными, чем Юэн Макгрегор. Тем не менее Карлайл и Миллер сыграли в нескольких картинах, по которым их сегодня можно вспомнить. Например, это касается их совместной работы в картине «Планкет и Маклейн». И хотя Джонни Ли Миллеру пророчили великое будущее в 1990-х, но прогноз не оправдался, сегодня он играет в театре и сериалах – достижения, которые трудно сравнить с успехом Макгрегора.

Наркотики – типичная тема культового кино. А если фильм еще и сделан визуально изысканно, тогда культового успеха картине не избежать. «На игле» сделан в соответствии с формулой «популярное кино для 1990-х». Джастин Смит, автор книги о британских культовых филь-

мах, не считает «На игле» собственно культовым, отмечая, что кино в лучшем случае является «культовым» или посткультовым [Smith, 2010, p. 193]. Дело в том, что в картине содержатся ссылки на предшествующие культовые картины. Например, сцена, где компания друзей сидит в баре, воспроизводит начальную сцену «Заводного апельсина» Стэнли Кубрика, а в ночном клубе, куда по сюжету отправляются приятели, на одной из стен изображен Трэвис Бикль из «Таксиста» Мартина Скорсезе. Кроме того, как считает Смит, Дэнни Бойл намеренно воспроизводит приемы классических культовых фильмов. Но даже если считать «На игле» «посткультом», сложно предположить, что сразу после успеха «Криминального чтива» от режиссеров, ориентированных на производство культового кино, можно было бы ожидать чего-то другого. В этом отношении Дэнни Бойл избрал единственный возможный вариант сделать культовый фильм. И самое главное: у него получилось.

В 1994 г. Бойл снял дебютную картину «Неглубокая могила», которая также имеет статус культа, но может считаться культовой скорее в классическом смысле этого слова. «Неглубокая могила» вышла в один год с «Криминальным чтивом»: естественно, сравнений двух фильмов было не избежать. Первый был снят гораздо более традиционно, нежели второй. Вероятно, поняв, что ждут от кино в 1990-е, свой следующий фильм Бойл сделал куда более новаторским. В итоге «На игле» стал вторым по популярности культовым фильмом 1990-х, во многом повторив судьбу «Криминального чтива». После этого Дэнни Бойла ожидаемо пригласили в Голливуд, где он снял небезынтересную картину «Жизнь хуже обычной» также с Юэном Макгрегором. Однако культовой эта специфическая комедия не стала, как и все последующие американские фильмы режиссера. И даже попытка паразитировать на наследии «На игле» в виде официального продолжения 2017 г., кажется, не оказалась такой же успешной. Во многом так случилось потому, что в сиквеле не получилось воспроизвести то, что один исследователь удачно назвал «черным магическим реализмом» [Smith, 2018, p. 75–83], который был присущ оригиналу.

Главными культовыми последователями «На игле» стали молодые люди, чуткие к духу времени и уже оценившие вклад Тарантино в современную популярную культуру. Немалую роль в востребованности картины сыграл ее саундтрек. Музыкальное сопровождение «На игле» (исполнители, ассоциирующиеся с героиновой наркоманией – Лу Рид и Игги Поп – и чрезвычайно модный в 1990-е брит-поп – «Blur», «Pulp» [Smith, 2018, p. 65–74]), возможно, стало даже более востребованным, чем композиции, отобранные Тарантино для «Криминального чтива». В России фильм также обрел культовую репутацию. На протяжении целого года, а то и дольше журнал «Ом», сам по себе имевший определенный статус культа, прославлял «На игле»: писал о жизни актеров, снявшихся в картине, публиковал рассказы Ирвина Уэлша, подробно рассказывал о саундтреке и т. д. Возможно, второго такого фильма, который бы был в 1990-е у всех на слуху и также был обязателен для просмотра, так и не появилось. Позднее дистрибьюторы «Деток» Ларри Кларка пытались «продать» фильм, маркируя его как новое «Криминальное чтиво» и «На игле», но, кажется, совершенно безуспешно.

88. Тело будет предано земле, а старший мичман будет петь

РОССИЯ, 1998 – 101 МИН.

ИЛЬЯ МАКАРОВ

Режиссер:

Илья Макаров

Сценарий:

Константин Мурзенко

Операторская работа:

Валерий Мартынов

Музыка:

Валерий Алахов

Главные роли:

Александр Лазарев-мл., Лилия Азаркина, Андрей Барило, Владимир Богданов, Михаил Пореченков, Евгения Игумнова, Илья Шакунов, Александр Строев, Артем Цыпин

Наркоторговец по кличке Капитан умирает от передозировки прямо во время концерта симфонического оркестра. Его бывший любовник Игорь (Александр Лазарев-младший) с напарником похищают тело Капитана из морга. Жена Капитана Марина (Лилия Азаркина) – влиятельная бизнес-вумен. Ей необходимо вернуть тело, чтобы устроить соответствующие похороны. Дело в том, что если тело не вернут к похоронам, влиятельнейший бандит Адмирал будет в ярости. Макс – модный диджей и должен много денег темным личностям. Двое гангстеров заставляют его сыграть в ночном клубе – дорогом, но не модном, – которым владеет Марина. Брат Макса – моряк, прибывший на побывку. Светлана – талантливая актриса. Познакомившись с Максом, она в «ролевой игре» надевает форму его брата и сопровождает его в ночной клуб Марины, где Макс будет диджеить. Именно в этом клубе Игорь встречает Светлану и, думая, что это «молодой морячок», забирает ее с собой в гостиницу. Теперь Макс нужно отыскать Светлану, чтобы вернуть форму, Игорю необходимо укрыться от гангстеров, а Светлане – освободиться от наручников, которыми приковал ее Игорь в гостиничном номере. Очень много персонажей и сложный нарратив. Но в конце фильма старший мичман обязательно споет.

Ничего удивительного, если вы не очень хорошо поняли описание сюжета. Потому что он в самом деле слишком завороченный. Возможно, это лучшая сценарная работа Константина Мурзенко, которого широкая аудитория может знать по роли Фашиста в «Брате 2» (2000). Скорее всего, вы не слышали о фильме «Тело будет предано земле, а старший мичман будет петь». И разумеется, никто и никогда не описывал его в категориях культового кино. Про него вообще фактически не писали. Лишь в 2012 г. критик Аркадий Ипполитов посвятил ему несколько абзацев в статье «Приключение петербургского змея до и после перестройки» [Ипполитов, 2012]. Ожидаемо автор не справился с описанием сюжета и потому изложил историю так: «Выйдем на Нахимовскую набережную и помечтаем об угаре ночных клубов, колумбийском кокаине, восточных девушках, переодетых морячками, морячках-матрешках, продающихся за доллары, прекрасных любовниках, умирающих в ложе Дворянского собрания под “Кармина Бурана”, перестрелках посреди Апраксина двора, обо всех этих сладостных невозможностях, что теперь так осязаемы, так доступны, так желанны!» [Там же].

На каких же основаниях мы можем говорить о культовой репутации этой картины? Как мы помним, культовые фильмы чаще всего проваливаются и остаются безвестными, в лучшем случае какие-то счастливики обнаруживают их и делают предметом восхищения. Что

ж, в этом контексте мы можем считать «Тело будет предано земле, а старший мичман будет петь» абсолютно культовым фильмом. Он вышел весной 1998 г. Проблема была в том, что у ленты были слишком серьезные конкуренты: в том же году свет увидели картины «Страна глухих» Валерия Тодоровского и «Про уродов и людей» Алексея Балабанова. Мурзенко был начинающим сценаристом (фильм «Мама, не горюй» вышел в феврале 1998 г., и «народную славу» о нем только-только начинали передавать из уст в уста), а для Ильи Макарова это был режиссерский дебют. «Тело будет предано земле, а старший мичман будет петь», разумеется, не могло тягаться с Тодоровским-младшим и Балабановым: не было никаких шансов.

Возможно, я бы никогда не узнал об этом фильме, если бы мой старший товарищ, который подрабатывал продавцом в киоске с видеокассетами, не принес мне лицензионную коробку со словами: «Держи, тебе такое нравится...». «Что, хороший?!» – удивился я. «Ну... Как тебе сказать... Увидишь!». Сказать, что кино меня поразило, – не сказать ничего. Диалоги, актерская игра и неожиданный финал выбили подростка, ценившего оригинальное кино по достоинству, из колеи. С тех пор я смотрел фильм не один раз. Вероятно, «Тело будет предано земле, а старший мичман будет петь» мог бы остаться моим личным культовым фильмом, если бы я не решил изучить комментарии о нем пользователей в Сети. Что ж, результаты поиска меня очень удивили.

Во-первых, на самом известном торрент-трекере есть три раздачи фильма. В двух из них большое количество комментариев: практически все отписавшиеся уже когда-то видели фильм по телевизору или на видео, и теперь они выражают восторги и высказываются о самой ленте в высшей степени позитивно. Двум комментаторам кино не понравилось, но они не видели его до этого. Во-вторых, на «Кинопоиске» за фильм проголосовало 463 зрителя (средний балл 6,6). На сайте четыре любительские рецензии – 2008, 2010, 2012 и 2015 гг. То есть к кино есть устойчивый интерес даже среди тех, кто его до этого не смотрел. Все четыре рецензии – положительные, в двух оценка 9/10 и в двух 10/10. Одна зрительница, увидевшая фильм в 2010 г., написала про него так: «Если, посмотрев фильм, ты думаешь о нем в течение всей недели, значит, это отличный фильм. Такой как этот» [Crazy Dariya, 2010]. Другой пользователь охарактеризовал картину как «Криминальное чтиво по-питерски» [kirik b, 2015]. Запутанный сюжет и вычурные диалоги (а также монологи Лазарева-младшего) в самом деле могут отдаленно напоминать ранние фильмы Тарантино. Дело, однако, не в этом. Спустя двадцать лет после выхода не самого известного фильма про него помнят и постоянно пересматривают. Более того, официально кино издавалось только на видеокассете, и все, что есть у пользователей, это копии с изначально плохим звуком. И даже в этом качестве поклонники готовы смотреть и пересматривать это кино. Что же их так пленяет?

«Тело будет предано земле, а старший мичман будет петь» – необычный фильм. В 1990-е годы в России было много странных фильмов, но этот выделяется даже на фоне других. Он амбициозный, пафосный и слишком «театрализованный»: многие актеры играют так, будто бы они находятся на театральной сцене. Собственно, театральную сцену в фильме и показывают. Тем не менее это оправданные амбиции и оправданный пафос. Судя по комментариям, поклонники любят фильм именно за это – за диалоги. Фанаты знают наизусть большинство диалогов и фраз фильма. Кроме того, картина репрезентирует совсем другой Петербург – не балабановский. Если Балабанов показывает город с позиции народа и даже «социальных низов», то в фильме Макарова/Мурзенко это «сладкая жизнь» гангстеров – дорогие машины, дорогие клубы, кожаные плащи, наркотики и т. д. Если угодно, «Тело будет предано земле, а старший мичман будет петь» – оборотная сторона «Брата» (1997). Главный герой «Брата», Данила Багров, никогда бы не встретил Игоря или Марину, потому что он убивает гангстеров на рынке, а не в дорогих клубах и оперных залах.

Немного позже Константин Мурзенко попробовал себя в качестве режиссера и поставил фильм по собственному сценарию. «Апрель» (2001) в некотором роде тоже можно считать

культом, потому что одну из ролей там играет Михаил Круг, погибший через несколько лет. Мурзенко уже какое-то время не пишет сценариев, но продолжает сниматься в кино в эпизодических ролях. «Тело будет предано земле, а старший мичман будет петь» остается, на мой взгляд, его главным фильмом, который поклонники до сих пор пересматривают и ценят очень высоко. Лицензионная кассета, которую мне принес товарищ, до сих пор у меня хранится: я смотрю это кино только на видео.

89. Большой Лебовски

THE BIG LEBOWSKI

США, ВЕЛИКОБРИТАНИЯ, 1998 – 117 МИН.

ДЖОЭЛ КОЭН, ИТАН КОЭН

Режиссеры:

Джоэл Коэн, Итан Коэн

Продюсеры:

Итан Коэн, Тим Беван, Джон Камерон

Сценарий:

Джоэл Коэн, Итан Коэн

Операторская работа:

Роджер Дикинс

Монтаж:

Итан Коэн, Джоэл Коэн, Тришиа Кук

Музыка:

Картер Бёруэлл

Главные роли:

Джефф Бриджес, Джон Гудман, Джулианна Мур, Стив Бушеми, Дэвид Хаддлстон, Филип Сеймур Хоффман

Эта история, как свидетельствует закадровый голос, носителем которого в итоге оказывается усатый техасец в ковбойской шляпе (Сэм Эллиот), произошла в период войны в Иракском заливе в начале 1990-х. Главный герой картины, Чувак (Джефф Бриджес), как он сам себя называет, не работает и доволен жизнью. Он почти ничего не делает: только размеренно попивает «Белый русский», слушает музыку «Steedance», развалившись на уютном ковре (который «задает тон всей комнате») и играет в боулинг со своими друзьями Уолтером (Джон Гудман) и Донни (Стив Бушеми). Но однажды в дом Чувака вторгаются хулиганы и требуют от него денег («Нам нужны деньги, Лебовски!»), иначе они «убьют его супругу». Чувак объясняет им, что произошла ошибка и, вероятно, его с кем-то перепутали, так как он не женат и денег у него, разумеется, нет. В гневе один из хулиганов мочится на ковер.

В поисках справедливости Чувак отправляется к миллионеру, настоящему Большому Лебовски, чтобы тот возместил ему ущерб. И хотя миллионер не рад видеть гостя, Чувак хитростью забирает себе понравившийся ему ковер. Позднее Лебовски обращается к Чуваку с просьбой передать выкуп за действительно пропавшую жену похитителям, потому что, как считает миллионер, именно эти люди уже встречались с Чуваком, когда требовали у него денег. Так начинается одно из самых захватывающих киноприключений 1990-х.

Фильм объединяет в себе многие жанры – детектив, комедию, нуар, драму о вьетнамском синдроме – и в конечном счете не относится ни к одной из этих категорий. Но, разумеется, не это, а что-то другое делает фильм культовым. Притягательность кино во многом объясняется обаянием главного героя – Чувака. Вероятнее всего, зрители смогли найти в его образе апологию размеренной жизни бездельника, в которой ничего не происходит. Несмотря на то что Чуваку иногда приходится переживать из-за сложившейся ситуации, у него в итоге всегда есть решение проблем: «Чего из-за дерьма-то переживать?». Этот, казалось бы, простой рецепт до сих пор помогает поклонникам фильма, сталкивающимся с проблемами в жизни, научиться «не переживать из-за дерьма».

Если посмотреть на сайте IMDb памятные цитаты из «Большого Лебовски», то можно обнаружить, что фактически там процитирован фильм целиком. Изречения героев ленты

(«Заткнись, Донни!», «Замнем, Чувак», «Я морж», «Может, мы и скорбящие, но мы не лохи!») вошли в повседневную жизнь фанатов фильма. Существуют даже фестивали, куда поклонники приезжают в образе персонажей картины. Кроме того, часто в самых неожиданных продуктах популярной культуры можно обнаружить ссылки на «Большого Лебовски», например, в сериале «Мой маленький пони», который, кстати, сам по себе является объектом фанатского почитания. И если вдруг какой фильм и можно назвать культовым в прямом смысле этого слова – т. е. религиозном – так это «Большой Лебовски». Картина дала жизнь новому религиозному движению, именуемому «Церковь Чувака последних дней», или «Чувачизм». Сторонники этой «конфессии» чтут фильм не просто как святой источник: существует организация, которая за умеренную плату выдает желающим диплом о том, что они являются священнослужителями этой «религии»⁸.

Братья Коэны сняли не один культовый фильм. Среди других их выдающихся работ – «Просто кровь», «Бартон Финк», «Фарго». Однако «Большой Лебовски» – определенно их главное произведение. В России этот фильм мало кто воспринимает как кино про идеологию. Между тем ученые, которые занимаются *Lebowski Studies*, конечно, глубоко изучают и этот вопрос в том числе. Например, один из западных авторов пытается интерпретировать эту картину с точки зрения соответствия идеологии новых левых позициям Чувака [Thompson, 2009, p. 124–148]. Несмотря на то что Чувак действительно скорее мог бы проповедовать левую идеологию, в целом почти все идеологические течения, представленные в фильме, подаются как поверхностные. Это национал-социализм, нигилизм, феминизм, пацифизм, милитаризм, патриотизм и т. д. Попробуйте посмотреть кино и найти там все эти идейные течения. Братья Коэны явно относятся к людям с убеждениями иронично. Политическому теоретику этот фильм может быть интересен с той точки зрения, насколько в нем все эти идеологии отмечаются как что-то поверхностное или же к некоторым из них сами авторы кино относятся с большей симпатией. По этой картине, с определенными оговорками, можно изучать политические предпочтения братьев Коэнов и даже построить их спектр идеологии – от менее до более предпочтительной.

⁸ См.: <<https://dudeism.com/>>.

90. Счастье

HAPPINESS

США, 1998 – 134 МИН.

ТОДД СОЛОНДЗ

Режиссер:

Тодд Солондз

Продюсеры:

Тед Хоуп,

Кристин Ванчон, Памела Коффлер

Сценарий:

Тодд Солондз

Операторская работа:

Мариза Альберти

Монтаж:

Алан Оксмен

Музыка:

Робби Кондор

Главные роли:

Филип Сеймур Хоффман, Джейн Адамс, Дилан Бейкер, Лара Флинн

Бойл, Синтия Стивенсон, Джастин Элвин, Бен Газзара

О кризисе семьи и лицемерии американского общества разные режиссеры снимали кино с давних пор. И каждый раз критики отмечали, что такой-то мастер отобразил в своем творчестве кризис нуклеарной семьи. Но Тодд Солондз настойчиво продолжает изобличать миф о «счастливой семейной жизни» американского среднего класса. Как хорошо известно: «Все счастливые семьи похожи друг на друга, каждая несчастливая семья несчастлива по-своему». Цитировать эту строчку из Льва Толстого давно стало общим местом и даже дурным тоном. Однако она как нельзя кстати подходит к описанию фильма Солондза.

Семья, вокруг которой разворачивается действие, конечно, несчастлива. Но зритель также может заметить, что счастье для каждого героя – как и вообще для человека – состоит в чем-то своем. Казалось бы, у счастливой семьи, представляющей средней класс американского общества, все хорошо. В этом убеждает себя верная жена и хорошая мать, с этим пытается жить муж и отец семейства. Он работает психоаналитиком, однако сам посещает терапевта, чтобы излить ему свои переживания – извращенные фантазии. Его супруга – одна из трех сестер семьи, на которой фокусируется сюжет. На первый взгляд, ее жизнь устроена (правда, в итоге ее муж-психоаналитик оказывается педофилом) в отличие от жизни другой сестры, которая встречается с хроническими неудачниками, и сама является неудачницей, о чем без обиняков сообщают ей родственники.

Последняя сестра преуспела в жизни больше всех – она популярная писательница, которая может получить любого мужчину, чем, конечно, и пользуется. Однако и у нее не все хорошо: она пытается написать об извращениях, о том, как была жестоко изнасилована, но не может, потому что не имеет такого опыта. Вот почему она так рада звонкам соседа-извращенца (Филип Сеймур Хоффман), который набирает ее номер и либо дышит в трубку, либо в порыве страсти кричит, что займется с ней грубым, жестким сексом. В свою очередь отец этих девушек (Бен Газзара) только что оставил их мать, чтобы, наконец, пожить одинокой счастливой жизнью.

Таков сюжет фильма, в свое время наделавшего шуму на Каннском фестивале. Это очень важный пример культового кино, потому что в данном случае речь идет об американской независимой картине. Кроме того, это прекрасный пример того, что можно было бы назвать «культовым юмором» [Eiss, 2010, p. 298]. В принципе над вещами, о которых идет речь, смеяться не принято (педофилия, детская мастурбация – вещи не самые смешные), но подается это как что-то такое, над чем непременно нужно посмеяться. Здесь возникает главная проблема – этично или неэтично смеяться над такими вещами. С одной стороны, если вы позволяете себе это делать, то вы такой же порочный человек, как и режиссер, который видит худшие стороны человеческой природы и сосредоточивается на них. С другой стороны, если вы не смеетесь, то, возможно, вы такой же лицемер, как и персонажи кино? Но это в лучшем случае. В худшем – вам не смешно, потому что вам знакомы переживания героев и, возможно, на подсознательном уровне вы чувствуете стыд и, может быть, даже страх, что узнаете в них себя. Но это не тонкая психологическая драма. Это черная комедия о «счастье». Поэтому в данном случае, скорее, уместно смеяться.

Название, конечно, предполагает злую иронию. Практически никто из героев фильма не является счастливым. И каждый несчастлив по-своему. В принципе некоторые персонажи могут обрести счастье, но это труднодостижимо ввиду того, что для этого надо нарушить социальные табу, что и сделал один из героев, поддавшись своему влечению к маленьким мальчикам. Счастья удовлетворение порочного желания ему не принесло, но он обрел его хотя бы на мгновение. Другие герои не могут преуспеть даже в этом – они хотели бы устроить жизнь, но просто не в состоянии этого сделать, потому что не предназначены для счастья в принципе. В конце фильма мы понимаем, что имел в виду режиссер, когда назвал кино «Счастье». Маленький мальчик, которому недавно отец рассказывал, что такое эякуляция, вбегает в комнату и, светясь от счастья, сообщает родным, что у него это произошло. Тогда зритель понимает, что это действительно самый счастливый человек в этом фильме, а возможно, и во вселенной Тодда Солондза.

В этой вселенной существуют странные люди со странными наклонностями, пороки, извращения, страх, тревога и депрессия, а также детская сексуальность. Но никто не станет спорить, что у Солондза нет узнаваемого стиля. Все режиссеры коммерческого кино снимают одинаково. Каждый режиссер, попавший в зону внимания поклонников культового кино, снимает по-своему. В каком-то смысле Солондз – это «перверсивный Уэс Андерсон», и стилистически, и тематически. Чаще всего его сравнивают с Вуди Алленом [Гладильщиков, 2007, с. 144], что правомерно. Однако при этом сравнении никогда не говорится, что между ними общего. А общего между ними много.

Тодд Солондз говорит о тех вещах, которые Аллен скрывает, – он намеренно не замечает темные стороны человеческой природы, сосредоточиваясь на легкой, а не на злой иронии. Роднит Солондза с Алленом и другая тема. Как и у Аллена, понятие счастья у Солондза так или иначе связано с личной жизнью и удовлетворением сексуальных желаний: быть изнасилованной, обладать недоступной женщиной, найти нормального молодого человека, желание быть любимой и т. д. Но, возможно, счастье для поклонников культового кино – это в очередной раз посмотреть этот фильм и подумать, что у них все не так уж и плохо.

91. Академия Рашмор / Рашмор

RUSHMORE

США, 1998 – 93 МИН.

УЭС АНДЕРСОН

Режиссер:

Уэс Андерсон

Продюсеры:

Бэрри Мендел, Пол Шифф, Уэс Андерсон

Сценарий:

Уэс Андерсон, Оуэн Уилсон

Операторская работа:

Роберт Д. Йоумен

Монтаж:

Дэвид Мориц

Музыка:

Марк Мазерсбо

Главные роли:

Джейсон Шварцман, Билл Мюррей, Оливия Уильямс, Сеймур Кэссел,

Брайан Кокс, Мейсон Гэмбл

Макс Фишер (Джейсон Шварцман) учится в престижной школьной академии Рашмор. Однако вместо того чтобы хорошо заниматься на уроках и выполнять домашние задания, он участвует во всевозможной общественной деятельности. Позднее он начинает общаться с взрослым состоятельным человеком Германом Блюмом (Билл Мюррей) и одновременно влюбляется в молодую учительницу Розмари Кросс (Оливия Уильямс). Они неплохо проводят время втроем, но каково было разочарование Макса, когда он узнал, что его взрослый друг Герман тоже влюблен в Розмари.

Так теперь уже бывшие друзья начинают состязание за сердце возлюбленной. «Академия Рашмор» оказалась фильмом, с которого американский независимый режиссер Уэс Андерсон упрочил свою славу мастера, обладающего уникальным стилем. Этой картиной Андерсон заявил о себе как об «авторе» американского независимого кино, который создал собственную вселенную. Именно после «Академии Рашмор» стало ясно, каким будет культовое кино в XXI столетии. Именно ее включили в список 101 культового фильма авторы одноименного сборника [101 Cult Movies..., 2010].

Некоторые считают, что фильмы Андерсона созданы под влиянием прошлых обложек «New Yorker» – красочных, тонких, ироничных, всегда невероятно стильных и очень умных. Но «New Yorker» – прежде всего журнал для американских «снобов». А снобы – не всегда самые приятные люди. Поэтому картины режиссера не всецело похожи на обложки издания: снобизма и пренебрежения к зрителю у режиссера нет. Несмотря на то что на почерке Андерсона чувствуется влияние обложек журнала, его стилистика ближе другой форме искусства – творчеству модернистов. Некоторые персонажи, придуманные режиссером, с роскошными усами и в бархатных штанах, словно сошли с картин Анри Руссо. Уникальность Андерсона в том, что он сумел разработать стилистику некоторых модернистов на экране. Обложки лицензионных релизов картин Андерсона, придуманные дизайнерами «The Criterion Collection», – сами по себе произведения искусства. Причем вполне модернистские.

Если в своих фильмах «Академия Рашмор» и «Семейка Тененбаум» (2000) Андерсон только работает над стилем, то его последние работы отличает уверенный и выверенный

почерк. Но последние не лучше первых – всегда интереснее взглянуть, из чего вырастает гений. Андерсон как никто другой понял, что значит личный почерк. При кажущейся простоте и даже наивности его стиля никто не додумался так снимать кино. Во вселенной Андерсона все действующие лица немного смешные. Слегка нелепые. Но нелепые по-доброму. Но главное, что для него характерно, – двумерные, лишённые глубины и объема образы. Почти такие же двумерные, как мультфильмы. Неудивительно, что его мультфильм «Бесподобный мистер Фокс» (2009) любят не только дети, для взрослых он куда интереснее. В то же время «взрослые» фильмы Андерсона дети, наверное, должны смотреть с еще большим удовольствием, чем взрослые. Ведь в мире Андерсона нет ни взрослых, ни детей, все его персонажи наивны.

Обязательные в картинах режиссера дети чаще гораздо более зрелые, чем взрослые. Почти все герои Андерсона – это коллективный Бенджамен Баттон. Почти все они либо большие люди, сохранившие детскую непосредственность, либо маленькие, приобретшие серьезность. В «Семейке Тененбаум» Бен Стиллер и два его сына, бреющиеся вместе перед зеркалом, – одного уровня развития. Билл Мюррей в «Академии Рашмор» легко находит общий язык со школьником Джейсоном Шварцманом. Маленький коридорный становится лучшим другом стареющему коридорному в фильме «Отель “Гранд Будапешт”» (2014). Но Андерсон совсем не детский режиссер.

Нравственный мир его героев неглубокий, но и неоднозначный: почти все жители этой двумерной вселенной с точки зрения моральных норм не вполне чистоплотны. Они забавные, нередко добрые. Однако какой-нибудь моралист их обязательно осудит: притворяться умирающим, чтобы втереться в доверие к детям, – плохо; спать с пожилыми клиентами отеля, в котором работаешь, скверно; увести любимую женщину у школьника для взрослого состоявшегося и женатого мужчины – вообще ни в какие рамки. Но в целом эти герои все-таки положительные. Разве что злодеи являются, скорее, отрицательными. Но, чтобы доказать, что они действительно чудовища, нужно прибегать к дополнительным штрихам в образе – пытаться изобразить их фашистами или гнусными крысами.

Андерсона часто обвиняют в том, что у него нет содержания. Сюжеты якобы высосаны из пальца. Поэтому ничего, кроме формы, мастер не предлагает. Это не совсем так. Его работы на самом деле лишены глубины. Равно как лишены они и моралистских суждений. Но его картины не пустые. Андерсон не скрывает отсутствие содержания какими-либо приемами. Он не отказывается от обсуждения вечных вопросов в угоду стилю. На поверку его главная установка оказывается куда более глубокой, чем самые умные фильмы всех времен. Основная идея Андерсона – в легком и приветливом отношении к жизни. Он не изображает жизнь простой и безмятежной. Лишения, смерти и несчастья нередки в его фильмах. Все его картины настолько же трагичны, насколько и комичны.

Эти фильмы восхитительны в своем позитивном настрое, что бы в них ни происходило. Эта установка уникальна: несмотря ни на что, Уэс Андерсон все же снимает кино не для всех. «Академия Рашмор» – для ценителей нестандартного кино. Нестандартным кино, бывает, называют артхаус. Но часто артхаус воспринимается зрителями крайне тяжело. Фильмы Андерсона – это антиартхаус. Режиссер не заставляет испытать негативные эмоции. Старается не манипулировать зрителем. И главное – Андерсон позволяет насладиться комедией, в которой никто не выпускает газы друг другу в лицо. Однозначный культ.

92. Карты, деньги, два ствола

LOCK, STOCK AND TWO SMOKING BARRELS

ВЕЛИКОБРИТАНИЯ, 1998 – 107 МИН. / 120 МИН.

ГАЙ РИЧИ

Режиссер:

Гай Ричи

Продюсеры:

Мэттью Вон, Стивен Маркс, Джорджия Мастерс

Сценарий:

Гай Ричи

Операторская работа:

Тим Морис-Джонс

Монтаж:

Найвен Хоуи

Музыка:

Дэвид А. Хьюз, Джон Мерфи

Главные роли:

Джейсон Флеминг, Декстер Флетчер, Ник Моран, Джейсон Стэйтем, Стивен Макинтош, Николас Роу, Ник Марк, Чарльз Форбс, Винни Джонс, Ленни Маклин

Эдди (Ник Моран) – уличный мошенник и виртуозный игрок в карты. Он отправляется на закрытую игру в покер, чтобы сорвать большой куш, но проигрывает, так как его главный соперник Гарри Топор (П.Х. Мориарти) сжульничал. Теперь Эдди и трем его друзьям (Джейсон Флеминг, Декстер Флетчер, Джейсон Стэйтем) – так как они скидывались на первоначальный взнос для допуска к игре, то это и их долг тоже, – нужно найти крупную сумму денег, иначе коллега Гарри Топора Барри Баптист (Ленни Маклин) начнет отрезать им пальцы. К счастью, соседи Эдди – бандиты, которые собираются ограбить производителей марихуаны. Что ж, почему бы не ограбить грабителей, что бы спасти части тела?.. И это лишь немногие из персонажей, появляющихся в фильме: в кино еще много других героев, и каждый из них выполняет свою функцию для сюжета. Так или иначе, судьбы всех персонажей в итоге пересекутся – совсем как в ранних фильмах Тарантино, с которым Гая Ричи часто сравнивали, когда «Карты, деньги, два ствола» только появились.

Натан Рэбин – довольно известный критик, который часто пишет про культовое кино и участвует в самых разных проектах. Одним из таких проектов стала серия статей «Натан Рэбин против 250 лучших фильмов IMDb». Суть идеи такова: критик выбирает случайное кино из списка лучших фильмов IMDb и пересматривает его, вынося суждение – слишком высоко его ценят или слишком низко. Как известно, «Карты, деньги, два ствола» входят в этот значимый список, и фильму не повезло попасться на глаза Рэбину: увидев кино в первый раз спустя 17 лет, критик его обругал. Рэбин написал, что ни разу не смеялся во время просмотра и фактически смотрел фильм без удовольствия. В рамках истории кино в картине якобы не было сказано ни одного нового слова. В общем, фильм не был следующим шагом в революции, совершенной Тарантино, и, более того, он не был даже качественной «подделкой Тарантино» [Rabin, 2015]. Одним словом, критик, который хорошо разбирается в культовом кинематографе, даже и не думает рассматривать «Карты, деньги, два ствола» в категориях «культ – не культ». Но все же это культовый фильм.

Возможно, это кино слишком популярно (зачем наделять известный фильм новым эпитетом, призванным реактуализировать произведение?) или его в самом деле никто не пересматривает, но про него не так часто пишут в контексте культа. В Сети можно найти видео с названием «Ник Моран объясняет, почему “Карты, деньги, два ствола” получили статус культа». Кое-где мельком говорится, что картина была «культовым хитом». Два наиболее важных аргумента состоят в том, что уже в 2001 г. два британских исследователя поместили «Карты, деньги, два ствола» в контекст главных английских культовых фильмов наряду с картинами «Заводной апельсин» (1971), «Плетеный человек» (1973), «Уитнейл и я» (1986), «На игле» (1996) и др. [Catterall, Wells, 2001]. Мюррей Смит, объясняя феномен успеха «На игле», постоянно вспоминает и «Карты, деньги, два ствола» как следующий важнейший английский молодежный фильм [Smith, 2018, p. 84]. Что ж, позвольте мне выполнить эту неблагодарную работу и попытаться вписать картину в контекст культового кинематографа.

Еще в момент выхода картины русские критики писали, что «Карты, деньги, два ствола», вероятно, пользовались таким же спросом, как когда-то «Криминальное чтиво», а это значило, что «эпоха “культового кино”, выдвигающая фаворитов на час, продолжается» [Кузнецов, 2000]. Разумеется, это неправда. Во-первых, после «Криминального чтива» невероятным успехом пользовался «На игле» (1996), а во-вторых, «Карты, деньги, два ствола» явно не были столь же популярными, как два этих феноменальных по своему влиянию фильма. Если «На игле» был молодежной лентой, ставшей востребованной у отечественных читателей модных журналов про актуальную культуру, то «Карты, деньги, два ствола» были «пацанским» кино, способным восхищать главным образом подростков. Но и этого было достаточно. Я купил фильм на видео, не имея понятия, что именно я беру. Это была лицензионная кассета. Среди других продуктов, официально выпускаемых компанией «Пирамида», эта очень выделялась. И конечно, я, как раз подросток, с большим удовольствием пересматривал «Карты, деньги, два ствола» по многу раз, а позже даже записал фильм, когда его показывали по телевизору, – мне хотелось наслаждаться им в разных переводах. С тех пор я периодически возвращаюсь к нему и, в отличие от Натана Рэбина, не могу сказать, что смотрю кино без удовольствия, или что оно стало хуже. Как своеобразное ретро оно отлично смотрится даже сегодня. Однако не это делает его культом. Правда в том, что с этой картиной связано так много историй, что уже только эти анекдоты наделяют ее культовой репутацией.

Сценарий картины попал в руки Труди Стайлер, актрисы, продюсера и жены Стинга, который в итоге тоже снялся в картине. Стайлер влюбилась в текст и, хотя ей не понравился язык Ричи, в итоге помогла дать делу ход. Ричи планировал получить на фильм 45 млн долларов, но новичку такие деньги никто бы не дал, и в итоге сумма оказалась более умеренной и реалистичной – 1 млн 800 тыс. долларов. В фильме было задействовано более 44 актеров с репликами, при этом у 17 из них это был первый опыт съемок. Одним из таких актеров оказался Джейсон Стэйтем. По легенде, Ричи увидел его на улице, торгующим поддельными духами (модельная карьера Стэйтема тогда явно не шла в гору), и пригласил на одну из главных ролей. Другая забавная деталь: роль Клаудии Шиффер, игравшей подружку Эдди, вырезали полностью. Зато Шиффер обрела личное счастье, познакомившись на съемках с будущим мужем – продюсером Мэттью Воном. Наконец, по завершении съемок прошли тестовые показы, после которых окончание фильма пришлось переснимать. Несмотря на то что кино оказалось сверхпопулярным в Англии, в США никто не хотел покупать права на прокат британского фильма. Тогда Стайлер обратилась за помощью к Тому Крузу, который, сразу полюбив кино, помог найти дистрибьюторов в Америке. И даже Брэд Питт тоже стал фанатом фильма. Увидев фильм, Питт позвонил Ричи и сказал, что хочет быть частью следующего проекта режиссера, что бы это ни было. Так мы получили «Большой куш» (2001). Всю эту информацию можно найти в статье, приуроченной к двадцатилетию выхода фильма в американский прокат [Snyder, 2019]. То, что эту дату помнят и отмечают, тоже много о чем говорит. И кстати,

в 2006 г. была выпущена режиссерская версия, которая идет 120 минут. В отличие от прокатной (147 минут), в новом издании больше внимания уделяется развитию характеров героев.

По иронии, из всех актеров звездой категории «А» стал только Джейсон Стэйтем. Винни Джонс, сначала крайне востребованный, в итоге начал сниматься в дешевых фильмах. Ник Моран, бывший центральным персонажем, фактически пропал с экранов и появляется сегодня в эпизодических ролях не самых заметных картин. А Джейсон Флеминг играет в фильмах русского производства. Ричи же была открыта дорога в Голливуд. И хотя, как отмечает Рэбин, до «Шерлока Холмса» Ричи снимал один и тот же фильм, что это меняет? Все последующие ленты режиссера, хотя и похожи по структуре, но все-таки разные, и «Карты, деньги, два ствола» остаются самым заметным, оригинальным и «британским» фильмом Гая Ричи. В 1998 г. Ричи перезапустил «криминальное британское кино»: критики даже писали, что это важнейший фильм со времен «Долгой страстной пятницы» (1979). Это правда, но с той поправкой, что фильм Ричи был комедией, а не драмой, т. е. забавным, а не трагичным. Если вы не пересматриваете его регулярно, попробуйте сделать это и вынести суждение самостоятельно. Может быть, это все же культовое кино.

93. Зеленый слоник

РОССИЯ, 1999 – 86 МИН.

СВЕТЛАНА БАСКОВА

Режиссер:

Светлана Баскова

Продюсеры:

Олег Мавроматти, Светлана Баскова, Владимир Зубков

Сценарий:

Светлана Баскова

Операторская работа:

Светлана Баскова

Главные роли:

Владимир Епифанцев, Сергей Пахомов, Александр Маслаев, Анатолий Осмоловский

С середины 1980-х годов многие режиссеры в России стали снимать фильмы о темных сторонах человеческого существования, в то время как другие продолжали делать жанровые картины довольно низкого качества. Таким образом, сложилась ситуация, в которой андеграундные и авангардные фильмы «не для всех» создавались без денег, но могли претендовать на статус «искусства». Вот почему в России некоторые считают, что «чернуха» – это единственное, что могут хорошо делать русские режиссеры. Ранние фильмы Светланы Басковой, возможно, лучше всего репрезентируют позднюю отечественную «чернуху» в кино. Баскова начала снимать фильмы в 1990-е и успела пройти путь от андеграундного кинематографа до режиссера, фильмы которого показывают на престижных фестивалях и про которого пишут в СМИ как о настоящем художнике. В ее фильмографии довольно много работ. Это «Love» (1995), «New Dress» (1997), первая полнометражная картина «Коки – бегущий доктор» (1998), «Зеленый слоник» (1999), «Пять бутылок водки» (2001), «Голова» (2003), «Моцарт» (2006) и «За Маркса» (2012). Однако самым известным и узнаваемым из ее скандальных фильмов стал «Зеленый слоник».

Премьера «Зеленого слоника» состоялась в 1999 г. в московском Музее кино. С середины 2000-х фильм показывали на нескольких международных фестивалях (Германия, Нидерланды, Франция, Австрия), в том числе на XXVII Московском международном кинофестивале в программе «Российская альтернатива». Важен сам факт участия этой ленты в европейских фестивалях. Это означает, что на определенном уровне картина была признана в качестве предмета «современного искусства», и по крайней мере западная публика проявила к ней интерес.

«Зеленый слоник» представляет собой то, что можно было бы назвать «трансгрессивным кинематографом», а русскими критиками часто описывается как «ситуационизм», «брутализм» и та самая «чернуха». Действие происходит в российской армии в конце 1990-х, из локаций мы наблюдаем только темное подвальное помещение. Первые тридцать минут картины – это диалоги; происходящее становится действительно brutальным, когда одного из героев посылают чистить унитаз столовым прибором. После этой сцены даже подготовленный зритель может получить шоковые ощущения – насилие, сцены убийства, расчленение, поедание экскрементов и т. д.

Художественная форма картины – примитивизм и предельный натурализм, поэтому при просмотре создается эффект документирования происходящих событий. Неудивительно, что картина Басковой, по заверению комментаторов, вызывает «отвращение и тошноту». Почти

на всех форумах, где обсуждается фильм, зрители интересуются, до каких еще извращений способен додуматься художник, чтобы шокировать аудиторию? Окажется ли зритель настолько сильным, чтобы выдержать демонстрируемое на экране зрелище? Если да, то трансгрессивный вызов Басковой (не) удался, потому что трансгрессия никогда не переходит границы, но лишь при видимом нарушении отодвигает их, всегда только указывая на предел.

«Зеленый слоник» определенно является культовым фильмом в России. Хотя многим, кому удалось посмотреть кино, он пришелся не по вкусу, у него все же есть узкий слой поклонников, и в первой половине 2000-х, еще до широкого распространения торрент-трекеров, увидеть его было необходимо для любого человека, интересующегося кинематографом. Эта картина официально не издавалась на VHS или DVD, и потому желающие ее посмотреть могли сделать это только либо на упомянутых фестивалях, либо приобретя нелегальную VHS-копию. Сегодня фильм не является большой редкостью. «Зеленый слоник» был излюбленным развлечением для андеграундной среды российского современного искусства.

Возможно, «Зеленый слоник» сегодня – самый культовый российский фильм. Однако если тех, кто о нем слышал, много, тех, кто смотрел, гораздо меньше. Это фильм, о котором принято скорее говорить, не стесняясь того факта, что его не смотрят. Во многом такая ситуация сложилась потому, что смотреть его действительно неприятно. В нем слишком подавляет установка на трансгрессию – взбудоражить зрителя, общая черта культовых фильмов определенной категории, как, например, «Сербский фильм».

Кроме того, если сравнивать это кино с каким-либо фильмом, доступным западному зрителю, можно сказать, что по рваному стилю съемок он походит на совместные фильмы Майкла и Роберты Файндлей типа «snuff», а также на roughies-фильмы Дорис Уишман. «Зеленым слоником» интересуются многие зрители, даже те, кому он не может понравиться не при каких обстоятельствах. Вот характерная реакция одного из зрителей: «Более большого фильма я в своей жизни не видел. И не пытайтесь сказать, что это какое-то особое направление. Режиссер фильма – тяжелобольной человек, которого нужно изолировать от общества. Странно, но те из моих знакомых, которые смотрели этот фильм, и в восторге, вряд ли нормальные. Гомосексуализм, копрофилия и прочая дрянь в этом фильме не может даже близко стоять со словом “кинематограф”. Или это эталон какого-то андеграунда? Пазолини со своими фильмами просто ребенок».

Скорее всего, имеется в виду последний фильм Пазолини «Сало, или 120 дней Содома». Приведем еще одну цитату, чтобы было ясно, что существуют зрители, которые это кино ценят: «Большое количество мата, откровенные сцены и наличие эпизодов, которые просто шокируют, вводят в ступор на некоторое время. Было интересно!!!». Такое оно, культовое кино.

«Зеленый слоник» популярен как мем. Это тот фильм, про который скорее принято говорить (ради провокации, ради смеха или чего-то еще), чем смотреть его. Более того, это сложно-составной мем, которому соподчинены внутренние мемы, например, «братишка» или «сладкий хлебушек»: сложно сказать, какой из них первичен. Другое дело, как и почему фильм стал мемом. Возможно, он «мемный» сам по себе – т. е. располагает к тому, чтобы о нем говорили. Западным и в художественном плане более пристойным его аналогом может служить, например, трилогия «Человеческая многоножка»: ее популярность строится примерно на тех же основаниях. В конце концов, слава о «Зеленом слонике» передается из уст в уста. Это кино, которое необязательно смотреть, чтобы сделать его предметом развлечения. Его упоминания очень часто ироничны: в Сети почти все прекрасно понимают, о чем идет речь, когда-то кто-то жалуется, что не увидел в списке лучших российских фильмов «Зеленого слоника».

94. Офисное пространство

OFFICE SPACE

США, 1999 – 89 МИН.

МАЙК ДЖАДЖ

Режиссер:

Майк Джадж

Продюсеры:

Дэниэл Раппапорт, Майкл Ротенберг, Гай Ридель

Сценарий:

Майк Джадж

Операторская работа:

Тим Зурштедт

Монтаж:

Дэвид Ренни

Музыка:

Джон Фриззелл

Главные роли:

Рон Ливингстон, Дженнифер Энистон, Дэвид Херман, Аджай Найдю,

Дидрих Бадер, Стивен Рут

К концу тысячелетия обнажилась одна из основных социальных и культурных проблем, нашедших отражение в американском кино, – работа в офисе, не лучшим образом сказывающаяся на психике человека. Тема была отражена как минимум в трех фильмах 1999 г. – «Красота по-американски», «Бойцовский клуб» и «Офисное пространство». Вдруг окончательно стало ясно, что от дегуманизации на работе страдают не только «синие», но и «белые воротнички». И последние, возможно, даже больше, чем первые. Каждый из фильмов предлагал конкретное решение проблемы.

В «Бойцовском клубе» офисная работа приводит героя к психозу, следствием которого становится появление новой личности – харизматичного борца с бессмысленным потреблением и мировым капитализмом. Не желая более лицемерить и не дожидаясь нервного срыва, герой «Красоты по-американски» по-своему избавляется от офиса – устраивает тихий бунт и увольняется с престижной работы рекламного агента. В реальных условиях оба решения были не вполне удовлетворительны для «офисного планктона».

Вероятно, фильм «Офисное пространство» стал культовым среди работников офисного пространства, потому что наиболее точно отражал их психологическое состояние и предлагал наилучший выход из ситуации. Майк Джадж, создатель легендарного телевизионного сериала «Бивис и Баттхед» и впоследствии антиутопии «Идиократия» (2006), на тот момент лучше всего понимал проблемы современной Америки.

Главный герой фильма, программист Питер Гиббонс (Рон Ливингстон), пребывает в ситуации даже не столько экзистенциального кризиса, сколько постоянного страха и невроза. Каждый следующий день его жизни хуже, чем предыдущий, и, таким образом, он проживает каждый свой день как худший в жизни. Питер плохо спит, работает в офисе по выходным, у него проблемы с отчетами (он не положил последний доклад в нужную папку, согласно новому приказу, о чем ему в вежливой форме сообщают несколько начальников). Его коллеги также находятся в перманентном страхе увольнения. Их опасения обоснованны, потому что в офис приезжают два Боба для выяснения, чем именно занимаются сотрудники. Один из работников

сообщает двум Бобам, что всю работу делает его секретарь, а на вопрос, что же делает он сам, кричит: «Я же вам объясняю. Я работаю с людьми!».

Фильм как нельзя лучше отображает пустоту офисного пространства, в котором по большому счету никто не работает, но лишь занимается бессмысленной бюрократией, ходит на обеденные перерывы или просто сидит на рабочем месте. К тому же в этом пространстве у каждого сотрудника несколько начальников, которые точно так же ничем не занимаются. Девушка Питера, с которой у него, впрочем, не все гладко, отводит его к «гипнотерапевту». Последний вводит Питера в состояние расслабленности, но не успевает вывести из него по причине сердечного приступа. Оставаясь в состоянии релаксации, Питер начинает по-новому относиться к работе – перестает на нее ходить и вообще переживать о чем-либо. При этом Питер не собирается увольняться. Он просто не работает и делает то, что ему нравится.

Однажды, когда он на минутку заглянул в офис, его приглашают на собеседование. На вопрос двух Бобов, чем Питер занимается в офисе, тот отвечает, что часто опаздывает, потом просто сидит за компьютером, со стороны это создает видимость работы, реально он работает не более пятнадцати минут в неделю. Два Боба восхищены ответом Питера, они понимают, что у него отсутствует мотивация, и рекомендуют работника к повышению. В то же время двух его друзей собираются уволить. Чтобы поддержать коллег, Питер решает ограбить компанию.

Важно, что ложность решения «офисной проблемы» в «Красоте по-американски» находит отражение в «Офис ном пространстве». После увольнения герой «Красоты по-американски» устраивается работать в ресторан фастфуда. В «Офисном пространстве» в ресторане, куда герои ходят во время многочисленных перерывов, чтобы отлынивать от работы, господствует та же корпоративная культура и придирки к работникам со стороны боссов. Тем самым Майк Джайдж, конечно, заигрывает с теми, кто работает в сфере непрестижной работы: это пространство ничем не отличается от офисного. В этом ресторане Питер встречает Джоанну (Дженнифер Энистон), к которой испытывает симпатию и с которой, наконец, обретает личное счастье.

Если в «Настоящей любви» герой так и не нашел девушку, разделяющую его интересы (Алабама любит его, но приходит на двойной сеанс фильмов про восточные единоборства не потому, что ей нравится это кино, но для того, чтобы встретиться там с Кларенсом), то Питер находит девушку, с которой у него общие интересы. На ее вопрос, что он собирается делать после обеда, Питер отвечает, что будет смотреть фильмы про кунг-фу. Выясняется, что она тоже обожает кино про кунг-фу, и далее мы видим, как счастливо они проводят время за совместным просмотром картин, посвященных восточным единоборствам.

Важно, что смотрят они это кино в домашних условиях, а не в кинотеатре. «Офисное пространство» с трудом окупилось в кинопрокате, но пользовалось невероятным спросом после релиза на DVD [101 Cult Movies..., 2010]: целевая аудитория фильма не ходила в кино, но предпочитала смотреть любимые фильмы дома, прямо как Питер и Джоанна.

95. Оборотень

GINGER SNAPS

КАНАДА, 2000 – 108 МИН.

ДЖОН ФОУСЕТ

Режиссер:

Джон Фоусет

Продюсеры:

Карен Ли Холл, Тина Голдлист, Стивен Хобан

Сценарий:

Карен Уолтон, Джон Фоусет

Операторская работа:

Том Бест

Монтаж:

Бретт Салливан

Музыка:

Майк Шилдс

Главные роли:

Эмили Перкинс, Кэтрин Изабель, Крис Лемке, Мими Роджерс, Джесси Мосс, Даниэль Хэмптон

В тот момент, когда понятия и представления о статусе культового кино стали меняться или – как сказали бы некоторые исследователи – трансформироваться, малобюджетный канадский фильм «Оборотень» доказал, что в классическом варианте культовое кино возможно и в новом веке. Две сестры пятнадцати и шестнадцати лет – Бриджет и Джинджер – учатся в одном классе, хотя Бриджет младше Джинджер на год. Они живут с единственной целью – освободиться от диктата семьи и прочих социальных институтов или умереть: «Свобода в шестнадцать или смерть». Отсюда у них суицидальные наклонности. Тем более у них еще не началось половое созревание, что делает их менее социальными, нежели их ровесники. Однажды в полнолуние Джинджер кусает оборотень, и та постепенно начинает трансформироваться – как телесно, так и психически. Укус оборотня совпадает с ее первыми месячными. Джинджер отдаляется от сестры, начинает плохо себя вести, становится неуправляемой, вступает в первый сексуальный контакт и превращается в настоящего оборотня. «Это не переходный возраст. Это что-то другое», – говорит Джинджер. Но зритель отчетливо понимает, что ее трансформация в животное – метафора именно переходного возраста и превращения девочки в женщину. В итоге Бриджет убивает сестру, но перед этим позволяет себя укусить. Похоже, что очень скоро и у нее начнутся месячные, и она тоже начнет превращаться из маленькой нелюдистой и угрюмой девочки в настоящее чудовище.

Исследователь культового кинематографа Эрнест Матис написал про это кино целую книгу «“Оборотень” Джона Фоусета», которая является ярким примером обширной и кропотливой работы с отдельным фильмом [Mathijs, 2013]. Автор анализирует фильм в рамках жанрового своеобразия – обращается к фигуре чудовища, а самое главное – использует категорию «менструальных монстров». Аналитический метод автора построен не на открытиях и интуиции, которые трудно верифицировать, а на подробном исследовании – обращении к академической литературе, использовании методологии современной гуманитарной науки и обширных познаний в кино.

«Оборотень» стал культовым фильмом на рубеже 1990-х и 2000-х, фактически в досетевую эпоху, что делает его особенно значимым. В отличие от «Донни Дарко», вышедшего на

год позже, «Оборотень» не эксплуатирует ни ностальгические чувства, ни предшествующие фильмы, обретшие статус культа. Вместе с тем в «Оборотне» есть структурные элементы, присущие культовому кинематографу. В частности, это отделенные от тела части – отрубленные пальцы.

Особый акцент при этом делается на телесных трансформациях. Так, у главной героини вырастает настоящий хвост. Однако все это выглядит самобытным, а не заимствованным или чем-то таким, что должно отсылать к другим работам. Даже шокирующие кадры постановочных убийств и самоубийств, сделанные сестрами для презентации в классе, которые сильно напоминают перформансы молодого Гарольда из культовой комедии «Гарольд и Мод», выглядят не как референции, даже если они таковыми и задумывались. Про эту презентацию учитель, кстати, во всеуслышание говорит: «Это просто возмутительно». Примерно такую же реакцию зрителей предполагает и «Оборотень». Правда, однако, в том, что небольшая часть зрителей найдет это также и «восхитительным».

Таковым нашли фильм главным образом подростки, которые интуитивно поняли основную метафору и почувствовали определенную близость с главными героинями. Особенно кино пришлось по вкусу, конечно, готам, детям с суицидальными наклонностями, а самое главное – всем тем, кто, как и девочки, не удовлетворен своей жизнью и тяготеет к социальному общению. Однако главное в том, что оно предлагает абсолютно новый взгляд на оборотней.

До тех пор и почти всегда гораздо более сексуальными монстрами, связанными с метафорой «другого», были вампиры. Оборотни же справедливо считались аналогами «собак» – неприятно пахнущих животных. Из этой «традиции» происходят многие шутки в «Что мы делаем в темноте» (2014). Картина Джона Фоусета придает субжанру «хоррор» новое измерение, предлагая взглянуть на трансформации людей в волков как на что-то, имеющее в своих основаниях вопросы секса и пола, а главное, взросления молодых девушек. У фильма есть два продолжения, которые на волне успеха первой серии тоже стали культовыми. Снимали их, правда, другие режиссеры.

96. Королевская битва

ВАТОРУ ROWAIARU

ЯПОНИЯ, 2000 – 114 МИН.

КИНДЗИ ФУКАСАКУ

Режиссер:

Киндзи Фукасаку

Продюсеры:

Кэнта Фукасаку, Киндзи Фукасаку, Кимио Катаока

Сценарий:

Кэнта Фукасаку, Коусюн Таками (литературная основа)

Операторская работа:

Кацуми Янагисима

Монтаж:

Хирохидэ Абэ

Музыка:

Масамити Аmano

Главные роли:

Тацую Фудзивара, Аки Маэда, Таро Ямамото, Такеши Китано, Тиаки Курияма, Сосукэ Такаока, Такаси Цукамото, Юкихиро Котани, Эри Исикава, Саяка Камия

Мрачное антиутопическое будущее. Япония стала частью государства Великая Восточная Азия. В ситуации экономического кризиса распоясавшихся школьников насильно заставляют участвовать в образовательном проекте «Королевская битва». В рамках данной программы 42 подростка отправляют на экскурсию. В итоге усыпленные газом школьники просыпаются, оказавшись в металлических ошейниках на необитаемом острове. Их учитель Китано (Такеши Китано) рассказывает детям, что в течение трех дней они должны будут убивать друг друга, пока не останется только один из них. Если они окажутся в одной из запретных зон, которые на острове постоянно меняются, ошейники взорвутся; если через три дня выживших будет больше одного, ошейники взорвутся. Детям выдают мешки с самыми необходимыми продуктами для выживания, где также можно обнаружить оружие – кому какое досталось. Так начинается битва подростков, «королевская битва». Школьники, разбившись на группы, начинают борьбу за жизнь...

Ожидаемо это провокационное кино, в котором убивают друг друга дети, имело успех в Японии. Кроме того, что оно было поставлено по популярному роману Таками Коусюн, одну из главных ролей в нем сыграл актер и режиссер Такеши Китано, известный не только в Японии, но и на Западе, а режиссером стал один из самых ярких авторов японского кинематографа Киндзи Фукасаку, на счету которого к тому моменту было несколько знаковых картин. Из-за неослабевающего интереса японской аудитории к «Королевской битве» Фукасаку приступил к съемкам сиквела, но в процессе производства умер от рака. Вторую серию заканчивал уже его сын. Эта история о трагической смерти автора во время его последней работы придает дополнительный шарм культовой репутации «Королевской битвы», ставшей итоговым словом в карьере Фукасаку, его завещанием на пороге XXI в. Однако картина приобрела культовую репутацию не только в Японии и не только поэтому. И не только благодаря Фукасаку и Китано.

«Королевская битва» – важнейший феномен в истории культового кино и знаковый кейс для восприятия восточного кинематографа западной аудиторией. Дополнительный статус провокационного фильма «Королевская битва» получила благодаря тому, что выходила в меж-

дународный прокат после 11 сентября 2001 г. В Великобритании пресс-показ фильма состоялся ровно 11 сентября, во вторник, а уже в пятницу «Королевская битва» вышла на большие экраны. Разумеется, фильм спровоцировал широкие дискуссии о том, насколько адекватно и уместно снимать подобное кино и показывать его в широком прокате в западных странах типа Англии. Несмотря на то что некоторые японские (и в целом азиатские) фильмы на Западе становились культовыми (например, «Убийца сегуна» (1980)), их аудитория не была настолько широкой, и в целом они не формировали представление зрителей об азиатском кинематографе. «Королевская битва» изменила все.

Это правда, что массовый успех азиатского (и уже – японского) кинематографа начался в 1998 г., когда появился «Звонок», заложивший основы того, что получило название «J-хоррор» (где «J» означала Японию, Japan). Вместе с тем «Звонок» был прорывом именно для жанра ужасов, хотя нельзя отрицать, что он подготовил почву для продвижения и других фильмов. Как отмечают Эрнест Матис и Джейми Секстон, «Королевская битва» и «Клуб самоубийц» (2001) Сиона Соно стали первыми ласточками японского кинематографа, получившими статус культовых хитов на Западе вообще и в США в частности [Mathijs, Mendik, 2011, p. 128]. Киновед Дэниэл Мартин также рассказывает, что «Королевская битва» стала важным фактором продвижения бренда «шокирующей Азии» – азиатских фильмов, в которых делался особый упор на насилие. Автор подробно изучил этот феномен, рассказав о главных картинах «шокирующей Азии»: это «Звонок» (1998), «Кинопроба» (1999), «Королевская битва», некоторые корейские ленты типа «Олдбой» (2003) и творчество Ким Ки Дука. Так, Мартин подробно рассказывает, каким образом азиатский «экстремальный кинематограф» превратился из маргинального явления в мейнстрим [Martin, 2015].

Важно заметить, что «Королевская битва» хотя и была крайне успешной в Японии, где аудитория относилась к фильму однозначно позитивно, все же фильм вызвал жаркие дискуссии даже на родине. Все, кто хотя бы немного знаком с японским кинематографом, не удивляются жестокости, изображаемой в японских фильмах. Между тем удивительно, что «Королевскую битву» в Японии посчитали слишком жесткой и даже устроили специальные слушания в парламенте. Однако это лишь сделало картине дополнительную рекламу. Компания, занимавшаяся прокатом фильма, в том числе на международном рынке, решила использовать эту сомнительную с точки зрения рисков тактику продвижения продукта и за рубежом. Тем самым «Королевская битва» должна была внушать западной аудитории ориенталистские страхи, а статус фильма как «опасного» должен был вызывать возмущение в обществе. Что ж, все получилось. Эта агрессивная рекламная кампания «Королевской битвы» сформировала отношение к фильму в прессе. Например, в Англии началась очередная «моральная паника», похожая на ту, что имела место в 1980-х относительно «видеомерзости».

Как замечает Мартин, большая часть критиков попались на репрезентацию кино как «ориенталистского», и британская пресса представляла фильм как совершенно чуждый британским ценностям и также как ожидаемый продукт морального разложения современной Японии [Martin, 2015, p. 79]. Ирония заключается в том, что этот маркетинг оказался слишком хорошим и сформировал мнение о японском кино даже у экспертов. Так, авторы сборника «101 культовый фильм, который вы должны посмотреть перед смертью» пишут, что фильм обращался к темам, специфическим для японского общества, – конфликт между личностью и коллективом, межпоколенческие споры и т. д. Как будто это не универсальные проблемы. В любом случае авторы книги, сосредоточиваясь на сюжете, абсолютно не проясняли культовость картины [101 cult film..., 2010, p. 378]. То, что тематика фильма не является специфически восточной, подтверждается тем, что спустя несколько лет первая серия «Голодных игр» (2012), повторяющая сюжетную линию «Королевской битвы», стала хитом проката. Впрочем, нельзя отрицать, что эту популярность проблемы подростковой жестокости как раз и подготовила «Королевская битва».

97. Донни Дарко

DONNIE DARKO

США, 2001 – 113 МИН.

РИЧАРД КЕЛЛИ

Режиссер:

Ричард Келли

Продюсеры:

Адам Филдс,

Нэнси Джавонен, Шон Маккиттрик

Сценарий:

Ричард Келли

Операторская работа:

Стивен Б. Постер

Монтаж:

Сэм Бауэр, Эрик Страндт

Музыка:

Майкл Эндрюс

Главные роли:

Джейк Джилленхол, Джена Мэлоун, Мэгги Джилленхол, Мэри Макдоннелл, Холмс Осборн, Патрик Суэйзи, Ноа Уайли, Дрю Бэрримор

Что может объединять такие феномены культуры, как Стивен Кинг, смурфики, настольная игра «Голодный бегемот», «Duran Duran», «Joy Division», «Зловещие мертвецы», Грэм Грин и многое-многое другое? Любой поклонник культового кино сразу догадается, что речь идет о «Донни Дарко», саморефлексивном фильме, переполненном культурными референциями. Интертекстуальность картины в том, что она содержит множество ссылок не только на кинематограф, но и на массовую культуру. Выход «Донни Дарко» доказал, что классические полночные фильмы все еще возможны в XXI столетии. Некоторые критики даже отметили, что, возможно, это последний «по-настоящему» полночный фильм.

Картина попала в прокат в 2001 г., и уже в 2003 г. Сорен Маккарти включил ее в свой список культового кино, опасаясь при этом, что картина может скоро изгладиться из зрительской памяти [Маккарти, 2007, с. 80]. Однако этого не произошло, и фильм прочно вошел в канон культового кино. В итоге сегодня «Донни Дарко» – один из самых популярных фильмов, которые смотрят в студенческих кампусах по всему миру, свидетельствует Эрнест Матис [Mathijs, Mendik, 2011, p. 69]. Осенью 2018 г. фильм показали на большом экране в нескольких городах России. Хотя зал не был заполнен до краев, все равно зрителей было очень много, и все они были очень активными.

Главный герой картины Донни Дарко (Джейк Джилленхол) страдает лунатизмом. Однажды, проснувшись вдалеке от дома, он узнает, что на их дом упала турбина от самолета – прямо на комнату, где он должен был спать. С тех пор с Донни начинают твориться странные вещи, в частности, появляется кролик Фрэнк, который возвещает о скором наступлении конца света. Зная о предстоящем, предотвратит ли его Донни Дарко?

Успех фильма, ориентированного на то, чтобы стать культовым, не был предрешен. Хотя Сорен Маккарти и пишет, что единственное правило в создании культового кино состоит в том, чтобы не делать культовое кино сознательно, при этом признается, что «Донни Дарко» снимался именно с этим намерением. После чего автор пришел к выводу, что относительно культового кино не существует вообще никаких правил и рецептов.

Возможно, это и так, но уже следующий фильм Ричарда Келли «Сказки юга», который точно так же делался по лекалам культового кино, этого статуса не приобрел. Вот почему, по крайней мере в отношении Ричарда Келли, сложно сказать наверняка, работает во вселенной культового кинематографа правило «не пытаться снять культовый фильм» или нет. Вероятно, успех Келли оказался исключением из правила, так как его третий фильм «Посылка», опять же имея шансы стать культовым, таковым тоже не оказался. Более того, Ричард Келли выпустил режиссерскую версию «Донни Дарко», в которой объяснялись все загадки, оставленные без ответа в прокатной версии. Аудитория была разочарована и не приняла новый вариант картины, что в тот момент пошатнуло ее культовый статус, но не разрушило. Таким образом, сознательная стратегия на то, чтобы сделать свое творчество культовым, также может быть провальной. Это всегда палка о двух концах.

Сложно определиться с жанровым своеобразием фильма: это и школьная драма, и фантастика, и триллер, и кино про любовь. Кроме того, «Донни Дарко» нужно воспринимать и как идейно-политическое высказывание. Фильм блестяще воспроизводит культурный климат 1980-х. Тема политики якобы не является доминирующей в «Донни Дарко», а лишь способствует пониманию атмосферы тех лет, однако при внимательном рассмотрении все оказывается не совсем так. Политическая линия в фильме отнюдь не побочна, и президентская гонка Буша – Дукакиса находит своеобразное воплощение в конфликте консерваторов и либералов в сфере школьного образования.

Можно увидеть, насколько общественное мнение еще не готово к тому, чтобы принять толерантность как системообразующую идею педагогического процесса. Очевидно, что симпатии создателей были на стороне либералов, тем более что роль прогрессивной учительницы, на свой страх и риск обсуждающую с учениками «безнравственную литературу» (Грэма Грина), исполняет Дрю Бэрримор, которая также является продюсером картины. Консервативные учителя показаны ограниченными и закомплексованными. Фильм поднимает и проблему педофилии, которая, впрочем, также должна отражать лицемерие консервативных проповедников и ханжей.

«Я буду голосовать за Дукакиса» – первая фраза, которую мы слышим в фильме. Если учесть, что в кино активно развивается тема путешествия во времени, то можно предположить, что это своеобразный политический манифест. Этот безумный мир мог быть совсем другим.

Кролик Фрэнк сообщает Донни, что до конца мира осталось 28 дней, 6 часов, 42 минуты и 12 секунд. Однако Донни спасет мир, в конце фильма жертвуя собой ради любимой девушки. Картина отмечает ту точку в истории, после которой события в США и мире могли пойти совсем иным путем, если бы президентом стал Дукакис.

Фильм не выглядит как современный, но он не кажется снятым и в 1980-е. Хотя действие картины и происходит в рейгановское десятилетие, тем не менее «Донни Дарко» не похож ни на одну картину из 1980-х. В этом смысле фильм представляет собой безвременный культурный продукт типа «Бегущего по лезвию», ставший альтернативным не/реальным будущим. Чувства, которые могут возникнуть при просмотре фильма, сродни ностальгии. Но это не ностальгия: вряд ли многие отечественные зрители имели возможность жить в США 1980-х годов. После трагедии 9/11 зрители и критики, поначалу холодно принявшие фильм (в первый раз показанную на кинофестивале американского независимого кино «Сандэнс» картину назвали «впечатляющим провалом»), стали смотреть «Донни Дарко» совсем другими глазами.

98. Жаркое американское лето

WET HOT AMERICAN SUMMER

США, 2001 – 97 МИН.

ДЭВИД УЭЙН

Режиссер:

Дэвид Уэйн

Продюсеры:

Ховард Бернштейн, Ховард Гертлер, Джилл Рубин

Сценарий:

Майкл Шоултер, Дэвид Уэйн

Операторская работа:

Бен Вайнштейн

Монтаж:

Мэг Ретикер

Музыка:

Теодор Шапиро,

Крэйг Уэдрен

Главные роли:

Джанин Гарофало, Дэвид Хайд Пирс, Майкл Шоултер, Маргерит Моро, Пол Радд, Зак Орт, Кристофер Мелони, А.Д. Майлз, Молли Шеннон, Гидеон Джейкобс

1981 год, 17 августа, последний день летнего лагеря. Разные персонажи, хотя они и пересекаются, образуют сложный нарратив, в рамках которого раскрываются многочисленные истории. Здесь есть история любви, история о потере девственности, история гей-любви, еще одна история любви, история про детей, попавших в опасность, история нердов-подростков, история взрослых нердов, история про человека с «вьетнамским синдромом», история про прощальный концерт детских талантов и многое другое. Поразительно, насколько органично все это могло уложиться в рамках одного сюжета. Фреймируют все это летний детский лагерь и ностальгия по подростковым комедийным фильмам 1980-х, таким как «Фри кадельки» (1979) и «Горп» (1980). Само точное время действия картины отсылает к этим незатейливым комедиям.

«Жаркое американское лето» – один из самых культовых фильмов нового столетия. Его успех сегодня можно сравнить с популярностью таких «культовых хитов», как «Донни Дарко» (2001) и «Комната» (2003). Однако к своей культовой славе картина шла очень и очень долго – в соответствии с самим определением культа. Дэвид Уэйн и Майкл Шоултер изначально прославились как молодые комики, когда работали над проектом «Штат» – скетч-комедией, выходившей на канале MTV в 1993–1995 гг. После закрытия шоу Уэйн и Шоултер начали работать над сценарием фильма. Однако после того как первый вариант рукописи был закончен, они и продюсер Ховард Бернштейн еще три года пытались найти финансирование проекта, в итоге все же получив бюджет 1 млн 800 тыс. долларов.

Съемки были закончены в начале июня, так что «жаркое лето» на самом деле было очень холодной весной, о чем зрителям сообщают на финальных титрах. В январе 2001 г. Уэйн отправился с картиной на «Сандэнс» в надежде найти там дистрибьюторов, но не преуспел. В итоге не самая известная компания USA Films запустила фильм в 22 кинотеатрах на территории США. Однако очень скоро фильм сошел с больших экранов, так как отзывы критиков были более чем негативные. Сборы составили всего лишь 300 тыс. долларов. В 2002 г. фильм выпу-

стили сразу на VHS и DVD. С тех пор мало-помалу картина обрастала фанатами – прежде всего студентами и поклонниками необычного юмора. И уже в 2011 г. Скотт Тобиас, включив ленту в «новый канон культовых фильмов», расписывал ее как одну из самых важных комедий нового столетия [Tobias, 2011]. Несмотря на этот успех среди фанатов, фильм еще в течение долгого времени оставался черной меткой для его создателей. В 2011 г. Уэйн обратился к компании Universal с идеей выпустить юбилейное издание Blu-ray вместе с дополнительными материалами. Компания отклонила предложение.

Однако все изменилось в 2015 г. Netflix проспонсировал сначала первый сезон сериала, поставленный по мотивам фильма, а затем – и второй, который увидел свет в 2017 г. В преддверии выхода первого сезона шоу на той же платформе появилась документальная лента «Hurricane of Fun: The Making of Wet Hot». Уже в 2017 г. появилась видеоигра «Wet Hot American Summer: Fantasy Camp», а в 2018-м были опубликованы два сценария, и в итоге то, что изначально было провальным независимым фильмом, стало настоящим трансмедийным феноменом. Теперь франшиза «Жаркое американское лето» является общественным достоянием. Фактически Дэвид Уэйн опередил время на без малого 15 лет. Но не только в плане успеха: он, по сути, первым обратился к теме ностальгии по 1980-м, ставшей такой востребованной в популярной культуре сегодня [Павлов, 2019, с. 165–180]. И если «Донни Дарко» (2001) воспроизводил время конца 1980-х, то «Жаркое американское лето» – самое начало эпохи Рейгана, а вместе с этим и сам кинематограф той эпохи, точнее – один из субжанров. Что выгодно отличает «Жаркое американское лето» от других фильмов, культивирующих ностальгию, так это то, что наряду с хорошо переданной атмосферой эпохи начала 1980-х, фильм не забывает над ней посмеяться, чтобы поставить под сомнение саму идею ностальгии [Olson, 2018, p. 263].

И хотя «Жаркое американское лето» не открывало новый тип комедии, все же оно было новаторским. Во-первых, это касается того, что «Жаркое американское лето» было пародией не на конкретные узнаваемые сцены из актуальных фильмов, но на субжанр – подростковые комедии про летний лагерь. Уэйн и Шоултер в некотором роде хотели поделиться своим опытом того, как они проводили в детстве каникулы в штатах Мэн и Пенсильвания. Скотт Тобиас точно подметил, что пародии 2000-х льстили своей аудитории. Он писал, что новые пародии заставляют зрителей смеяться отчасти потому, что те чувствуют себя осведомленными относительно того, что пародируется. Чаще всего эти ссылки, как правило, слишком очевидны, а режиссеры-пародисты даже не удосуживаются придумать на эти темы гэгов – кинематографисты просто услужливо подбрасывают зрителям возможность погордиться тем, что они имеют представление об исходном материале [Tobias, 2011]. Впрочем, на это обращают внимание почти все те, кто пишет о «Жарком американском лете» в контексте культового кино [Mitchell-Vaker, 2017]. Уэйн же обращается к хорошо забытому материалу, и те, кто хочет понять суть пародии, должны как следует поработать, прежде чем раскусить дух старых комедий. Во-вторых, даже если зрители этого не сделают, Уэйн придумал смешивать абсурдистский юмор с тем, что массовой аудитории может оказаться не по нраву. Иногда режиссер использует такие жесткие шутки, что, как отмечает Кристофер Олсон, зрители просто не знают, как реагировать, сохраняя мертвое молчание [Olson, 2018, p. 262]. И совсем не случайно Уэйна и его коллег сравнивают с «Монти Пайтоном» – это довольно абсурдный авторский юмор, но невероятно смешной. Во всяком случае, для некоторых.

Посудите сами. Например, ученый-неудачник говорит своей поклоннице, что раз уж та считает его таким умным и достойным, пусть она расскажет об этом его декану. В этот момент девушка говорит, что будет рада сделать это, и спрашивает точный адрес декана, чтобы отправить тому письмо. Фильм изобилует таким юмором и заставляет ценителей смеяться от начала и до самого конца, включая сцену после титров. Эта сцена очень важна, потому что именно она фактически легла в основу второго сезона одноименного сериала. Впрочем, первый сезон

шоу тоже очень важен: если в фильме речь шла о последнем дне лета, то сериал повествует о первом дне, т. е. является непосредственным приквелом оригинального фильма. Особенно поразительно, что в сериале сыграли абсолютно все актеры, принимавшие участие в съемках в 2001 г.

Некоторые из них (Брэдли Купер, Полл Радд, Элизабет Бэнкс и др.) к 2015 г. стали звездами первой величины. Однако они были счастливы вернуться к тому, с чего начиналась их карьера (правда, Брэдли Купер уже не принимал участия в съемках второго сезона). Очень смешно, что постаревшие на 15 лет актеры как ни в чем не бывало играют шестнадцатилетних подростков. Это придает сериалу дополнительную атмосферу полнейшего абсурда. И возможно, стоит заметить, что шоу уже не передает чувство времени 1980-х так хорошо, как это делал оригинальный фильм.

99. Высший пилотаж

SPUN

США, 2002 – 106 МИН.

ЙОНАС ОКЕРЛУНД

Режиссер:

Йонас Окерлунд

Продюсеры:

Крис Хэнли, Тимоти Уэйн Петернел, Фернандо Суличин

Сценарий:

Уилл Де Лос Сантос, Критон Веро

Монтаж:

Йохан Сёдерберг, Йонас Окерлунд

Музыка:

Билли Корган

Главные роли:

Джейсон Шварцман, Микки Рурк, Бриттани Мерфи, Джон Легуизамо,
Патрик Фьюджит, Мена Сувари, Хлоя Хантер

Шведский режиссер Йонас Окерлунд сделал себе имя, продолжительное время работая в качестве постановщика видеоклипов. Его полнометражный дебют – не что иное, как довольно продолжительный клип с музыкальным сопровождением разных исполнителей, только с известными актерами в кадре. Его клипы были довольно жесткими и часто реалистичными: многие популярные видеохиты MTV актуальных в конце 1990-х и начале 2000-х групп были срежиссированы Окерлундом. Например, таких групп, как «Metallica» и «The Cardigans». Если угодно, Окерлунд, снимая клипы как короткометражные фильмы, в которых музыкальный коллектив не всегда являлся обязательной частью, лишь готовился к тому, чтобы покорить мир большого кинематографа. Однако вряд ли он мог выйти за пределы своей целевой аудитории – активной молодежи, поэтому и остался почитаемым главным образом ею. Теперь, когда эта молодежь подросла, а культивируемая клиповая эстетика режиссера вновь стала скорее маргинальной, фильмы Окерлунда остаются исключительно культовым явлением среди тех, кто остается верен этой эстетике.

Молодой человек по имени Росс (Джейсон Шварцман) мечтает о том, как вернет себе бросившую его и уехавшую на учебу в большой город девушку. А пока он ожидает встречи, ходит в стриптиз-клубы, встречается с экзотической танцовщицей и балуется метамфетаминном. Однажды в доме у своего дилера Паука (Джон Легуизамо) Росс встречает девушку Никки (Бриттани Мерфи), которая встречается с варщиком Куком (Микки Рурк). Не имея собственного автомобиля, Кук предлагает Россу поработать его водителем, за что он расплатится товаром. Так Росс в следующие несколько дней опускается на самое дно социальной жизни небольшого американского городка и проводит их в наркотическом угаре.

Возможно, «наркотический угар» – одно из наиболее точных понятий для описания стилистики и даже содержания картины «Высший пилотаж». Сюрреализм происходящего на экране основывается на общении наркоманов между собой. Таким образом, зрителю позволяют увидеть мир социальных низов изнутри, хотя и не обязательно глазами его обитателей, а также посредством вульгарных и стереотипных представлений обычных людей о наркоманском быте. Посредством мультипликационных вставок, резкого монтажа и странных эпизодов (например, речь Микки Рурка о «киске», основанная на знаменитой речи Джона Фицджеральда Кеннеди) режиссер показывает, что изображаемый им мир настолько же реальный,

насколько и вымышленный. В конце концов, и эпиграф ленты звучит как: «Построено на реальности... и вымысле».

Если сцены наркотического опьянения и весь дух культового фильма Терри Гиллиама «Страх и ненависть в Лас-Вегасе» скорее неуклюжи и большей частью забавляют, то угар и бред, ставшие фирменным стилем «Высшего пилотажа», завораживают зрителей ровно в той мере, в какой и отталкивают. У режиссера получается уникальным образом эстетизировать мир наркоманов, показывая при этом его неприглядные стороны. Существует опасность за этой эстетизацией низкого не разглядеть моральный и, конечно, весьма банальный, как и во многих фильмах, связанных с темой наркотиков, посыл авторов: наркотики – это зло.

«Высший пилотаж» претендовал на то, чтобы стать «На игле» 2000-х. Окерлунд догадался, что тема наркотиков, часто связанная с проблемами молодежи, нуждается в кардинальном обновлении. Он сделал ставку на радикальный стиль, на молодых людей в качестве главных героев и, разумеется, – на «модные» наркотики. Если в «На игле» чувствовался конфликт поколений и даже конфликт «поколений наркоманов», в котором джанки, подсевшие на Игги Попа едва ли не больше, чем на героин, выглядели динозаврами, то в фокус внимания Окерлунда попадает только одно поколение, а все, кто старше, участвуют в действии скорее как эпизодические герои.

Персонаж Микки Рурка только кажется одним из центральных характеров. Но он выполняет лишь дополнительную функцию отца, позволяющего молодежи наслаждаться тем, что уже больше не под запретом, и, более того, предоставляющего наслаждение в виде им же сваренного метамфетамина. Сам Микки Рурк, хотя и не брезгает наркотиками, предпочитает куда более консервативное и старомодное наслаждение – порнографию и секс.

Последующие фильмы Окерлунда, менее яркие и куда менее экспериментальные, не вызвали ни большого энтузиазма у критиков, ни большого спроса у зрителей, точно так же попав в лимб под названием «культовое кино». Однако его следующие картины, рассчитанные на конкретную целевую аудиторию, «Всадники» и «Квартира», репутационно уступают «Высшему пилотажу», пришедшему строго ко времени. В почти исчезнувших теперь DVD-прокатах «Высший пилотаж» занимал место на полке в разделе «Культовое кино: психоделическое кино: наркотики» (о теме наркотиков как топике культового кино см. [Mathijs, Sexton, 2011, p. 164–171]) рядом с такими картинами, как «Конопляное безумие», «На игле» и «Страх и ненависть в Лас-Вегасе». Кроме того, культовую репутацию фильм упрочила смерть Бриттани Мерфи, сыгравшей в «Высшем пилотаже» одну из своих лучших ролей. А старые звезды типа Эрика Робертса, впрочем, как и все в этом кино, вживаются в совершенно неожиданные для их творческой карьеры образы.

100. Комната

THE ROOM

США, 2003 – 99 МИН.

ТОММИ ВАЙСО

Режиссер:

Томми Вайсо

Продюсеры:

Томми Вайсо, Дрю Кэффри, Хлоя Лицке, Грег Сестеро

Сценарий:

Томми Вайсо

Операторская работа:

Тодд Баррон *Монтаж:* Эрик Чейз

Музыка:

Младен Милицевич

Главные роли:

Томми Вайсо, Джульетт Даниэль, Грег Сестеро, Филип Халдиман,
Кэролин Миннотт, Робин Пэрис

Продюсер, режиссер, сценарист и исполнитель главной роли художественной картины «Комната» Томми Вайсо, который не очень хорошо говорит по-английски, где-то нашел крупную сумму и снял на эти деньги «фильм». Эта деталь очень важна, потому что до сих пор неизвестно, где Вайсо, про личность которого известно очень мало, нашел средства на производства фильма. По меркам независимого кино, от 6 до 7 млн долларов – существенная цифра. У зрителя, впрочем, может возникнуть мысль, что кино снималось без бюджета как такового. Как правило, действие ленты происходит в комнате, как нетрудно догадаться, и только иногда зрителям дают возможность увидеть иные локации – кафе, цветочный магазин, крышу дома или парк. Данные локации ничего не добавляют к тому, чтобы прояснить содержание картины. Действие фильма развивается странным образом, заставляя зрителя задаваться вопросом: «Зачем это вообще было снято?».

В «фильме» рассказывается история Джонни (Томми Вайсо), которого погубила истинная любовь, а вернее – ее отсутствие. Его невеста Лиза (Джульетт Даниэль) сомневается в том, стоит ли ей оставаться с ним, и делится переживаниями с близкими людьми – с мамой и лучшим другом Джонни Марком (Грег Сестеро). В итоге с последним она вступает в сексуальные отношения. Эта связь снова сопровождается ее волнениями, которыми она неустанно делится с мамой. Часто диалоги в фильме повторяются почти буквально. Джонни чувствует, что в его отношениях с любимой что-то не так и, чтобы забыться, напивается коктейлем «Скотч-кас» (смесь шотландского виски и водки). Узнав об адюльтере, Джонни кричит: «Тырываешь меня на части, Лиза!» (сознательная аллюзия на фильм 1955 г. «Бунтарь без причины») и в гневе устраивает погром в квартире (это точно стоит посмотреть). Джонни, убитый горем, совершает суицид. Марк и Лиза плачут над трупом.

На момент появления картины сложился консенсус, что культовые фильмы, которые смотрят в кинотеатрах, практически исчезли, а их место заняли культовые фильмы для домашнего просмотра типа «Жаркого американского лета». Когда, казалось, совершенно плохое кино типа лучших работ Эдварда Вуда-младшего осталось в прошлом, создатель «Комнаты» Томми Вайсо доказал, что это не так. После короткого и неудачного проката фильм, продвигаемый как серьезная драма и буквально мужская мелодрама, должен был кануть в Лету. Однако чувствительные к паракинематографу зрители оценили потенциал «Комнаты» и стали передавать

информацию о нем из уст в уста. «Комната» нашла себе огромную аудиторию на западном побережье Северной Америки в артхаусных кинотеатрах и университетских кампусах, где зрители приветствовали его как шедевр иронии – антитезис таланту, профессионализму и умению» [Mathijs, Mendik, 2011, p. 176]. Когда же в престижном и высококолом журнале вышла статья о феномене «Комнаты», в которой фильм описывался в понятиях «посткэмп», стало ясно: это однозначный культ 2000-х.

Еще больше культовая репутация фильма возросла после того, как о нем сделал обзор популярный видеоблогер «Ностальгирующий критик». Он подчеркнул все нелепые моменты (эротическая сцена, в которой зрителю вместо женских прелестей показывают мускулистую спину главного героя), бессмысленные диалоги («Кстати, а что с твоей сексуальной жизнью?»), неуместные сцены (пробежки в парке, прогулка во фраках, игра в мяч, если это так можно назвать), странное поведение главного героя (он заходит в магазин с цветами и обращается к собаке: «Привет, пес!») и т. д. Несмотря на то что благодаря обзору «Ностальгирующего критика» популярность фильма возросла, блогер задает установку на восприятие и тем самым лишает зрителя удовольствия самому обнаружить в малоосмысленном действии все эти важные вещи и испытать положительные эмоции от происходящего на экране. Вместе с тем «Ностальгирующий критик» дает инструкцию, согласно которой нужно смотреть и воспринимать кино.

Знают о «Комнате» и в России. Но по традиции далеко не все зрители, даже имея информацию об этом фильме, могут принять сознательную ироничную установку на то, что они смотрят один из самых важных культовых фильмов. До недавнего времени они были лишены возможности смотреть кино на большом экране, а следовательно, выполнять необходимые ритуалы: бросать в экран лепестки роз, ложки (на стенах комнаты в «Комнате» висят картины с изображением ложек), повторять фразы за героями и при появлении некоторых персонажей приветствовать их цитатами из фильма: «О, привет, Лиза. – О, привет, Джонни». Но «Комнату» показали в Москве на большом экране весной 2018 г., а осенью устроили грандиозное представление в Москве и Санкт-Петербурге.

Один из главных героев фильма Грег Сестеро («О, привет, Марк») приезжал в 2018 г. в Россию и имел невероятный успех. Оказалось, что в России есть достаточное количество фанатов фильма, которые знают, как надо вести себя во время просмотра – бросать ложки, приветствовать Дэнни («Привет, Дэнни!») и т. д. Иными словами, культовое кино в классическом смысле возможно даже в России.

Фильм вошел в канон культового кино, и теперь, когда нужно назвать главный культовый фильм 2000-х (после «Донни Дарко», но до «Жаркого американского лета»), называют именно его. В XXI столетии ни одна картина не смогла сравниться с «Комнатой» в ее непреднамеренном совершенстве плохого кино. В следующей декаде успех плохих фильмов с ним разделили как минимум три важнейших феномена – «Птицекалипсис: шок и террор» (2011), «Клевый Кот спасает детей» (2015) и в особенности визитная карточка Нила Бриана «Судьбоносные открытия» (2013) [Olson, 2018]. Но «Комната» оказалась более значимой, чем эти картины. После статьи Тома Бисселла о «Комнате» как «посткэмпе» 2009 г., в итоге выросшей в совместную с Сестеро книгу «Горе-творец: Моя жизнь в “Комнате”, величайшем плохом фильме всех времен» (2013), наступил период переоценки фильма: за головокружительным провалом скрывалась история личных амбиций Томми Вайсо и всех актеров, сыгравших в одном из худших фильмов всех времен. Актер и режиссер Джеймс Франко экранизировал эти мемуары, и его кино «Горе-творец» (2017) имело феноменальный успех.

101. Три экстрима

SAAM GAANG YI

ГОНКОНГ, ЯПОНИЯ, ЮЖНАЯ КОРЕЯ, 2004 – 125 МИН.

ФРУТ ЧАН, ТАКАСИ МИИКЕ, ПАК ЧХАН-УК

Режиссеры:

Фрут Чан, Такаси Миике, Пак Чхан-Ук

Продюсеры:

Питер Чан, Ан Су-Хён, Фумио Иноэ и др.

Сценарий:

Харуко Фукусима, Пик Ва Ли, Пак Чхан-Ук и др.

Операторская работа:

Чун Чун Хун, Кристофер Дойл, Коити Каваками

Монтаж:

Фрут Чан, Чэ-пом Ким, Ким Сан-Бом и др.

Музыка:

Сон-а Пок, Квонг Уинг Чан, Кодзи Эндо и др.

Главные роли:

Мириам Юн Чин Ва, Бай Лин, Тони Люн Ка Фай, Ли Бён Хон, Им Вон Хи, Кан Хё Чжун, Кёко Хасэгава, Ацуро Ватабэ, Мэй Сузуки, Юу Сузуки

Чтобы описать новое явление – жестокие, шокирующие картины, которые стали снимать в Европе в XXI в., – исследователи предложили термин «экстремальное кино». Фильмы, которые обыкновенно относят к этой категории, были сняты во второй половине 2000-х – «Что ни день, то неприятности», «Мученицы», «Сербский фильм», «Антихрист», если упоминать самые заметные. Однако наряду с европейцами этот термин относительно своего творчества стали использовать сами кинематографисты в Азии (а не исследователи), предложившие миру куда более будоражащие воображение ленты, не уступающие западным аналогам (подробнее об экстремальном кино см.: [Jones, 2013, Grønstad, 2012]). Своеобразным манифестом, ориентированным на аудиторию во всем мире, стали антологии «Три экстрима», в которых участвовали главные производители азиатского хоррора, претендующие на статус культовых или обладающие таковым.

Возможно, серии, представленные в антологии «Три экстрима», уступают многим фильмам, которые режиссеры снимали в частном порядке (это однозначно можно сказать о Такаси Миике и Пак Чхан-Уке), но сами сборники полноценно репрезентируют азиатское (Япония, Гонконг, Южная Азия) трансгрессивное кино. Из-за путаницы с релизами в Азии и на Западе, вторая часть «Три экстрима» (2002) вышла раньше первой (2004). Однако, возможно, первая, вышедшая после второй антология более репрезентативна относительно культового кинематографа Азии.

Новелла Такаси Миике «Коробка» слабее других, представленных в сборнике. Киоко – известная писательница. В десятилетнем возрасте она стала причиной смерти сестры. Воспоминания о прошлом не дают ей спокойно жить и работать. У нее есть веские основания беспокоиться, так как призраки из детства возвращаются. Снятая в медлительной, сюрреалистической манере, картина не шокирует и является более артхаусной, нежели трансгрессивной. Если кто-то хочет познакомиться с картинами Миике, обретшими культовую репутацию на Западе (далеко не все они стали таковыми, и многие из его работ сильно уступают его же шедеврам), то лучше всего посмотреть «Киллер Ичи» (о восприятии фильма см. [Mes, 2007, p. 360–367]).

Вторая новелла «Пельмени» репрезентативна в контексте современного гонконгского кинематографа (о феномене гонконгского кинематографа вообще, в том числе «трансгрессивного», см. [Комм, 2015]). Немолодая актриса телевидения переживает по поводу своего возраста и утраты женской привлекательности. В надежде омолодиться она приходит к загадочной поварихе, которая делает «лечебные пельмени», возвращающие юность. Вскоре диета дает результаты. Фрут Чан эксплуатирует в своем кино миф о том, что китайская медицина издавна рекомендовала в качестве лечения человеческую плаценту.

Трансгрессивный пафос фильма в том, что речь в нем идет не просто о каннибализме, но о поедании человеческих зародышей. Надо сказать, что новелла «Пельмени» – сокращенная версия полноценного фильма, который вышел в один год вместе с первой частью сборника «Три экстрима» (2004). Порезанная версия впечатляет, но после нее остаются странные впечатления скомканности и неясности сюжета – лучше смотреть полнометражную версию.

Последняя новелла «Снято» посвящена любимой теме режиссера Пак Чхан-Ука – мести. Преуспевающего режиссера, по природе доброго человека, в его же собственном доме терроризирует актер из массовки. Маньяк угрожает отрезать пальцы его жене-пианистке, а потом убить ее, если режиссер не задушит девочку, которую психопат привел с собой. Наряду с элементами насилия и напряженностью действия в фильме доминирует саморефлексия и самоирония. О том, что все происходит не по-настоящему, зрителю сразу дают понять, показав, что действие развивается внутри декораций в павильоне. Этот фильм отражает творчество режиссера Пак Чхан-Ука и новый корейский кинематограф целиком.

Другие его фильмы – картина о мести «Олдбой» (2003) и вампирская драма «Жажда» (2009) – имеют большое число фанатов. Пак Чхан-Ук – один из трех самых интересных корейских авторов, каждого из которых часто называют культовым. Все они вышли из национального кинематографа на международный уровень. Пак Чхан-Ук снял триллер «Порочные игры» (2012), двое других, Ким Чжи Ун и Пон Чжун-Хо, сняли «Возвращение героя» (2013) и «Сквозь снег» (2013) соответственно. Впрочем, Пона Чжун-Хо на Западе считали главным режиссером, который производит именно культовое кино, еще до того, как он вышел на мировой рынок.

Конечно, все упомянутые режиссеры не могут похвастаться славой Томми Вайсо, и поэтому их фильмы, скорее, принадлежат к культовому кино, которое смотрят дома, или к «стандартизированному культовому кино». И все же у них есть своя аудитория фанатов, которая с большим удовольствием предпочтет узнать, как далеко люди могут зайти в своих перверсиях, нежели в очередной раз посмотреть «Комнату», кидаясь ложками в экран.

102. Машинист

EL MAQUINISTA

ИСПАНИЯ, США, 2004 – 97 МИН.

БРЭД АНДЕРСОН

Режиссер:

Брэд Андерсон

Продюсеры:

Хулио Фернандес, Хавьер Арсуага, Карлос Фернандес

Сценарий:

Скотт Козар

Операторская работа:

Ксави Хименес

Монтаж:

Роке Баньос

Музыка:

Луис Де Ла Мадрид

Главные роли:

Кристиан Бэйл, Дженнифер Джейсон Ли, Айтана Санчес-Хихон, Джон Шэриан, Майкл Айронсайд, Лоуренс Гиллиард-мл., Рег Э. Кэти, Анна Мэсси

Тревор Резник (в блестящем исполнении Кристиана Бэйла) – честный «синий воротничок» – не спит целый год и сам не может понять, почему. Кроме того, Тревор потерял аппетит и выглядит буквально как скелет, обтянутый кожей. В свободное от работы время он часто посещает двух женщин – проститутку (Дженнифер Джейсон Ли) и официантку в кафе, расположенном в зоне аэропорта. Почему он ездит именно в аэропорт, станет ясно из сюжета. После того как его свидание с официанткой закончилось неудачей, он решает связать свою судьбу с проституткой, готовой завязать с профессией ради него и пойти работать продавцом-консультантом.

В жизни Тревора появляется загадочный инфернальный человек Айвэн, всюду его преследующий. Из-за этого человека Резник стал причиной того, что станок оторвал руку его товарищу (Майкл Айронсайд). Последний совершенно не обиделся на Тревора и все простил коллеге – такой уж он, благородный человек труда. В конце концов Резник выясняет правду: год назад он сбил мальчика и скрылся с места преступления. С тех пор он не спит и не ест. Официантка из кафе и загадочный человек – всего лишь плод его воображения (он фантазирует, будто это женщина, сына которой он сбил), Айвэн – альтер эго Тревора – вынуждает его пойти с повинной. Тревор отправляется в полицию и уже в камере, наконец, смыкает глаза.

«Машинист» – лучший фильм Брэда Андерсона и один из лучших фильмов 2000-х. В «новый канон культового кино» Скотта Тобиаса вошел другой фильм Брэда Андерсона «Девятая сессия» [Tobias, 2010b] (о самом «Машинисте» см. [Wood, 2009]). На протяжении карьеры Андерсон с маниакальной настойчивостью продолжает делать «синих воротничков» героями своих фильмов, несмотря на то что в нынешнюю эру «дикого капитализма» это радикально немодно. Вселенная кошмаров Андерсона населена сумасшедшими токарями, малярами, шпаклевщиками, клерками низшего звена, ее центром является самый «трудолюбивый» из всех героев режиссера Тревор Резник, вступивший в мир мистических происшествий и страшных тайн. Однако, возможно, наибольшим кошмаром в фильмах Андерсона предстает ни с чем не сравнимая атмосфера, в которой живут пролетарии.

Лучше всего можно объяснить культовую репутацию «Машиниста», если сравнить его с картиной «Бойцовский клуб». Как и в фильме Финчера, главный герой «Машиниста» мучается бессонницей, днем засыпает на ходу и в конце концов придумывает себе новую личность. Но Айвэн – не харизматичный революционер, каким был Тайлер Дерден для главного героя в «Бойцовском клубе», а загадочный преследователь, который не дает Тревору спокойно существовать. Если Тайлер стал побочным продуктом пресыщенной жизни «Джека», как иногда называют персонажа Эдварда Нортон, отчужденного от его человеческой сущности безудержным потреблением, то Айвэн появляется на пути Тревор, только потому, что с какого-то момента в жизни токаря что-то пошло не так. По фотографиям можно увидеть, что Тревор не всегда был таким худым и странным человеком – он был нормальным до тех пор, пока что-то не начало его беспокоить.

Ответ Андерсона на вопросы, поставленные Финчером и Палаником, крайне прост. Счастье в этой жизни доступно прежде всего простому человеку, «синему воротничку». А проблемы, которые у него могут возникнуть, связаны не с социальным и экономическим статусом, – конечно, при условии, что он честно трудится, – но с его поступками. Тревору достаточно обнаружить в себе загнанную в подсознание вину, чтобы вернуться к нормальной жизни. Если Джек во время бессонницы смотрит телевизор, то Тревор, не имея возможности заснуть, читает «Идиота» Достоевского. Не свидетельствует ли это в пользу того, что Андерсон считает, что рабочие – люди с более богатым внутренним миром, нежели офисные сотрудники?

В то же время благодаря этой характеристике личности Тревор, мы можем вынести суждения о пустоте клерка из «Бойцовского клуба»: экономическое потребление без культурного багажа приводит к нервному срыву и в конечном итоге – к психозу. Между прочим, рабочий Тревор Резник, не имея возможности купить жилье, обитает в съемной квартире, которую пытается держать в чистоте, в то время как клерк Джек купил себе квартиру в престижном кондоминиуме.

«Машинист» часто мелькает в списках «странных фильмов» и «самых мрачных триллеров» и гораздо реже появляется среди подборок культового кино. Тем не менее это культовый фильм, который обладает странной притягательной силой, благодаря чему его все время хочется пересматривать.

103. Кирпич

BRICK

США, 2005 – 110 МИН.

РАЙАН ДЖОНСОН

Режиссер:

Райан Джонсон

Продюсеры:

Рэм Бергман, Марк Дж. Мэтис, Марси Кэмпбелл

Сценарий:

Райан Джонсон

Операторская работа:

Стив Йедлин

Монтаж:

Райан Джонсон

Музыка:

Нэйтан Джонсон

Главные роли:

Джозеф Гордон-Левитт, Нора Зетнер, Лукас Хаас, Ной Флайсс, Мэтью О'Лири, Эмили де Рэвин, Ной Сеган

«Кирпич» из тех культовых фильмов, что смотрят дома, это «стандартизированное культовое кино». Его совсем необязательно «потреблять» в шумной компании или в кинотеатре, озираясь на других фанатов. Возможно, в домашних условиях смотреть это кино даже лучше, оно требует созерцательной, интимной и даже меланхолической атмосферы. Только настроившись на нужные эмоции, от этого фильма можно получить истинное удовольствие. Это редкий пример фильма, ставшего культовым вопреки обычным правилам становления культового кино. Как правило, коммерческий успех не способствует тому, чтобы вокруг фильма стало складываться ядро особо преданных поклонников. Напротив, долгое время считалось, что, если фильм становится культовым, это все равно что «поцелуй смерти» в плане финансовых сборов. В новейшей истории культового кино так было, например, с «Донни Дарко».

Путь фильма «Кирпич» прямо противоположный: его кейс – новое слово в распространении, потреблении и восприятии культовых фильмов. Режиссер Райан Джонсон придумал идею своего кино еще во второй половине 1990-х, но к съемкам смог приступить только в середине 2000-х, собрав достаточно денег у родственников и знакомых (так же начинали и братья Коэны). В начале 2005 г. фильм показали в конкурсной программе фестиваля «Сандэнс», где он был хорошо принят критиками и даже получил приз «за оригинальное видение». Позднее «Кирпич» вышел в ограниченный прокат. Для сорока пяти экранов он собрал баснословную сумму – более 2 млн долларов. Кино шло в ограниченном прокате даже в России.

Прошло время, и культовая репутация фильма не только сохранилась, но и упрочилась. «Кирпич» доказал свой статус, дав понять, что это не фастфуд культового кино. В 2012 г. Райан Джонсон также подтвердит свою репутацию неординарного режиссера и снимет «лоу-фай» (бюджетная научная фантастика) «Петля времени» снова с Джозефом Гордоном-Левиттом и уже с маститыми американскими актерами – Брюсом Уиллисом и Джеффом Дэниэлсом. С тех пор культ Джонсона разросся, а фанаты с нетерпением ждут его новых фильмов, в итоге они увидели один из эпизодов новых «Звездных войн» («Звездные войны: Последние джедаи» (2017)) в постановке любимого режиссера.

Критики относят «Кирпич» к направлению «неонуар». Это справедливо. Считается, что сегодня картина стала новым словом в этом субжанре криминального кино. Однако если бы это был просто неонуар, существует вероятность, что «Кирпич» бы не полюбился поклонникам так сильно. Это тот фильм, который стал культовым не благодаря нарушению жанровых конвенций, но благодаря новой стратегии производства бюджетного жанрового кино. Один из критиков объяснил жанровую особенность картины так: это «Мальтийский сокол» плюс «Клуб “Завтрак”» [101 Cult Movies..., 2010, p. 409]. Перемещение героя из классического нуара (в фильме чувствуется влияние не только «Мальтийского сокола», но и «Китайского квартала») в молодежный контекст во многом и стало залогом его успеха.

В фильме хорошо воспроизведена социальная иерархия старшей школы. Главный герой – аутсайдер, он «завтракает в одиночестве». Это означает, что он не причисляет себя ни к одной из групп, согласившихся выполнять конкретные социальные роли, – «вампиры», «золотая молодежь», «ботаники» и т. д. Если у Хьюза причиной жестокого расслоения в школе является общественное мнение, то здесь иерархия подается как данность – всех школьников данная система устраивает. Этот фильм стал культовым также и потому, что каждая группа, существующая в американской старшей школе, узнала в «Кирпиче» себя. В фокусе картины не только поиски малолетнего детектива-любителя, но и неформальные субкультуры. Чего в фильме нет, так это занятий: создается впечатление, будто школьники лишь увлечены внеклассной работой (играют в театре), либо как-то проводят свой досуг. Например, в «Донни Дарко» ребята все-таки постоянно посещают разные уроки. Эта особенность «Кирпича» роднит его даже больше с альтернативным для молодежного кино 1980-х фильмом «На берегу реки» Тима Хантера (1986). В последнем неблагополучная молодежь точно так же собирается в одну социальную группу и творит свои дела; в этом фильме действие тоже протекает строго вне школы, там есть и убийство, которое, правда, нужно не расследовать, а скрывать. «Кирпич» отличается от «На берегу реки» тем, что пытается охватить всю неформальную социальную и культурную жизнь школы, избегая при этом психологической проблематики. Кроме того, «Кирпич» просто-напросто изобретательно снят и привлекает поклонников своей визуальной формой.

104. Таксидермия

TAXIDERMIA

ВЕНГРИЯ, АВСТРИЯ, ФРАНЦИЯ, 2006 – 91 МИН.

ДЬЁРДЬ ПАЛЬФИ

Режиссер:

Дьёрдь Пальфи

Продюсеры:

Александр Думрайхер-Ивансеану, Эмили Жорж, Габриэла
Кранцельбиндер

Сценарий:

Дьёрдь Пальфи, Жофия Рутткаи, Лайош Парти Надь

Операторская работа:

Гергей Похарнок

Монтаж:

Река Лемхеньи

Музыка:

Альберт Маркош, Амон Тобин

Главные роли:

Чаба Цене, Гергей Трочаньи, Марк Бишофф, Иштван Дьюрица, Пирошка
Мольнар, Габор Мате

«Таксидермия» – яркий пример того, что и восточноевропейское кино может стать культовым. Этот фильм встречается в списках поклонников культового кинематографа, несмотря на то что его чаще упоминают в списках «будоражающего кино». Формально его можно отнести к «новому европейскому экстриму» (в книге о новом европейском экстремальном кино «Таксидермию» упоминают единожды [The New Extremism in Cinema, 2011, p. 194]), хотя он не похож на провокационные работы Ханеке или Триера. Вероятно, также его позволительно представить как образец современного сюрреализма. По содержанию «Таксидермию» можно было бы сравнить с картиной «В моей коже» Марины де Ван, если бы в последней наличествовал черный юмор и захватывающий сюжет.

«Таксидермия» – второй фильм Дьёрдя Пальфи. Несмотря на то что все его работы – «Икота» (2002), «Окончательный монтаж – дамы и господа» (2012), «Свободное падение» (2014) – привлекают к себе внимание, «Таксидермия» пока что остается самым известным и самым трансгрессивным его фильмом. Чаще всего Пальфи работает в жанре коротких историй, объединенных в одном фильме. К таким лентам относится и «Таксидермия». Это одновременно отталкивающий, смешной и шокирующий фильм с очень качественной операторской работой. В доказательство культового статуса картины и сложности ее восприятия достаточно привести несколько отзывов пользователей, посмотревших кино: «В процессе просмотра невозможно оторваться от экрана, несмотря даже на те, на первый взгляд, мерзкие и отвратительные вещи (а таковых много, признаюсь). Фильм затягивает и держит до самого конца. А там потрясает до глубины души» [Woronessa de Lioncourt, 2012].

«“Таксидермия” – это очень больной и извращенный фильм, который предназначен исключительно для взрослых с желудками из стали» [Schadenfreude, 2012]. «Пару раз во время просмотра фильма появлялась мысль: зачем я это смотрю, ведь я нормальный человек. Но тем не менее я потратил свое время на просмотр этого фильма, и не зря» [Шпал, 2010]. Собственно, лучше о культовом кино и не скажешь: во время просмотра не понимаешь, что происходит на экране, а в конце осознаешь, что оно того стоило.

Фильм разделен на три части, каждая из которых посвящена одному представителю мужского поколения. Первая часть – отталкивающая. После окончания войны солдат Морозговани трудится разнорабочим у своего командира в звании лейтенанта. Его одолевает сексуальное влечение, и, кажется, все его мысли направлены только на удовлетворение похоти: он удовлетворяет себя сексуально, фантазируя или подглядывая за дочками лейтенанта, и использует при этом все подручные средства – от дырки в сарае до туши убитой скотины. Мы не знаем наверняка, был ли у него секс с дочерьми лейтенанта на самом деле или только в воображении, но жена его командира от него забеременела. Лейтенант стреляет Морозговани в голову, а ребенка (родившегося с хвостиком) признает своим сыном.

Вторая часть – смешная и лирическая. Кайман Балатани – победитель в поедании пищи на скорость – на протяжении четырех лет удерживал титул чемпиона мира по разряду кондитерских изделий в своем весе. Он встречает девушку под стать своим размерам, обретает с ней счастье, и в итоге она рождает ему сына. Третья часть – шокирующая. Сын Каймана Лайоска Балатани стал талантливым таксидермистом. Кайман расплел до невероятных размеров и мечтает раскормить своих котов так, чтобы удивить их размерами весь мир. Однажды, поругавшись с отцом (мать оставила его), Лайоска в гневе не закрывает клетку с котами, и те выедают у Каймана внутренности. Сделав из отца чучело, Лайоска совершает невероятное – превращает в экспонат и себя. В конце фильма его чучело выставляют в модной арт-галерее.

Пальфи пытается поставить мысленный эксперимент с трансформациями телесности. Первая телесная трансгрессия направлена на сексуальность: что человек способен придумать, чтобы удовлетворить себя в ограниченных условиях. Вторая телесная трансгрессия направлена на изменение внешней формы тела: до каких размеров человек способен разрастись, поедая шоколад. Третья телесная трансгрессия направлена на трансформацию внутренней телесности: чтобы сохранить тело в его нынешнем состоянии, нужно освободиться от всех внутренностей. «Таксидермия» бескомпромиссна. Она не настолько противна, чтобы вызывать полное отвращение, но и не настолько эпатажна, чтобы быть у всех на слуху. Впрочем, Пальфи – режиссер, который умеет не только вызывать у зрителей тревогу. Он доказал это своей недавней картиной «Окончательный монтаж – дамы и господа». Кажется, вложенные в нее усилия себя не оправдали, и она так и остается известной лишь узкому кругу поклонников режиссера. «Таксидермия» же любопытна тем, что в ней не так много традиционных структурных элементов культового кино, и, следовательно, ее считают таковым по каким-то иным причинам. Каковы эти причины – вопрос для полноценного исследования. Списывать все только на ее трансгрессивный пафос было бы не вполне корректно.

105. Залечь на дно в Брюгге

IN BRUGES

ВЕЛИКОБРИТАНИЯ, США, 2007 – 154 МИН.

МАРТИН МАКДОНА

Режиссер:

Мартин Макдона

Продюсеры:

Грэм Бродбент, Джефф Абберли, Джулия Блэкман

Сценарий:

Мартин Макдона

Операторская работа:

Эйгил Брилд

Музыка:

Картер Бёруэлл

Монтаж:

Джон Грегори

Главные роли:

Колин Фаррелл, Брендан Глисон, Рэйф Файнс, Клеманс Поэзи, Джордан Прентис, Элизабет Беррингтон

«Залечь на дно в Брюгге» – самый новый культовый фильм из тех, которые включают в свою книгу Эрнест Матис и Ксавье Мендик [Mathijs, Mendik, 2011, p. 121–122]. Эрнест Матис – автор эссе об этом кино – считает, что картина является культовой в классическом смысле слова и, кроме всего прочего, буквально отсылает к традиционной для такого кинематографа религиозной тематике. Брюгге («это в Бельгии» – как было написано на рекламных плакатах во время проката картины в России), в котором разворачивается действие, буквально пропитан религиозной историей, как того и следует ожидать от европейского средневекового города высокой культуры.

Двое британских наемных убийц приезжают в Брюгге. «Туристов» отправили в Европу после проваленного задания. На предыдущей миссии Рэй (Колин Фаррелл) должен был убить священника, но вместе с ним убил ребенка. Этический кодекс киллеров гласит, что детей убивать нельзя. Теперь убийцы приехали в Брюгге под предлогом, что им нужно немного переждать, пока можно будет вернуться в дело, но второй киллер, Кен (Брендан Глисон), должен убить Рэя. Хотя они должны сидеть в маленьком отеле, напарники пускаются в «европейские развлечения», потому что не хотят скучать в тесном номере на двоих. Правда, представления о развлечениях у них совершенно разные. Кен более взрослый, он ценит европейскую культуру и, кажется, наслаждается атмосферой города и его достопримечательностями. Рэй младше Кена, он совершенно нечувствителен ни к соборам, ни к музеям и являет собой яркий пример обывателя. Ему чрезвычайно скучно в Брюгге, и единственное, что способно его развлечь, – это поход в бар. И даже в баре он просит принести ему не «гейское пиво» (бельгийский эль), а «нормальное пиво» (лагер).

Впрочем, даже в таком скучном месте, как Брюгге, Рэй находит интересные для себя занятия. Он действительно радуется и чувствует себя счастливым, когда видит на улицах города карлика (Джордан Прентис). Позднее выясняется, что карлик расист и сидит на лошадином транквилизаторе и других наркотиках. Рэй кричит: «Карлики!» и бежит смотреть, что за действие разворачивается с участием маленьких людей, которых он так сильно любит. Рэй оказывается на съемках фильма, где знакомится с девушкой по имени Хлои (Клеманс Поэзи) –

еще одно его утешение в Брюгге. Принципиальный босс напарников Гарри (Рэйф Файнс) периодически звонит Кену, чтобы узнать, не ликвидировал ли он Рэя? Когда Кен в итоге отказывается это сделать, Гарри приходится самому прибыть в Брюгге, чтобы разобраться с вышедшими из-под контроля подчиненными.

Картина «Залечь на дно в Брюгге» вышла после того, как британский драматург Мартин Макдона получил премию «Оскар» за свой короткометражный фильм «Шестизарядник» (2004). В прокате «Залечь на дно в Брюгге» не провалилось, но и не стало однозначным хитом. Несмотря на то что автор «Бойцовского клуба» Чак Паланик сразу провозгласил картину культовой, как и полагается в случае многих культовых фильмов, прошло какое-то время, прежде чем за ним закрепилась эта репутация. Сегодня поклонники «Залечь на дно в Брюгге» цитируют отрывки из диалогов фильма, как это часто делали, например, в 1990-х фанаты в отношении творчества Квентина Тарантино. Эрнест Матис не случайно называет творчество Мартина Макдона «тарантиновским». Более того, фанаты часто называют насилие, изображаемое в картинах Макдона, «тарантиновским», сравнивая его главным образом с «Бешеными псами» и «Криминальным чтивом».

Однако эта характеристика не должна умалять оригинальность и эксклюзивность творческого подхода британского драматурга к кинематографу – его диалоги (в конце концов, не Тарантино изобрел диалоги) «тарантиновские» лишь по духу, возможно, по стилистике, но не по содержанию; а его насилие гораздо более комично и нелепо, вычурно и театрализованно, нежели у Тарантино. Конечно, в связи Кена и Рэя можно различить эхо близких отношений мистера Белого и мистера Оранжевого из «Бешеных псов», что, кстати, стало бы дополнительным связующим звеном культовых фильмов 1990-х и 2000-х. Но даже если это родство и правда имеется, то оно является скорее скрытой аллюзией, нежели заимствованием. Если угодно, это кивок в сторону Тарантино, но не более. Как говорит на съемках фильма в фильме одна из героинь в «Залечь на дно в Брюгге», это кино – пастиш на картину Николаса Роуга «А теперь не смотри», или даже не пастиш, а оммаж (хотя и это слишком сильно сказано), в общем, это «кивок в сторону».

Кстати, сам этот европейский фильм в фильме, как отмечает Матис, выглядит как перенос на экран образов Иеронима Босха (наличие карликов – тому яркое доказательство), на картины которого в музее Кен и Рэй смотрели ранее. Однако эти аллюзии, возможные отсылки действительно не выглядят как пастиш и не преобладают над персонажами и сюжетом фильма, что позволяет называть «Залечь на дно в Брюгге» скорее культовым в традиционном смысле слова, нежели метакультовым фильмом. В общем, некричащие референции, наличие структурных элементов культового кино (карлики), остроумные диалоги, черный юмор, ироническое насилие делают фильм однозначным культом.

В 2012 г. Макдона попытался повторить свой успех. Однако, несмотря на то что его «Семь психопатов» имеют высокие оценки пользователей разных порталов, фильм не стал культовым: по крайней мере в контексте дискуссий о культовом кино его упоминают реже. Хотя, казалось бы, фильм «Семь психопатов» заимствует все привычные темы культового кино (кролики, психопаты, телесные увечья и отчужденные части тела) и все слагаемые формулы успеха Мартина Макдона (диалоги, юмор, насилие), тем не менее, что стало причиной его отторжения среди поклонников культового кино, сказать сложно. Ясно одно – даже имея работающую формулу культового кино, сложно сделать фильм таковым.

106. Черный динамит

BLACK DYNAMITE

США, 2009 – 84 МИН.

СКОТТ САНДЕРС

Режиссер:

Скотт Сандерс

Продюсеры:

Дженни Винер Штейнгарт, Джон Штейнгарт, Джиллиан Апфельбаум

Сценарий:

Майкл Джей Уайт, Байрон Миннс,

Скотт Сандерс

Операторская работа:

Шон Морер

Монтаж:

Адриан Янг

Музыка:

Адриан Янг

Главные роли:

Майкл Джей Уайт, Арсенио Холл, Томми Дэвидсон, Обба Бабатунде,

Кевин Чэпмен, Ричард Эдсон

После успеха проекта «Грайнд хаус» Квентина Тарантино и Роберта Родригеса (2007) интерес кинематографистов и аудитории к феномену эксплуатационного кино стал возрастать, и уже через два года появился фильм «Черный динамит», воздающий должное «blaxploitation» [Lawrence, 2008; Walker, Rausch, Watson, 2009] – направлению, которое было едва ли не самым популярным в эксплуатационном кино 1970-х. Критик Скотт Тобиас не мог не включить его в свой «новый канон культового кино» [Tobias, 2011d].

Многие фильмы этого течения стали культовыми. На месте «Черного динамита» мог быть любой из них: «Сладкая песнь мерзавца Свитбека», «Шафт», «Суперфляй», «Черный кофе», «Долемайт», «Сутенер», «Убийца», «Черный пояс», «Блакула» и т. д. Несмотря на то что «Черный динамит» – самый новый и постнеклассический «blaxploitation», он лучше всего репрезентирует явление целиком. Достаточно посмотреть его, чтобы узнать о течении абсолютно все. «Черный динамит» – это «blaxploitation» как он есть и одновременно рефлексия над его нелепостью, чрезмерностью и неуклюжестью. В этом фильме собраны все возможные клише течения: и микрофон в кадре, и герои, которые курят незажженные сигареты, и тема заговора правительства против чернокожего населения США, и протест черных пантер, и будоражащие самое пылкое воображение костюмы афроамериканцев 1970-х, и прически в стиле афро, и погони на автомобилях, и повторяющиеся кадры, и перестрелки, и плохая игра актеров, и смешные диалоги. И далее еще много «и».

«Черный динамит» не стандартизированное культовое кино, а то, что можно было назвать «метакульт» – смешение всех разновидностей течения «blaxploitation»: черного кунг-фу, истории про сутенеров, истории наркодилеров, истории чернокожего супергероя, работающего вне системы закона, и т. д. За кадром остались разве что вариации с чернокожими актерами на популярные «ужасы» («Блакула», «Кричи, Блакула, кричи», «Черный Франкенштейн» и т. д.), но если бы это оказалось в «Черном динамите», это было бы уже слишком. Конечно, некоторые поклонники классического грайндхауса с радостью приняли кино, другие же стали возмущаться тем, что оно не только эксплуатирует, но и осмеивает явление. Однако для нео-

фитов сложно придумать лучшую рекламу «blaxploitation». Знатоки темы получают радость от узнавания многочисленных клише и стереотипных персонажей, новички наслаждаются комедией. Фильм стал настолько популярным, что спустя какое-то время режиссер выпустил одноименный мультипликационный сериал.

«Черный динамит» начинается с того, как злодеи убивают драгкиллера, который на самом деле полицейский под прикрытием. Оказывается, это Джимми – двоюродный брат местной легенды. Разумеется, легенда – главный герой фильма, Черный динамит, имя которого известно всем, от рядового жителя «черного квартала» до президента США. Черный динамит – это гиперболический образ стандартного героя «blaxploitation», особенно его гипермаскулинность (он доводит до оргазма сразу трех «цыпочек», разбивает рукой сразу три кирпича), сексизм (он зовет женщин «цыпочка», «мамочка» или «сахарок») и сентиментальность (он обещал матери позаботиться о младшем брате; он не хочет, чтобы наркотики распространялись в детских домах среди сирот).

Расследуя убийство брата и одновременно очищая улицы черных кварталов от наркотиков и преступности, Черный динамит вместе с активистами «Черной пантеры» и другими знакомыми раскрывает заговор против афроамериканцев. Оказывается, «люди с маленькими членами» распространяют среди чернокожих ликер «Анаконда», после употребления которого половой орган у афроамериканцев мужского пола становится крошечным. Организаторами заговора являются агенты ЦРУ, бывшие коллеги Черного динамита. Во главе заговора стоит не кто иной, как президент Соединенных Штатов Ричард Никсон, – возможно, один из самых знаменитых злодеев в популярной культуре наряду с Гитлером. В финальной сцене герой сражается на нунчаках с американским президентом. В пылу сражения Черный динамит сильно ударит жену последнего, когда та будет в него стрелять, а затем извинится перед ней, потому что «это против его принципов».

С одной стороны, фильм может показаться излишне простым: разве сложно высмеять наивность дешевого кинематографа 1970-х? С другой – выдержать стилистику и ритм в таком кино крайне сложно. Достаточно посмотреть на продолжение «Мачете», сделанного в том же духе, чтобы понять, что обыгрывать клише эксплуатационного кино – не всегда удачная идея. «Черный динамит» мог стать прекрасным примером того, что с классикой эксплуатационного кинематографа не следует обращаться столь панибратски. Некоторые вещи к концу картины уже действительно кажутся перебором, но сатира все же не переходит критическую точку. В целом кино сделано с любовью и почтением, что и стало залогом уважения к этому фильму со стороны фанатов культового кино.

107. Плохой лейтенант / Плохой лейтенант: порт приписки – Новый Орлеан

THE BAD LIEUTENANT: PORT OF CALL – NEW ORLEANS

США, 2009 – 117 МИН.

ВЕРНЕР ХЕРЦОГ

Режиссер:

Вернер Херцог

Продюсеры:

Стефен Белафонте, Рэндолл Эмметт, Алан Польски

Сценарий:

Уильям М. Финкельштейн, Виктор Арго, Пол Кальдерон

Операторская работа:

Петер Цайтлингер *Монтаж:* Джо Бини

Музыка:

Марк Айшем

Главные роли:

Николас Кейдж, Ева Мендес, Вэл Килмер, Иксзибит, Файруза Балк, Шон

Хэтоси, Дженнифер Кулидж, Том Бауэр

В настоящее время Вернер Херцог – один из самых уважаемых режиссеров. Долгое время он снимал картины в рамках «high brow», создавая шедевры, мгновенно становящиеся европейской классикой. Даже когда он работал с популярными темами («Носферату», 1979), все равно у него выходило слишком качественное кино, чтобы обрести широкую аудиторию, которая любит жанровые фильмы. Несмотря на это, его первый фильм «Агирре: гнев божий», также считающийся артхаусным, обрел культовую репутацию [Reary, 1981, p. 1–4]. Часто в списки культового кино попадают и другие его работы, например «Фицкаральдо». Однако больше всего статуса культового фильма из творческого наследия Херцога заслуживает «Плохой лейтенант». Впрочем, поскольку кино новое, кажется, далеко не все готовы признать его культовым, и, возможно, многие поклонники «классических культовых фильмов» не согласятся с таким позиционированием картины.

Кино провалилось в прокате – обычное дело для кюльта – и только после этого стало обретать популярность у поклонников нестандартных фильмов.

Лейтенант полиции Терренс Макдона (Николас Кейдж) получает задание расследовать убийство сенегальских эмигрантов. Параллельно ему нужно решить много личных проблем: выплатить долги букмекеру, разобраться с мафией, которая охотится за ним, потому что он был слишком груб с сыном большого человека, защитить от этой мафии любимую девушку и где-то доставать наркотики, которые он раньше воровал на складе вещдоков. И это не все его неприятности: ему периодически мерещатся игуаны. Считать «Плохой лейтенант» культовым фильмом есть несколько оснований.

Во-первых, это ремейк культовой картины уважаемого теперь автора Абея Феррары «Плохой лейтенант». И следовательно, ремейк культового фильма должен заинтересовать и старых, и новых культивистов. Но если картина Феррары чрезвычайно претенциозна, то Херцог делает из серьезной проблемы «запутавшегося человека, ищущего Бога» черную комедию. Вместе с тем это не вполне стандартная комедия: форма юмора нового «Плохого лейтенанта» – тонкая ирония. Продажный, пренебрегающий профессиональной этикой, использующий служебное положение полицейский, попавший в непростую ситуацию, выходит сухим из воды и даже получает повышение. Не ирония ли это?

Во-вторых, Херцог снял кино, которое один из комментаторов посчитал символом того, что сегодня можно было бы назвать «пост-иронией». Мэтью Коллинс сравнивает «Плохого лейтенанта» с американским фильмом «Змеиный полет» (2006) [Collins, 2010]. Последний считается одним из лучших «плохих фильмов», который можно воспринимать только иронично. Однако «Плохой лейтенант», по мнению Коллинса, все еще «плохой»: с точки зрения критика, фильм кэмповый, несерьезный, чрезмерный, его установка – «чем хуже, тем лучше» и т. д. Но картину отличает то, что за иронией, которая якобы сознательно заложена автором, скрывается также и новая искренность – серьезный комментарий о коррупции в полиции, расовых отношениях и представлений американцев об успехе. Это также может быть и едкой критикой Америки со стороны европейца. Главная черта пост-иронии в том, что сегодняшняя ирония обязательно включает в себя искренность. Уже поэтому «Плохой лейтенант» Херцога должен быть вписан в историю кино.

В-третьих, Херцог использует актера, который сегодня может претендовать на однозначно культовый статус, – Николаса Кейджа. В одном из сезонов мультипликационного сериала «Американский папаша» говорящая рыба Клаус подбадривает своего друга Стэна, у которого не получалось спасти свою семью в чрезвычайной ситуации, хотя он очень старался. Клаус рассказывает историю успеха Николаса Кейджа: «У него было столько дурацких ролей и проходных работ! [Далее перечисляются фильмы с его участием. – А. П.] (...) А потом он сыграл в “Сокровище нации 2”! И наконец, сделал что-то стоящее. У него получилось». На это Стэн отвечает, что Кейдж действительно стал «сокровищем нации». «Вторым!» – восклицает Клаус. Если кто-то видел «Сокровище нации 2», то поймет, о чем речь: обычный проходной фильм с актером, карьера которого явно находится не на пике. Однако во фразе «его лучшая роль – это “Сокровище нации 2”» не должно быть иронии: это то, чего хотят от Николаса Кейджа поклонники.

В последние несколько лет Кейдж приобрел особый статус – он стал объектом шуток, многочисленных мемов, гифок, коллажей и т. д., фактически заняв место Чака Норриса 2010-х. Но если над Чаком Норрисом смеялись из-за его гипермаскулинности, то над Кейджем смеются из-за его актерских талантов. Сегодня Кейдж считается актером, к которому можно относиться только с иронией. Николас Кейдж не просто отражает кэмповую чувствительность сегодняшних зрителей, но воплощает собой современный кэмп. Как очень плохого актера его раз за разом номинировали на «Золотую малину». Это хороший сигнал: звезду ценят за таланты, хотя заветной награды он пока так и не получил.

Ранее его снимали именитые мастера кинематографа: Алан Паркер, братья Коэны, Дэвид Линч, Джон Даль, Барбет Шредер, Майк Фиггис, Саймон Уэст, Брайн Де Пальма, Спайк Джонз. Успешные картины с его участием – это скорее заслуга режиссеров, нежели Кейджа. Сегодня он – неотъемлемый атрибут плохого фильма, его присутствие говорит о том, что фильм точно не удастся. То, что делает Херцог с Кейджем, фактически можно назвать *sageploitation*. Сознательно желая придать фильму комический эффект, Херцог выжимает из актера все, на что тот способен, заставляя его играть чрезмерно, нелепо, безумно. Мало кому из режиссеров удавалось добиться от Кейджа подобного эффекта.

В итоге фильм, конечно, обрел культовую репутацию и считается лучшей картиной с Николасом Кейджем в период его расцвета как плохого актера. На сайте A.V. Club в разделе «новый канон культового кино» «Плохой лейтенант» Херцога, разумеется, присутствует в обязательном порядке [Tobias, 2010a].

108. Супер

SUPER

США, 2010 – 96 МИН.

ДЖЕЙМС ГАНН

Режиссер: Джеймс Ганн

Продюсеры:

Миранда Бэйли, Тед Хоуп, Иддо Лэмптон Энокс-мл.

Сценарий:

Джеймс Ганн

Операторская работа:

Стив Гэйнер

Монтаж:

Кара Силверман

Музыка:

Тайлер Бейтс

Главные роли:

Рэйн Уилсон, Эллен Пейдж, Кевин Бейкон, Лив Тайлер, Майкл Рукер,

Грегг Генри, Нэйтан Филлион

Если после 2010 г. и был снят какой-нибудь фильм, который был бы однозначно культовым, обладал коммерческим потенциалом, а также предлагал глубокий взгляд на современные социальные проблемы и тонкую критику нынешней массовой культуры, то это фильм американского сценариста и режиссера Джеймса Ганна «Супер».

У Джеймса Ганна интересная биография. Его первой серьезной работой в кино стал совместный сценарий к фильму студии Трома «Тромео и Джульетта» (1997), разумеется, ставшему культовым, как и многие другие картины поточного производства компании. Ганн снимал короткометражные работы для ТВ, участвовал в нескольких сценариях (особо следует выделить работу над «Рассветом мертвецов» (2004), режиссером которой стал Зак Снайдер) и снял оригинальный мини-сериал «Порно для всей семьи» (2008). В 2006 г. Ганн впервые выступил в качестве режиссера и сделал фильм «Слизняк», главную роль исполнил культовый актер Майкл Рукер. Фильм, сделанный культистом для культистов, моментально вошел в «канон нового культового кино», составленный Скоттом Тобиасом [Tobias, 2011c]. Разумеется, талант Ганна не мог остаться незамеченным, и в конце концов режиссер попал в большой кинематограф: ему доверили снять экранизацию графического романа «Стражи галактики» (2014). Несмотря на то что Ганн смог сделать такой крупный проект интересным даже для поклонников «странного кинематографа», сохраняющим при этом мейнстримный дух, главным культовым фильмом режиссера считается именно «Супер».

Когда большой кинематограф стал уделять пристальное внимание графическим романам, а параллельно стали появляться картины, переосмысляющие статус супергероев в популярной культуре («Защитнег», «Пипец»), Ганн снял свой вариант истории про обыкновенного человека, решившего встать на борьбу со злом. В центре истории – самый обычный и крайне закомплексованный американец Фрэнк Дарбо (Рэйн Уилсон) без каких-либо перспектив в будущем. Он работает поваром в дешевой забегаловке, и в жизни у него, как рассказывает он сам, было всего два ярких момента. Во-первых, он показал полицейскому, в какую сторону побежал преступник («я был в центре истории!»), а во-вторых, он женился на Саре (Лив Тайлер), привлекательной девушке, которая, как говорят в США, явно «не из его лиги». Эта женитьба – довольно сомнительный успех. В сложный момент жизни, когда Сара пыталась

отказаться от наркотиков и начала жить как обычные люди, работая официанткой, Фрэнк воспользовался случаем и стал с ней встречаться. Как дают понять зрителю, в противном случае у него не было бы никаких шансов и, конечно, этот брак не мог быть долгим.

Вскоре в жизни Фрэнка появляется наркодилер Жак (Кевин Бейкон). Он возвращает Сару к наркотикам, и та без каких-либо объяснений исчезает из жизни Фрэнка. Фрэнк обезумел от горя, и теперь ему кажется, что Господь велит ему стать супергероем и начать одиночную борьбу с городской преступностью. Вдохновляясь божественным Провидением (оно предстает в виде глупого телевизионного шоу про христианского супергероя Святого мстителя, сыгранного Нэйтаном Филлионом), Фрэнк создает себе образ врага преступности (обычный костюм багряного цвета), придумывает имя (Багряный Болт) и, как нетрудно догадаться, выбирает для себя необычное оружие – разводной ключ. С помощью этого инструмента он пытается искоренить зло и порок во всем его многообразии. Например, он жестоко избивает им человека, пытавшегося пройти в кино без очереди. Позднее к борьбе Багряного Болта присоединяется Либби (Эллен Пейдж) – гик и продавец комиксов, догадавшаяся, что за маской супергероя скрывается Фрэнк. Она настолько увлечена культурой комиксов, что просит взять ее в помощницы мстителя и становится Болтиком. В итоге «супергерои» решают навестить к Жаку, чтобы вызволить из заточения Сару.

Делая нестандартный фильм про супергероя, Джеймс Ганн инкорпорирует в «Супер» структурные элементы культового кино и одновременно иронически их обыгрывает. Он добивается этого эффекта включением в сюжет телевизионных шоу, которые смотрит главный герой. Почти все, что он видит по телевизору, становится предметом его галлюцинаций, например, молодежная религиозная передача про Святого мстителя и хентай; исключение составляет разве что отрывок из культового шведского документального фильма «Ведьмы». Когда герой смотрит по телевизору типичный хентай, его связывают тентакли и, срезав часть черепа, обрызгивают оголенный мозг какой-то жидкостью, после чего размазывают валиком, и уже затем огромный палец (как можно предполагать, Бога) касается его мозга и благословляет героя на борьбу. Очень важно, что авторская ирония тем не менее настолько черная, что балансирует на грани с сатирой. Фильм при этом не скатывается в обычную пародию на тему супергероев, лишенных сверхсилы. Как и во многих культовых фильмах, в этом тоже обязательно присутствуют сцены увечий и прежде всего кастрация. Кроме того, в фильме раскрывается тема фетишизма и сексуальности супергероев: зритель может увидеть постельную, но при этом скорее антиэротическую сцену между главным персонажем и его помощницей.

На структурном уровне «Супер» воспроизводит ключевые сюжетные ходы «Таксиста». Получив тяжелую психологическую травму, главный герой решает выплеснуть свою злость и обиду на окружающий мир, якобы погрязший в пороке. Точно так же, как и травмированный войной во Вьетнаме Трэвис Бикль, Фрэнк Дарбо ставит своей целью вызволить жертву из рук сутенера и наркодилера. Правда, его интерес более личный – он хочет освободить собственную жену. Багряный Болт является не таким уж привлекательным персонажем, а то, что он безумен, более чем очевидно. Если каждый сумасшедший возьмет разводной ключ и будет бить им окружающих, едва ли он окажется менее опасным, нежели бандиты, торгующие на улицах наркотиками. Более того, наркодилеры пасуют перед сумасшествием Багряного Болта. К счастью, выполнив свою миссию, Фрэнк возвращается к нормальной жизни. В фильме именно Жак оказывается голосом разума: он указывает на то, что месть Багряного Болта – это не битва добра со злом, а сам Болт ничем не лучше его, сутенера и наркодилера, ведь тот чуть не убил человека, пытавшегося пройти без очереди. На что Болт восклицает: «Нельзя влезать без очереди. Нельзя торговать наркотиками. Нельзя совращать маленьких детей. Нельзя наживаться на чужом горе. Эти правила установлены давным-давно. Ничего не изменилось». Ссылка на «издавна существующие правила» довольно странная – одинаково карать педофилов и тех, кто пытается пройти в кино без очереди, разумеется, неправильно. Очевидная нелепость главного

героя, который ставит под угрозу свою жизнь и жизнь окружающих в действительно опасных ситуациях, делает черный юмор фильма мало на что похожим. Несмотря на то что Фрэнк Дарбо – главный персонаж фильма, он остается антигероем, т. е. совсем не «супер», как обычные герои из широко известных графических романов.

Название картины указывает скорее на качество самого фильма, нежели на его предмет. Ганн поставил над жанром рискованный эксперимент и создал черную комедию с элементами экшен, которая может понравиться только поклонникам культового кино. Этот расчет на узкую, но благодарную аудиторию оказался верным, и «Супер» стал одним из главных культовых фильмов XXI в.

109. Холодная рыба

TSUMETAİ NETTAIGYO

ЯПОНИЯ, 2010 – 146 МИН.

СИОН СОНО

Режиссер:

Сион Соно

Продюсеры:

Ёсинори Чибя, Тосики Кимура, Шиня Химеда

Сценарий:

Сион Соно, Ёсики Такахаси

Операторская работа:

Синъя Кимура

Монтаж:

Юниччи Ито

Музыка:

Томохидэ Харада

Главные роли:

Мицуру Фукикоси, Денден, Асука Куросава, Мегуми Кагуразака,
Хикари Кадзивара, Тэцу Ватанабэ, Макото Асикава

Японский режиссер Сион Соно стал культовым автором в религиозном значении слова: его избранные почитатели боготворят мастера. Соно не случайно снимает такие фильмы, благодаря которым он может считаться объектом религиозного поклонения: одно время он был членом религиозного культа и теперь часто уделяет этой теме много внимания в своем творчестве. Его уникальность в том, что он однозначно национален (в его фильмах можно найти не только параллели с японским эксплуатационным кинематографом, но и классическим – пристойным и уважаемым) и одновременно с этим вполне интернационален (его картины не просто предназначены для западного зрителя, но часто сделаны как западные, хотя при этом японская специфика в них сохраняется).

Соно прекрасно знает не только историю японского кинематографа, но и жанрового кино вообще, что отражается на его творчестве. По его же собственной легенде, когда он уехал учиться в Нью-Йорк, то вместо того чтобы ходить на занятия, сидел дома и смотрел классику грайндхауса: «В основном я смотрел ужасы и порно... По пять фильмов в день. Я учился на них и знал – когда вернусь в Японию, то буду снимать именно такое кино. И я очень надеялся, что японцы возненавидят меня» (к сожалению, цитируемая статья Ивана Денисова «Я – Сион Соно» более недоступна). Сложно сказать, насколько сильно ненавидят его японцы, но поклонники культового кино его все-таки любят во всем мире, даже если их не так много.

На Западе Соно стал известен как культовый автор после выхода фильма ужасов «Клуб самоубийц», сделанного на волне популярности J-хоррора, – типичный образец японского кинематографа, предназначенного на экспорт. Может быть, Соно самому не по душе делать такое кино. В пользу этого говорят позднейшие опыты режиссера, в которых он уже не так активно заигрывает с публикой посредством того, что делает «японское кино для Запада по готовым лекалам», если не брать во внимание его хоррор «Наращивание волос». Уже сиквел к «Клубу самоубийц» говорил о том, что Соно создает совсем другое кино и не желает работать на потребу публике. Однако хочет он того или нет, но аудитория культовых фильмов обратила на него внимание и познакомилась с его творчеством только после «Клуба самоубийц». В списках «самых культовых фильмов» чаще всего мелькает именно это кино, но их составители – не

самые ярые культисты, потому что ориентируются на уже устоявшиеся конвенции. Настоящие фанаты любят Соно за другие работы.

Возможно, самой репрезентативной, хотя и не лучшей его картиной, по которой можно было бы составить впечатление о нем как о культовом авторе, является мрачный триллер «Холодная рыба». Это второй фильм в его «трилогии ненависти»: как и у Ларса фон Триера, у Соно тоже есть свои представления о ненависти. Два других – «Откровения любви» (2008) и «Виновный в романе» (2011).

Фильм начинается с того, как Шамото и его жена отправляются в магазин экзотических рыб, чтобы вызволить оттуда девочку, пытавшуюся украсть какие-то товары, но пойманную с поличным. Как выясняется впоследствии, девочка – дочь мужчины от первого брака, и ее отношения с мачехой более чем напряженные.

В магазине они встречаются с жизнерадостным и подозрительно расположенным к ним Мурато, который без труда разрешает конфликт, приглашает семью в свой магазин на экскурсию, а затем предлагает забрать к себе девочку, чтобы она работала и жила у него вместе с другими юными сотрудницами магазина. После этого он соблазняет жену Шамото, а его приглашает стать партнером по бизнесу: сам Шамото тоже владеет магазином экзотических рыб, но его бизнес гораздо скромнее и не такой успешный. Шамото – настолько слабовольный человек, что не может отказать и позволяет вовлечь себя в водоворот насилия и сексуальных перверсий. Мурато ведет бизнес своеобразно: вместе со своей женой он «заставляет исчезнуть своих партнеров», т. е. убивает их, разделяет и методично избавляется от останков в загородной хижине. Не имея сил ни отказать, ни обратиться в полицию, Шамото помогает ему в этом. Все это приведет героев к трагической развязке.

«Холодная рыба» – история подавленных эмоций, столкновения нормального с ненормальным, психических трансформаций, освободительной и деструктивной силы насилия, трансгрессии, порока и раскрепощенной сексуальности – обычные темы для творчества режиссера. Вместе с тем в фильме представлена, возможно, самая важная (и болезненная) проблема для Соно – неполноценность семьи и ее разложение. Неспешный темп и сосредоточенность на диалогах в первой части картины вводят зрителя в заблуждение, что он не увидит насилия или чего-то экстраординарного. Первое убийство происходит лишь через сорок минут после начала картины. Затем действие возвращается к исходному темпу, пока наконец не перейдет в тотальное сумасшествие.

Главным образом развитие сюжета сосредоточено на психической трансформации Шамото. Он становится другим человеком, но не высвобождает вытесняемую им тягу к насилию: скорее она в нем зарождается и процветает. И поскольку изначально он кажется человеком с нормальной психикой, мгновенное столкновение с миром перверсий сводит его с ума. Проявляемая им агрессия – следствие того, что он не может овладеть новыми эмоциями. Картина производит гнетущее впечатление, она основана на реальных событиях и гораздо трансгрессивнее, чем многие европейские фильмы, эксплуатирующие тему насилия и серийных убийц на экране.

110. Список смертников

KILL LIST

ВЕЛИКОБРИТАНИЯ, 2011 – 95 МИН.

БЕН УИТЛИ

Режиссер:

Бен Уитли

Продюсеры:

Клер Джонс, Эндрю Старк, Кэтрин Батлер

Сценарий:

Эми Джамп, Бен Уитли

Операторская работа:

Лори Роуз

Монтаж:

Робин Хилл, Эми Джамп, Бен Уитли

Музыка:

Джим Уильямс

Главные роли:

Нил Мэскелл, МайАнна Бёринг, Гарри Симпсон, Майкл Смайли, Эмма Фрайер, Струан Роджер, Эсме Фоли

Бен Уитли – британский режиссер – начал карьеру с любительских роликов на YouTube и в настоящий момент экранизировал знаменитую «Высотку» (2016) Джеймса Балларда со звездами первой величины. Есть все основания считать, что «Высотка» уже пользуется даже большей культовой репутацией, нежели его другие картины, многие из которых уже имеют статус культа, в частности «Список смертников», второй полнометражный фильм Уитли.

В центре сюжета история двух киллеров-фрилансеров, получающих выгодный контракт на убийство трех, казалось бы, не связанных друг с другом людей. Киллеры не работали уже восемь месяцев, и, кажется, без дела их жизнь не вполне ладится. Например, главного героя третирует жена, чтобы тот зарабатывал деньги, кормил семью. В списке смертников числятся библиотекарь, священник и член британского парламента. То, что с «заказом» не все чисто, становится очевидно в тот момент, когда главный герой заключает договор с посредником при довольно странных обстоятельствах, подписывая контракт кровью. Первое убийство проходит благополучно; при исполнении второго задания дела обстоят уже не так хорошо, как того хотелось бы киллерам.

Простой библиотекарь оказался замешанным в какую-то подпольную деятельность: умирая мучительной смертью, он благодарит убийц, что наводит на подозрения. Случай оказался настолько странным, что киллеры предприняли попытку встречи с работодателями, чтобы отказаться от задания. Однако контракт разорвать невозможно. Когда герои добираются до последней жертвы, то понимают, что попали в причудливую смесь двух вселенных – мира «С широко закрытыми глазами» (1999) и мира «Плетеного человека» (1973). Просто так политика высокого ранга не убить: большое количество обнаженных людей в масках из соломы проводят культовый обряд с жертвоприношением. Тогда начинается последняя битва между двумя киллерами и обнаженными, крайне агрессивно настроенными сектантами.

«Список смертников» – это необычный и довольно специфичный британский хоррор. Как британское кино оно нетипично. Скорее оно интернационально в том смысле, что вписывается в череду антирелигиозных хорроров начала XXI в. наряду с такими лентами, как «1111-11» (2011) и «Красный штат» (2011). Интернационален фильм также и потому, что

по структуре и динамике сюжета в точности воспроизводит скандально известный «Сербский фильм» (2010). Те, кто видел развязку «Сербского фильма», могут понять, чем примерно закончится «Список смертников». Однако фильм также и национален, потому что многое заимствует из британского кинематографа, в частности из упоминаемого «Плетеного человека». Несмотря на то что картину можно было бы упрекнуть в эклектизме и очевидных заимствованиях, ее главная проблема в том, что это – не вполне сюрреалистический хоррор. Режиссер работает в традициях реализма, стараясь не привлекать для развития сюжета потусторонние силы, но фильму мешает большое число прорех в нарративе. Почему «сектанты» хотят навредить именно главному герою, а зрителю при этом намекают, что он специально выбран для этого задания; что за темную деятельность ведут жертвы из списка смертников; откуда «заказанные» люди знают своего мучителя и зачем благодарят его; какие убеждения исповедуют последователи довольно странного религиозного культа и т. д. – все эти вопросы остаются без ответов.

Подобные фильмы не очень просто снимать в Британии, потому что ужасы, которые воспроизводили бы традиции британского хоррора, сегодня большая редкость. Такие фигуры, как, например, Джейк Уэст, являются, скорее, самобытными авторами, всего лишь по случаю своего происхождения вписанными в национальный контекст. Заслуга Бена Уитли в том, что его картина стала символом возрождения классического, а не постмодернистского британского хоррора. Уитли, опираясь на известные и узнаваемые культовые фильмы, возобновляет традицию, а не изобретает что-то новое. Пользуясь формулой культового кино, он программирует свою ленту на то, чтобы она получила культовую репутацию. Несмотря на то что такой подход выглядит «вторичным», все-таки он дает определенные гарантии на успех. То же самое можно сказать и о других картинах режиссера. За исключением упоминаемой «Высотки», в которой Уитли, кажется, пробует сказать что-то совершенно новое. В 2017 г. вышел еще один важный фильм Уитли «Перестрелка». Он тоже уже культовый. Однако критики писали, что он сделан в «стиле Тарантино» [Павлов, 2018б, с. 365–381]. Это как раз не так. Но ничего не поделаешь.

111. В финале Джон умрет

JOHN DIES AT THE END

США, 2012 – 100 МИН.

ДОН КОСКАРЕЛЛИ

Режиссер:

Дон Коскарелли

Продюсеры:

Брэд Барух, Дон Коскарелли, Энди Мейерс

Сценарий:

Дон Коскарелли, Дэвид Вонг (литературная основа)

Операторская работа:

Майк Гиулакис

Монтаж:

Дон Коскарелли, Дональд Милн

Музыка:

Брайан Тайлер

Главные роли:

Чейз Уильямсон, Роб Майес, Пол Джаматти, Клэнси Браун, Глинн Тёрмен, Даг Джонс

Название фильма вводит зрителя в заблуждение. Джон умрет не в финале, а в середине. Но, как выяснится позже, все-таки не умрет, а выживет. Ведь он – один из главных героев, призванный вместе со своим другом Дэвидом, от лица которого ведется рассказ, противостоять паранормальным явлениям. Вкратце сюжет таков. Дэвид Вонг встречается с журналистом. Последний хочет написать историю о том, как Вонг и его друг Джон стали героями, отправившимися в альтернативный нашему мир, и что из всего этого вышло.

Удивительно, что долгое время Дона Коскарелли крайне редко упоминали в ряду мастеров хоррора – Уэса Крейвена, Джона Карпентера, Дэвида Кроненберга, Тоуба Хупера, Джорджа Ромеро и Ларри Коэна. Это говорит о том, что его творчество всегда было уникальным, даже по меркам новаторских подходов к жанру. Можно было бы сказать, что Коскарелли немного старше поколения режиссеров, начавших в 1970-е, но ведь, например, и Ромеро выпустил свой первый фильм в 1968 г. Лишь позднее задним числом его вместе со многими другими режиссерами пригласили поработать в сериале «Мастера ужасов» и таким образом включили его в канон «творцов страха». Может быть, Коскарелли даже больше других режиссеров имеет право считаться культовым. Он создал одну из франшиз с совершенно эксклюзивной вселенной и уникальными чудовищами. Речь идет о «Фантазме». До Джейсона Вурхиза, Фредди Крюгера, куклы Чаки, злого гнома Лепреконе Верзила, похищающий тела людей (Ангус Скримм), был одним из самых примечательных монстров, но почему-то всегда оставался в тени маньяков, принятых молодежью в 1980-е и начале 1990-х.

Между тем «Фантазм» – кино [101 Horror Movies..., 2009, p. 257–258], обладающее многими структурными элементами культовых фильмов и признаваемое важнейшей культовой лентой [Olson, 2018, p. 157–159]. В нем присутствуют злые карлики в черных балахонах, летающие шары-убийцы, загадочная альтернативная вселенная, зомби и многое другое. Первые две части франшизы попали в прокат. Третья и четвертая серии «Фантазма» вы шли сразу на видео. Последнюю часть режиссер снимал как приквел, в котором рассказывал историю Верзила, который когда-то был обычным человеком, но стал чудовищем. Фильм выглядел

как мистическая драма и стал самым неудачным, с точки зрения поклонников: фанаты ждали совсем другого.

Выучив этот урок, в 2003 г. Коскарелли сделал один из самых узнаваемых культовых фильмов десятилетия «Бубба Хо Теп». Он использовал все ключевые темы, которые должны были заинтересовать его аудиторию, – историю Элвиса (на самом деле он не умер и теперь живет в доме престарелых, где считается всеми двойником короля рок-н-ролла, а не реальным Элвисом), историю Кеннеди (на самом деле он тоже не умер: ему пересадили кожу, и теперь он выглядит как афроамериканец), теорию заговора, а главное – Брюса Кэмпбелла. Роль престарелого Элвиса, которому предстоит сразиться с древним монстром, стала второй самой узнаваемой его работой после Эша из «Зловещих мертвецов»: до этого он играл либо эпизодические роли, либо в низкобюджетных картинах, либо самого себя – Брюса Кэмпбелла («Меня зовут Брюс»).

В середине 2000-х Коскарелли нашел книгу «В финале Джон умрет» Дэвида Вонга (псевдоним писателя Джейсона Паргина), которую смог бы экранизировать только он, и выкупил права на экранизацию романа. Вонг написал свой роман в 2001 г. и опубликовал его в Сети, и только в 2007 г. книга была издана в бумажной обложке. Экранизацию ожидала та же судьба: после премьеры на фестивале «Сандэнс» в начале 2012 г. фильм был неоднократно показан на других фестивалях и в итоге был выпущен как «фильм по требованию» в декабре 2012 г. и только в США. Он вышел на DVD в апреле 2013 г. и тут же получил относительно широкое распространение в Сети: возможно, это лучшее решение, чтобы создать культ. Ведь неудача с прокатом часто способствует тому, что фильм присваивают себе те, кому он на самом деле нужен. Это кино оказалось нужным поклонникам Вонга и Коскарелли. Сегодня он по-прежнему у многих на устах, а сам фильм «В финале Джон умрет» рекомендуется адептами культа как что-то необычное. И это действительно невероятно странный фильм.

В картине есть мотивы творчества Лавкрафта, что, разумеется, привлекает другую категорию зрителей, так как Лавкрафт часто повышает шансы кино, чтобы оно стало культовым. В фильме все необходимые структурные элементы культового кино: чудовища, сложенные из кусков мяса, призраки, которые не догадываются, что они умерли, говорящая собака, черный наркотик под названием «соевый соус», который превращается в жука и пробирается человеку прямо под кожу, отвратительные слизи, альтернативные миры, мистические двери, существо, напоминающее Ктулху, и многое другое. Часто мелькает в фильме и священное оружие культового кино – бита с гвоздями, обернутая страницами, вырванными из Библии, топор и двуствольный обрез. В целом это саморефлективный ужас с элементами культового юмора. В фильме нет гэгов, как в ранних фильмах Питера Джексона, нет и очевидных референций, как в «Хижине в лесу».

Трудно описываемый странный юмор – это структурный элемент данного фильма. Так, например, главное чудовище Корак отражает общий дух «невыразимого ужаса» Лавкрафта. «В финале Джон умрет» – это реинкарнация «Фантазма» с нотками комедии. Тема альтернативного измерения характерна для Коскарелли, возможно, именно это заинтересовало его в романе Вонга, тем более, и сценарий фильма писал он сам. «В финале Джон умрет» со специфическим юмором подходит к темам, изложенным в «Фантазме» без шуток. Если в «Фантазме» альтернативный мир был пустым, загадочным, жутким, то в картине «В финале Джон умрет» – иная вселенная, нелепая, забавная; режиссер объясняет принципы ее существования, лишая зрителя приятной работы – фантазирования о других мирах. Наконец, в 2016 г. вышла пятая часть «Фантазма», ее режиссировал уже Дэвид Хартман, хотя сценарий писал Коскарелли. Определенно завершение легендарной франшизы оказалось куда хуже «В финале Джон умрет».

Вероятно, Коскарелли хотел бы сделать серьезный хоррор, но сегодня культовый зритель ждет «программируемого безумия», и режиссер идет у поклонников на поводу. И он прав:

именно зритель выбирает, станет фильм культовым или нет. Задача режиссера – угадать ожидания немногочисленной аудитории, способной оценить фильм.

112. Ограбление казино / Убей их нежно

KILLING THEM SOFTLY

США, 2012 – 97 МИН.

ЭНДРЮ ДОМИНИК

Режиссер:

Эндрю Доминик

Продюсеры:

Деде Гарднер, Энтони Катагас, Брэд Питт

Сценарий:

Эндрю Доминик, Джордж В. Хиггинс (литературная основа)

Операторская работа:

Грег Фрэйзер

Монтаж:

Джон Пол Хорстманн, Брайан А. Кейтс

Главные роли:

Брэд Питт, Рэй Лиотта, Джеймс Гандольфини, Ричард Дженкинс

Новозеландский режиссер Эндрю Доминик часто характеризуется пользователями разных порталов как «культовый автор». Особое внимание поклонников привлекает его первый фильм «Мясник» (2004). В 2012 г. он выпустил картину, отвечающую всем критериям культового кино. Поскольку любители странного кино уже рассматривают режиссера как неординарного автора, есть основания полагать, что и «Ограбление казино» останется в истории культового кинематографа. Это третья картина Доминика. Кроме «Мясника» он также снял «Как трусливый Роберт Форд убил Джесси Джеймса» – тоже с Брэдом Питтом. Этот фильм длится почти три часа. Примерно столько же первоначально длилось и «Ограбление казино», однако продюсеры настояли, чтобы кино было сокращено до полутора часов.

По сюжету Джек Коган (Брэд Питт) должен «решить несколько вопросов» после ограбления подпольного казино. Ему предстоит убить грабителей, того, кто их нанял, а также владельца самого казино (Рэй Лиотта). Последнего нужно убрать в целях рекламной акции. Поскольку киллер лично знает владельца казино, он согласовывает с заказчиками через посредника (Ричард Дженкинс) контракт для другого убийцы Микки Нью-Йорка (Джеймс Гандольфини). В итоге оказывается, что Микки потерял форму, его приходится «слить», а дело заканчивать основному исполнителю. Хотя в образе киллера Джека Когана выступает Брэд Питт, вряд ли его роль можно назвать главной, потому что довольно большую часть экранного времени занимают другие персонажи, что, впрочем, характерно для первоисточника картины – криминального текста Джорджа Хиггинса «Сделка Когана», опубликованного в 1974 г.

Во время проката картины в России на рекламном проспекте и постере была надпись: «По культовому бестселлеру». Но не было написано, о какой именно книге шла речь. Вместе с тем знать первоисточник очень важно, чтобы понять замысел режиссера и по совместительству сценариста. По признанию самого Доминика, однажды вечером он наткнулся по телевизору на картину «Друзья Эдди Койла» (1973), это, возможно, лучший фильм Питера Йейтса. Доминика так заинтересовало кино, что он решил найти источник сюжета и характеров, и в итоге обнаружил книгу Джорджа Хиггинса, автора криминальных романов, долгое время работавшего прокурором. Знакомясь с текстами Хиггинса, Доминик нашел «Сделку Когана» и решил снять по ней фильм. Разумеется, у «Ограбления казино» и «Друзей Эдди Койла» есть что-то необъяснимо общее: дело касается не только сюжета, но и общей атмосферы фильмов.

Однако в «Ограблении казино» действие происходит не в 1970-х, а в 2008 г. – в самый разгар мирового экономического кризиса. Пока телевизионные головы Джона Маккейна и Барака Обамы открывают рот и говорят какие-то важные слова про экономику, Джек Коган ведет переговоры о том, кого следует убить и сколько ему за это заплатят. Во многих критических статьях о фильме говорилось, что Когана нанимают боссы мафии, хотя очевидно, что это совершенно не так. Напротив, кажется, речь идет о каких-то больших бизнесменах, которые в том числе ведут и теневой бизнес, поэтому посылают посредника вести переговоры с представителями криминального мира. Посредник не случайно произносит фразу, что его заказчики всего боятся и ему приходится их убеждать в тех или иных вопросах, но главное – они согласовывают цены за головы заказанных преступников, и это основной аргумент в пользу того, что речь идет о капиталистах.

Когда дело закончено, и в самом конце герой Брэда Питта встречается с персонажем Ричарда Дженкинса, который должен расплатиться с наемным работником по счетам, происходит ключевое для фильма событие. Питт в туалете пересчитывает деньги и возвращается рассерженным, потому что вместо 15 тыс. получил 10 тыс. за голову. «На дворе экономический кризис. Все делают скидки, – отвечает посредник. – У клиентов дела не очень». Выходит, что убийце платят меньше, потому что у заказчиков неладно идет бизнес, и, если судить по навязчивым отсылкам к кризису 2008 г., речь не о теневом бизнесе. Грабеж и убийства – это всего лишь малая сфера общей капиталистической системы, которая страдает от кризиса лишь потому, что сама система терпит кризис. Грубо говоря, фильм – это не метафора капитализма, а его изображение в отдельно взятом капиталистическом сегменте. В этом отношении сам режиссер, кстати, особо подчеркивает в своих интервью, что гангстерское кино – самое честное в Америке.

Ключевым для понимания фильма является финальный монолог Брэда Питта. Он, все-разрез разозлившись из-за того, что ему не доплатили, пафосно утверждает, что идеи естественного права, заложенные в основание Соединенных Штатов как государства, – «ерунда», а Томас Джефферсон – лицемер, который просто-напросто хотел жить хорошо. Питт подчеркивает: «В Америке нет никакого равенства. Потому что все здесь одиночки. Здесь каждый сам за себя! Америка – это не страна... Америка – это бизнес».

Диалоги (которые никак нельзя назвать тарантиновскими), колоритные персонажи, неординарные сцены насилия, любопытный сюжет, блестящая стилистика съемок, черный и вместе с тем довольно тонкий юмор, критика американского капитализма – все это делает фильм одной из лучших картин десятилетия и, возможно, новейшим примером культового кино. Как это сформулировал один рецензент до старта проката – фильм станет мгновенным культом [Morel-Paulo, 2012]. И конечно, стал.

В России этот фильм быстро исчез из проката. Во многом причиной тому маркетинг: «Ограбление казино» позиционировали как экшен-фильм. Лично я был свидетелем, как люди уходили во время сеанса, а те, кто досидел до конца, после титров были в недоумении либо в гневе. И лишь немногие оценили картину. Этих зрителей и можно назвать «стихийными культистами».

113. Неправильно

WRONG

ФРАНЦИЯ, США, 2012 – 94 МИН.

КВЕНТИН ДЮПЬЁ

Режиссер:

Квентин Дюпье

Продюсеры:

Чарльз Антониоз, Грегори Бернард, Николас Лермитт

Сценарий:

Квентин Дюпье

Операторская работа:

Квентин Дюпье

Монтаж:

Квентин Дюпье

Музыка: Квентин Дюпье

Главные роли:

Джек Плотник, Эрик Жюдор, Алексис Дзена, Стив Литтл, Уильям Фихтнер, Риган Барнс, Марк Бёрнэм, Арден Майрин

Проснувшись однажды утром, Дольф Спрингер (производное имя от Дольфа Лунгрена и Джерри Спрингера) обнаруживает, что его собака пропала. Он начинает поиски животного, без которого не может жить. Впоследствии выясняется, что его собаку похитили. Во время личного расследования исчезновения пса Дольф встретится со многими странными, эксцентричными персонажами.

Дюпье – едва ли не самый интересный представитель современной культуры – покоряет мир кинематографа и сердца любителей «странных фильмов». Квентин Дюпье – человек, обладающий многими талантами. Но его деятельность связана прежде всего с музыкой и кинематографом. Успех Дюпье как культового режиссера основывается на его репутации неординарной личности. Он начал карьеру в музыкальном бизнесе в конце 1990-х и, преуспев, почувствовал, что для самореализации одной сферы культуры ему мало, и начал снимать кино, в котором, конечно, использует собственную музыку, а иногда строит на этом некоторые сюжетные линии. Случай Дюпье – яркий пример сознательного конструирования культа. Сначала он создал себе преданную аудиторию, а затем большую ее часть переключил на потребление новых продуктов. Вот почему каждая его картина принимается поклонниками с благодарностью.

При этом, несмотря на то что его работы могут быть отнесены к артхаусу, их либо показывают на фестивалях «странного кино» (например, фестиваль фантастических фильмов в Авориазе), либо включают в программы фестивалей традиционных (например, на Международном московском кинофестивале 2015 г.). Картины Дюпье относятся к узкой группе современного культового кино, которое не так интересно зрителям, потребляющим обычные фестивальные фильмы. Но это не аудитория режиссера. Ведь, как пишет культуролог Антон Кораблев: «Дюпье метафорично посмеивается над зрителями и их неумными ожиданиями, не стесняясь быть рассекреченным. В своем фильме “Шина” он даже вводит их в кадр. Они наблюдают в бинокли, переговариваются, комментируют происходящее, жалуются на скучный сюжет – хлесткая пародия на тех, кто приходит в кинотеатр не только похрустеть попкорном, но и сопроводить фильм своим поучительным и назидательным комментарием». К сожалению, материал, откуда взята цитата, больше недоступен, так как проект закрылся.

После первой попытки сделать в Соединенных Штатах легкий французский сюрреализм с загадочным названием «Неправильно» он продолжает оттачивать мастерство и завоевывать внимание культивистов всего мира, делая англоязычные фильмы. После «Неправильно» Дюпё подарил зрителям «Неправильных копов». Во Франции среди многих зрителей Дэвид Линч воспринимался как «европейский», почти «французский» режиссер. Вероятно, Квентин Дюпё воспринимается во Франции как «американский» режиссер, а в США – как истинно американский: в его творчестве можно обнаружить движение к традициям американского нового сюрреализма, в котором вместо линчевского жуткого присутствует фирменное нелепое от Дюпё. В фильме Дюпё «Реальность» персонажи говорят уже на двух языках – французском и английском, так что он окончательно синтезирует свой французо-американский сюрреализм.

Одно из частых понятий, с помощью которого описывают культовое кино, – «странное» в значении «отталкивающее странное» (weird). Фильмы Дюпё, несомненно, странные, но при этом они не отталкивают. Они могут не нравиться, но мало кто станет наделять их эпитетами «мерзкое», «отталкивающее», «тошнотворное». Они странные в значении «удивительные», потому что ни на что не похожи. Не случайно первый опыт работы режиссера в кино называется «Это не фильм». Фактически все кино Квентина Дюпё – это не фильмы. В лучшем смысле этого слова. Это не все те старые фильмы, которые были сняты до этого. С каждой новой картиной режиссер все ближе на пути к созданию нового типа кинематографа. Но если даже не типа, то языка.

Возможно, лучше всего творчество Дюпё описывается с помощью слов «не» или «неправильно». В одной из сцен «Неправильно» Дольф, остановившись у места аварии, спрашивает у полицейского, что именно здесь произошло. Тот отвечает, что ему нужно отойти и узнать у других, и тогда он точно скажет, что именно там случилось. Полицейский удаляется, разговаривает с коллегой, возвращается и сообщает, что на самом деле он отходил просто так и знает, что случилось, но не скажет этого Дольфу, потому что «вы мне не нравитесь». Это неправильно? Разумеется. Но лишь потому, что это неправильный полицейский. Этот же персонаж, кстати, переберется в следующую ленту режиссера «Неправильные копы».

Даже термин «сюрреализм» на самом деле применим к Дюпё постольку, поскольку это наиболее адекватное описание его творчества. Пока же не нашлось ничего более подходящего. С сюрреализмом его роднит абсурд, столкновение, а если быть более точным, то взаимопроникновение реальности и фантазии, нелинейность повествования. У Дюпё один фильм буквально вырастает из другого при помощи сюрреалистического приема свободных ассоциаций. То, что делает Дюпё в кино, – это «неправильный сюрреализм».

С одной стороны, фильмы Дюпё – это метакультовое кино, рефлексия на тему других культовых фильмов, например, «Атака помидоров-убийц», ссылки на популярную культуру (Лунгрэн, Спрингер), использование «странных» (в значении отталкивающих) звезд (Мэрилин Мэнсон). С другой – это неправильное метакультовое кино. Дюпё использует элементы трэш-кинематографа, но только для того, чтобы поместить их в общую канву своего повествования. Покрышка-убийца или убийцы-телевизоры – это не метафора паракинематографа, но метафора кинематографа как такового.

Кажется, что для Дюпё весь кинематограф – это трэш, нелепость, абсурд. Но не потому, что это черта кинематографа, а потому что такова сама реальность, о чем и говорится в картине «Реальность». Причем речь не совсем про окружающий нас мир, а про девочку, которую назвали таким странным именем – удивительным, но не отталкивающим. Для режиссера реальность и есть кино, а кино есть реальность. Конечно, рассуждать так, как делает это Дюпё, совершенно неправильно.

114. Выживут только любовники

ONLY LOVERS LEFT ALIVE

ВЕЛИКОБРИТАНИЯ, ГЕРМАНИЯ, ФРАНЦИЯ, ГРЕЦИЯ, КИПР, 2013

– 118 МИН.

ДЖИМ ДЖАРМУШ

Режиссер:

Джим Джармуш

Продюсеры:

Рейнхард Брюндиг, Джереми Томас, Закария Алауи

Сценарий:

Джим Джармуш

Операторская работа:

Йорик Ле Со

Монтаж:

Аффонсо Гонсалвес

Музыка:

Джим Джармуш, Картер Логан, Шэйн Стунбэк

Главные роли:

Тильда Суинтон, Том Хиддлстон, Антон Ельчин, Миа Васиковска, Джон Хёрт, Джеффри Райт, Слимман Дази

Культовая репутация Джима Джармуша подтверждается тем, что он оказался невероятно популярным в России. Как неординарного, интересного, оригинального режиссера его полюбили широкие массы. Во многом этому поспособствовала компания «Другое кино», выпустившая фильмографию Джармуша на лицензионных видеокассетах. В свое время на пьедестале кумира прогрессивных зрителей в середине 1990-х Линча сменил Тарантино, а Тарантино спустя какое-то время – Джармуш. Правда, позже место Джармуша уже занял Ларс фон Триер. Во многом любовь к Джармушу объясняется статусом одного из самых известных авторов независимого кинематографа. Так, чтобы прослыть человеком с хорошим вкусом, на протяжении 2000-х надо было говорить о Джармуше как о любимом режиссере. Несмотря на то что фон Триер в настоящий момент куда более на слуху, любовь к Джармушу среди масс сохраняется. Особенно благодаря его фильму «Выживут только любовники».

В истории культового кино Джим Джармуш отвечает за независимый американский кинематограф 1980–1990-х. Начиная с дебютной работы «Бесконечные каникулы» (1980) и заканчивая картиной «Пес-призрак: путь самурая» (1999) его творчество воспринималось как «оригинальное» и «независимое». Наиболее известным фильмом Джармуша в России стал «Мертвец». В 2000-х следующие его ленты часто разочаровывали критиков и поклонников, потому что они якобы утратили дух, присущий творчеству режиссера до «Пса-призрака: пути самурая». Исключением стал альманах «Кофе и сигареты», составленный из короткометражных работ режиссера, снятых на протяжении его карьеры. Однако в 2013 г. Джармуш, оставаясь верен своему стилю, обратился к новой для себя теме и снял очередной культовый фильм XXI в., который помог его прежним поклонникам сделать вывод, что режиссер еще может создавать культовое кино. Джармуш настолько независимый режиссер, что решил подождать, пока в популярной культуре не пройдет вампирская эпидемия, и только тогда снять свою версию про быт вампиров-любовников. Позже он проделал тот же самый трюк с темой зомби. Когда про этих чудовищ почти все забыли, режиссер выпустил «Мертвые не умирают» (2019).

Адам (Том Хиддлстон) и Ева (Тильда Суинтон) – древнейшие вампиры. Однако они совсем не любовники, а как минимум несколько раз женатая пара. Судя по всему, изрядно надоев друг другу, они живут раздельно – он в Детройте, где тихо проводит ночи и играет в своем одиноком доме на гитаре, а она в Танжере общается с Кристофером Марло (Джон Хёрт): известный драматург и современник Шекспира оказался вампиром. Однажды Ева, взяв с собой все самое необходимое (книги), приезжает навестить тоскующего Адама. Кажется, их отношения налаживаются, но однажды в их доме появляется младшая сестра Евы (Миа Васиковска), которая явно не принесет им спокойную жизнь.

Для фильмов Джармуша характерно отсутствие истории в ее строгом понимании. В «Выживут только любовники» якобы есть сюжет, но он слишком рыхлый. Вместе с тем в фильмах Джармуша всегда есть что-то мистическое и притягательное. Особенно в красивых и загадочных названиях. В целом для Джармуша характерны два приема – создание интересных образов и остроумные, но не всегда наполненные содержанием беседы. В новеллах «Кофе и сигареты» или «Ночь на земле» режиссер скрывает отсутствие истории за бессмысленными, но яркими диалогами. В «Пределах контроля» он скрывает отсутствующий сюжет за красотой образа, а в картине «Поверженные законом» – за персонажами с невероятной харизмой.

«Выживут только любовники» – типичное кино режиссера, где ставка делается и на образы, и на диалоги одновременно. Чего стоят кадры, как вампиры впадают в экстаз, испив крови, к тому же полученной без всяких убийств. Культовым успехом фильм обязан не только красивым образам: Тильда Суинтон и Том Хиддлстон харизматичны. С ними, как в свое время с Томом Уэйтсом и Джоном Лури в «Поверженных законом», фактически можно снимать любое кино и рассчитывать на успех среди культистов. Миа Васиковска – яркая вспышка в медленном, но странном, магическом темпе фильма. Впрочем, это даже не темп, а череда кадров, удачно слепленных сцен. Но если бы Васиковски в фильме не было, в «сюжете» ничего бы не изменилось. Этот фильм – как «Кофе и сигареты» Джармуша: можно удалить одну, две, три новеллы, но останется ровно то самое кино «Кофе и сигареты». Вероятно, некоторые диалоги тут лучше, другие хуже, но принцип построения картины не нарушится, если убрать те или другие. Такова суть подхода к кинематографу Джармуша. Возможно, это и пленяет в нем фанатично приверженных его культу зрителей.

Но даже если учесть, что «Выживут только любовники» из тех фильмов Джармуша, что «без истории», это все равно очень важное кино. «Выживут только любовники» – это личные джармушовские «Пустоши», почти «Настоящая любовь», только лишённая драйва. Собственно, это своеобразная история насилия: от своей природы некоторым нельзя уйти, как бы они того ни хотели, тем более если от этой природы зависит их вечная жизнь. Таким образом, Джармуш подтверждает почти все мифы о вампирах в современном кино. Прирожденные убийцы Адам и Ева завязали с кровожадными убийствами: на дворе XXI век. Но убивать ради того, чтобы продлить свою жизнь, – у этих Бонни и Клайда в крови.

В конце концов Адам-Клайд и Ева-Бонни выберут себе пару влюбленных, чтобы высосать из них всю кровь. «Выживут только любовники» стоит посмотреть хотя бы из-за нелепых выражений лиц двух вампиров-любовников, уставившихся прямо в камеру в финальном кадре.

115. Реальные упыри / Что мы делаем в темноте

WHAT WE DO IN THE SHADOWS

НОВАЯ ЗЕЛАНДИЯ, США, 2014 – 85 МИН.

ДЖЕМЕЙН КЛЕМЕНТ, ТАЙКА ВАЙТИТИ

Режиссеры:

Джемейн Клемент, Тайка Вайтити

Продюсеры:

Эмануэл Майкл, Тайка Вайтити, Челси Уинстэнли

Сценарий:

Джемейн Клемент, Тайка Вайтити

Операторская работа:

Ричард Блак,

Д.Дж. Стипсен

Монтаж:

Том Иглз, Яна Горская, Джонатан Вудфорд-Робинсон

Музыка:

Plan 9

Главные роли:

Джемейн Клемент, Тайка Вайтити, Джонатан Бург, Кори Гонсалес-Макуэр, Стю Рутерфорд, Бен Френшам, Риз Дэрби

Когда все было решили, что с окончанием франшизы «Сумерки» по крайней мере в массовом кино от вампиров можно отдохнуть, появился новый фильм, который претендовал на то, чтобы кинематографисты вновь проявили интерес к теме. Хотя «Реальные упыри» в своих масштабах не могут равняться с «Сумерками», все же это не камерное кино. «Реальные упыри» – неординарная комедия. Вместе с картиной «Выживут только любовники» Джармуша «Реальные упыри» переосмысливают вампирский кинематограф второй декады нового столетия.

Следует разделять кино про вампиров как минимум на фильмы экшен и на «проблемные фильмы», в которых упор сделан не на борьбу людей со злом, трюки и боевые сражения, но на попытку ответить на вопросы жизни и смерти, любви, зависимости, безумия и т. д. В этом отношении «Реальные упыри» не являются фильмом-экшен, как, например, трилогия «Блэйд». «Реальные упыри» метарефлексивны, как «Отродье» и «Воины света», лучшие образчики темы, хотя две последние ленты не являются комедиями.

Успех и высокое качество «Реальных упырей» были предсказуемы. Фильм режиссировал Тайка Вайтити – наверное, самый выдающийся современный режиссер Новой Зеландии. До этого Вайтити снял два культовых фильма – своеобразную романтическую комедию «Орел против акулы» и комедийную драму «Мальчик». Кроме того, он трудился над сериалом «Летучие конкорды», звезда которого, Джемейн Клемент, играет в «Реальных упырях», а до них снимался в главной роли в «Орел против акулы». Одну из главных ролей в «Реальных упырях» сыграл сам Вайтити: его персонаж улыбается роскошной вампирской улыбкой и требует от соседей по дому, чтобы те убирались и мыли посуду. «Реальные упыри» – наиболее легкий для рядового зрителя фильм Вайтити.

Фильм рассказывает о быте нескольких вампиров, которые живут в одном доме и готовятся к главному событию года – маскараду нечисти. А пока они делятся со съемочной группой историями, рассуждениями, хорошо проводят время с живым человеком, не выпивая его кровь, потому что он «отличный парень», ходят в ночные клубы в странных нарядах и задирают стаю оборотней, когда те проходят мимо.

«Реальные упыри» воспроизводят формулу юмора, найденную Тайкой Вайтити в предыдущих картинах, – немного абсурда, много иронии и еще больше нелепых моментов, завязанных на разных бытовых вещах, например: «Я недавно человека убил. Тащил его по коридору. Вот как бы пол и подмел» или «Ты же оборотень. Зачем пришел в джинсах, а не в трениках? Они же порвутся при обращении». Шутки главным образом строятся на том, как неуклюже себя ведут вампиры в самых ординарных ситуациях. Про вампиров снято немало комедий, но даже по уже заложенным стандартам «Реальные упыри» – необычный фильм.

Впрочем, на ту же тему и примерно в том же ключе было сделано такое же мокьюментарное кино. Это картина с незамысловатым названием «Вампиры» бельгийца Винсента Ланно выпущена в 2010 г. В данной истории семья вампиров точно так же приглашает кинематографистов запечатлеть свой быт. И там точно так же представлена вампирская коммуна – секретное европейское общество вампиров. Главные герои – обычная вампирская семья, у каждого из ее членов свои проблемы. Отличие двух близких по форме и сюжету фильмов в том, что в «Вампирах» вампиры не имеют сексуальных табу (только одно), присущих людям, они живут по совершенно иным нормам, принятым в данном сообществе.

В «Реальных упырях» вампиры живут сообществом, но это сообщество не может встроиться в нормальную жизнь. Но не потому что главные герои – вампиры, а по иным причинам. Прежде всего потому, что они – неудачники. Однако это не просто вампиры-неудачники. Это знаменитые вампиры, которые со временем из благородных и роковых существ превратились в вытесненных на обочину социальной жизни маргиналов. Собственно, об этом говорит то, что они обосновались в Новой Зеландии. Что делать некогда популярным вампирам в Новой Зеландии?

Таким образом, картина представляет размышления авторов о том, чем бы занимались сегодня известные кровопийцы, живи они среди людей. Авторский взгляд весьма убедителен. При таком раскладе главное, что мы должны знать о вампирах, – это то, что они не очень хорошо приживаются в современных условиях. Они просто-напросто несоциализированы. В данном случае «чудовища» не представляют собой метафору «исключенных», как принято говорить о вампирах и других монстрах [Чубаров, 2014]. Вампиры волею судеб оказываются исключенными из общества буквально, а не метафорически. Кроме того, это хороший урок всем тем, кто мечтает о вечной жизни, – груз прожитых лет не позволит оставаться «современным», что бы ни говорили мифы о вампирской жизни. Посмотрев на героев фильма, понимаешь, во что можно превратиться, прожив двести – четыреста лет.

Но и вампиры-неудачники – это не новое слово. Так, существует пародия «Дракула, мертвый и довольный», комедии «Любовь с первого укуса» и «Однажды укушенный». Что тогда в этом фильме принципиально оригинального? Долгое время вампиры репрезентировались как сверхсущества, стать которыми, как считается, желали многие. Прежде всего вампиры воспринимались сексуальными, а их образ жизни часто был связан с сексом [Weinstock, 2012, p. 20–54]. Еще чаще вампирский укус представлялся в кино как сексуальный акт.

Вампиры из «Реальных упырей» подчеркнута неэротичны и почти лишены сексуального желания, хотя, казалось бы, должны его источать. Это изящно обыгрывается в фильме: один из персонажей очень эффектно исполняет старинный «эротический танец» перед друзьями. Таким образом, «Реальные упыри» взламывают долгую кинематографическую традицию, представляя новый образ этих некогда сексуальных монстров. Можно сказать, что после этого фильма вампиры – уже больше не секс.

Фильм обеспечил дорогу в Голливуд Тайке Вайтити: в 2017 г. он стал режиссером важной серии кинематографической вселенной Marvel «Тор: Рагнарек». Сам же фильм в итоге стал франшизой. Сначала по его мотивам вышел «Паранормальный Веллингтон» (2018 – н.в.), а позже – непосредственное продолжение фильма, сериал «Чем мы заняты в тени» (2019), кото-

рый расширял вселенную оригинала. И хотя в оригинале и фильм, и сериал имеют одинаковое название, в России их официальные переводы разные.

116. Они пришли вместе

THEY CAME TOGETHER

США, 2014 – 83 МИН.

ДЭВИД УЭЙН

Режиссер:

Дэвид Уэйн

Продюсеры:

Майкл Шоултер, Лилли Барнс, Тони Эрнандез

Сценарий:

Майкл Шоултер,

Дэвид Уэйн

Операторская работа:

Том Хотон

Монтаж:

Джэми Гросс

Музыка:

Мэтт Новак, Крэйг Уэдрен

Главные роли:

Пол Радд, Эми Полер, Билл Хейдер, Элли Кемпер, Коби Смолдерс, Джейсон Манцукас, Кристофер Мелони, Эд Хелмс, Макс Гринфилд, Мелани Лински

Хотя Джоэл (Пол Радд) работает на большую (и, конечно, зловую) корпорацию CSR, он все равно остается милым и добрым парнем. Хотя у Молли (Эми Полер) маленький бизнес (кондитерская Uprer Sweet Side), у нее все же большое и доброе сердце. Компания Джоэла собирается уничтожить бизнес Молли (ведь это же корпорация!), но разве это может помешать их любви? Конечно, поначалу может, потому что Молли переносит свои обиды на Джоэла, но в итоге – ни в коем случае. И да, у этой истории есть еще один герой. Это Нью-Йорк. Потому что Нью-Йорк – важная часть всех романтических историй. Дело в этом, что в этом фильме собраны все элементы всех романтических историй. При этом речь идет не об эклектике, а об очень удачном и даже изысканном коктейле. В целом «They Came Together» переводится как «достичь оргазма одновременно». Но в конкретном случае имеется в виду буквально «прийти вместе». И даже слоган фильма звучит как «Он пришел, она пришла... Они пришли вместе!». Юмор этого фильма балансирует на грани между пошлостью, абсурдом, иронией, издевательством и эпатажем. Каждый раз после того как зритель улыбается тонкой шутке, его тут же шокируют какой-нибудь необязательной непристойностью. Представьте себе, есть те, кто приходит от этого в восторг.

Как я старался показать в этой книге, культовый статус фильма не просто приобретает разными путями, но также имеет разную прочность. С одной стороны, классика, с другой – фильм, который лишь претендует на статус культа. «Они пришли вместе» – очень хороший пример потенциального культового фильма, с годами становящегося актуальным. Чуть позже я объясню, почему это так, а пока мне хотелось бы заметить, что это очень важный кейс для меня, и поэтому я буду описывать его через то, что в английском языке называется «personal touch» (личный контакт). В рамках своего исследования новейших культовых фильмов я наткнулся на публикацию сайта illusion.scene360.com «10 новых фильмов, которые заслуживают культового статуса» [10 new movies..., 2016]. Среди других достойных и, по моему мнению, не очень достойных картин самым последним номером шел «Они пришли вместе», на

который в другом случае, возможно, я бы не обратил внимания. Тем же вечером я посмотрел это кино и в итоге пересматривал его каждый день на протяжении недели. Иными словами, для меня это был однозначно культовый фильм.

Позже, собирая материал, чтобы написать про «Они пришли вместе» для нового варианта этой книги, я обнаружил, что его мало кто описывает как культовый. Единственное исключение – это статья в рамках проекта кинокритика Натана Рэбина «Sub-Cult 2.0». Ранее Рэбин писал про новые культовые фильмы для других ресурсов, а позже, создав персональный сайт, открыл там рубрику, посвященную «cult». «Они пришли вместе» оказался четвертым номером в списке Рэбина [Rabin, 2019]. Очень важно, что материал про фильм был опубликован в феврале 2019 г. То есть критик добрался до фильма и одним из немногих описал его в понятиях «культовости». Поскольку «культовое кино» – дискурсивная категория, это значит, что чем больше авторов будут писать про «Они пришли вместе» в этом контексте, тем прочнее окажется данный статус фильма. Тем более что это единственная возможность сохранить память о нем. К тому же кино, на мой взгляд, заслуживает этой репутации больше других. Чем же фильм так важен?

Режиссер Дэвид Уэйн не прекращает работать в жанре американской комедии и авторского юмора и, как мы помним, уже в 2001 г. зарезервировал себе одно из главных мест в каноне культового кино, когда вышла картина «Жаркое американское лето». И хотя культовую репутацию последнего [Olson, 2018, p. 260–263] невозможно оспорить, я считаю, что «Они пришли вместе» оказалась куда более значимой картиной. Грубо говоря, в плане юмора «Они пришли вместе» исправляют все несовершенства «Жаркого американского лета». Это то, что можно было бы назвать «метапародией». Префикс «мета» в данном случае употребляется потому, что кино пародирует не конкретные сцены, эпизоды, персонажей и т. д., а весь жанр «романтических комедий». В момент, когда пародии стали либо тотальной пошлостью («Пятьдесят оттенков черного», 2016), либо полным шлаком («Стан Хельсинг», 2009), Дэвид Уэйн показал, что значит чувствовать жанр, и сделал смешную стилизацию обычного ромкома, используя все существующие штампы и клише. В результате мы получили идеальный фильм. Хотя поклонники фильма сравнивают его с «Аэропланом!» (1980), я считаю, что фактически это «Голый пистолет» (1980) (который, в свою очередь, обыгрывал конвенции полицейского детектива) нашего десятилетия.

Особенно примечательно то, что ромкомы (за исключением избранных образцов) и пародии – самые низкие жанры, являющиеся «постыдным удовольствием», и тем самым в данном случае один низкий жанр буквально умножает другой, создавая «пошлость, помноженную надвое». Уэйн, четко понимая все клише ромкома, самым блестящим образом обыгрывает их и доводит нарратив до абсурда – фирменный жест режиссера и его соавтора Майкла Шуолтера. И хотя «Они пришли вместе» все еще остается ромкомом, за счет шуток над жанровыми конвенциями он становится также и настоящим *метаромкомом*. Причем более удачным, чем самый недавний опыт «Ну, разве не романтично?» (2019), который лишь притворяется метаромкомом. В случае «Ну, разве не романтично?» авторы просто ставят зрителя в известность о том, что знают обо всех условностях жанра и воспроизводят их, в то время как Уэйн эти условности обыгрывает. Рэбин, ненавидящий ромкомы, удачно пошутил, перефразируя «слоган одного из его любимых ромкомов» «Кобра» (1986) с Сильвестром Сталлоне: «Романтические комедии – это болезнь. “Они пришли вместе” – лекарство» [Rabin, 2019].

«Они пришли вместе» – абсолютный культовый фильм, потому что большинство зрителей его не принимает. Зато есть те, кто может оценить его по достоинству. Так, в показательной рецензии на сайте Letterboxd.com один автор написал: «Я понятия не имею, как на него реагирует широкая аудитория, но умным киноманам Letterboxd фильм понравится, по крайней мере в качестве чего-то нового» [Dan, 2014]. В конце рецензии автор призывает всех незамедлительно пойти и посмотреть этот фильм. Под рецензией есть единственный комментарий,

оставленный год назад: «Я видел его много раз, и каждый раз он мне нравится. Но, похоже, многим людям этот фильм не по душе...». Мне кажется, в этих последних словах раскрывается вся суть культа «Они пришли вместе». Многие не смогут оценить это кино, но какой-то небольшой группе оно кажется просто невероятным. Я отношусь к последним. Попробуйте и вы. Может быть, вы присоединитесь к этому культу.

117. Безумный макс: дорога ярости

MAD MAX: FURY ROAD

АВСТРАЛИЯ, США, 2015 – 120 МИН.

ДЖОРДЖ МИЛЛЕР

Режиссер:

Джордж Миллер

Продюсеры:

Джордж Миллер, Даг Митчелл, П.Дж. Вотен

Сценарий:

Джордж Миллер, Брендан Маккарти, Ник Латурис

Операторская работа:

Джон Сил

Монтаж:

Маргарет Сиксел

Музыка:

Джанки Экс-Эл

Главные роли:

Том Харди, Шарлиз Терон, Николас Холт, Хью Кияс-Бёрн, Райли Кио,
Роузи Хантингтон-Уайтли, Зои Кравиц

Первые две серии «Безумного Макса» – однозначно культовые фильмы. Возможно, вторая имеет даже больше прав на этот статус. Эрнест Матис и Ксавье Мендик включили в список ста культовых картин именно «Безумный Макс: воин дороги» (1981) [Mathijs, Mendik, 2011, p. 137–138], однако Дэнни Пири считает культовой первую часть (1979) [Peary, 1981, p. 215–218], хотя и, вероятно, потому, что вторая только-только вышла. По общему признанию критиков и зрителей, третья серия оказалась самой неудачной в оригинальной трилогии: начало «Под куполом грома» (1985) предполагает культовый фильм, сделанный по лекалам франшизы (карлики, уроды и т. д.), тем не менее далее действие теряет темп и растворяется в очень странном и скучном сюжете. Отказавшись от темы «мести», создатели франшизы во второй серии сделали ставку на «эксплуатацию машин» и постапокалиптическую эстетику. Культ нового «Безумного Макса» строится на актуализации культового статуса двух первых серий. Очередная версия фильма вбирает в себя все лучшее из прежних частей, преодолевая недостатки предшествующих фильмов.

История концентрируется на дороге, но в то же время раскрывает детали постапокалиптической вселенной. Оригинальный «Безумный Макс» был снят в Австралии, «Безумный Макс: дорога ярости», сделанный в Голливуде, но снимавшийся в Намибии, в полной мере отражает дух «австралийского эксплуатационного кино», что опять же является заявкой на статус культа. Насилие в фильме сбалансировано: довольно жесткое и вместе с тем не отталкивающее и даже ироничное. Скажем, насилие вселенной Marvel – это одно, а насилие ремейка «Последний дом слева» – другое. Насилие «Безумного Макса» ближе к графическому насилию блокбастеров, но все же отличается от него. Например, оно предполагает много смертей положительных героев, которые при этом не кажутся слишком трагическими.

Особенно любопытно то, что фильм возрождает массовый интерес к картинам постапокалиптической тематики, в которых нет зомби или героев-подростков. Конечно, можно классифицировать «Безумный Макс: дорога ярости» как антиутопию, но антиутопия далеко не всегда посвящена постапокалипсису. Каким бы ни рисовали «дивный новый мир» такие франшизы, как «Голодные игры», «Дивергент», «Бегущий в лабиринте», – это мир с «избранным подрост-

ком», который подвергается испытаниям в обустроенном обществе, и неясно, что лежит за его пределами. Отличие «Безумного Макса» в том, что он не замкнут в пространстве. Практически все действие фильма происходит в дороге.

В этом отношении «Безумный Макс: дорога ярости» снимает проблему, поставленную когда-то Дэвидом Линчем. Например, «Шоссе в никуда» предполагает, что у дороги нет конца, и путешественник может лишь начать путь, но закончить его не в состоянии. Единственное, на что можно рассчитывать, – это, как показывает фильм, закольцеваться. Шоссе ведет в никуда и в лучшем случае закольцовывается (А ведет в А), и путешественник, таким образом, обречен на вечное возвращение и вечное повторение одного и того же. «Дик Лоран мертв», – говорит сам себе в домофон герой Билла Пулмана Фред. «Шоссе в никуда» – своеобразное «road movie», но не про приключения в пути и не про трансформацию характеров главных героев в дороге. Дэвид Линч предполагает иной вариант развития событий в истории про путешествия. В его фильме «Простая история» персонаж, не возвращаясь в изначальную точку, добирается из пункта А в пункт Б. Но у него есть цель: он знает, зачем и куда едет, и, возможно, уже не вернется в точку А из точки Б. Это дорога в один конец. «Простая история» – обычная «дорожная история», и она настолько же простая, как и фабула фильма. Фактически преодолеть дорогу и есть основная цель главного героя.

«Безумный Макс: дорога ярости» проговаривает это четче и яснее. В тот момент, когда герои обнаруживают, что цели, к которой они стремились, не существует, они понимают, что должны обратиться к гениальному, но до сих пор не оцененному ответу на вопрос, как выйти из лабиринта: «У этого лабиринта выход там же, где и вход». Собственно, в этом и заключается мудрость Безумного Макса: нужно просто вернуться назад – к истокам, откуда герои пытались выбраться. Именно это и делает перезапуск франшизы «Безумного Макса»: режиссер оригинальной трилогии возвращается к самым истокам. Потому что в данном случае в самом деле нет другого выхода, кроме входа. И это уже не закольцованность: точка А не ведет в точку А. Пространство преодолевается, и точка А превращается в точку Б: А – уже больше не А, но что-то новое – Б. Нет ничего кроме того места, где начинается путь. В определенном смысле это даже каким-то образом совпадает с пафосом многих антиутопий. Грезы об альтернативном варианте устройства общества – всего лишь мечты. Нужно довольствоваться тем, что есть. И тогда антиутопия становится единственным пригодным местом для существования. Не следует искать места за пределами окружающего мира – достаточно попытаться изменить окружающий мир. Ни бегство, ни апатия – не выход.

Главное, что «Безумный Макс» использует все содержательные и структурные элементы наследия оригинальных серий, сознательно ориентируясь на то, чтобы обрести культовую репутацию. «Безумный Макс: дорога ярости» – не четвертая часть франшизы, как ее часто называют, и не ремейк старого фильма. Это совсем новый фильм. Его замысел состоит в том, чтобы блокбастер сделать культом, но не за счет простого повторения истории, чем грешат ремейки, а за счет развития истории. Его новый нарратив предполагает новые смыслы, что делает фильм метакультовым и саморефлексивным.

В итоге фильм получил множество наград, включая шесть премий «Оскар», хотя и в технических номинациях (монтаж, работа художника-постановщика, костюмы, грим, звук, звуковой монтаж), и установил рекорд среди наград для австралийского фильма. Как и в случае всякого оригинального фильма, существует специальное «черно-белое издание» кино. Джордж Миллер хотел, чтобы поклонники смогли посмотреть фильм, как его задумал сам режиссер. И хотя очевидно, что это маркетинговая стратегия, конечно, это придает фильму дополнительные очки в плане культового статуса.

118. Человеческая многоножка 3

THE HUMAN CENTIPEDE III (FINAL SEQUENCE)

США, 2015 – 102 МИН.

ТОМ СИКС

Режиссер:

Том Сикс

Продюсеры:

Илона Сикс, Том Сикс

Сценарий:

Том Сикс

Операторская работа:

Дэвид Медоуз

Музыка:

Миша Сегал

Главные роли:

Эрик Робертс, Бри Олсон, Том Сикс, Том «Тайни» Листер-мл., Роберт ЛаСардо, Лоуренс Р. Харви, Дитер Лазер

Режиссер трилогии «Человеческая многоножка» Том Сикс смог создать нечто, что определенно можно назвать культовым фильмом XXI столетия. Как написал один из пользователей портала «Кинопоиск»: «Человеческая многоножка» – один из самых противоречивых фильмов в истории кино. Ставшая популярной благодаря Интернету, эта лента разделила пользователей всего мира на два лагеря – безусловные фанаты, впечатленные безумной идеей режиссера и ярых ненавистников, проклинающих создателей фильма» [пунктуация и согласование источника сохранены. – А. П.]. Тем не менее Том Сикс рассчитывает на зрителей обоих лагерей. Ведь культовую репутацию Сиксу одинаково создают и его поклонники, и его хулители, слагающие о картине легенды.

В 2009 г. «художник-декадент», как он сам себя характеризует, Том Сикс представил миру жанровый фильм ужасов «Человеческая многоножка». Критик Скотт Тобиас моментально включил фильм в «новый канон культового кино» [Tobias, 2011b]. В том же году слух о нем как о «самом неприятном фильме, который когда-либо можно было посмотреть» стала передаваться из уст в уста. Очевидно, что и до него, и после существовали «неприятные фильмы», но этот стал предметом для разговора среди молодежи. Один из основных конкурентов «Человеческой многоножки» по степени трансгрессивности и табуированности – «Сербский фильм». Он и по сей день имеет последователей, хотя вышел спустя год, но в конечном счете проиграл в культовой популярности произведению Сикса.

Том Сикс не остановился на достигнутом. «Человеческая многоножка» увидела два продолжения – в 2011 и 2015 гг., которые уже упрочили и развили культовый статус первой части. Более того, каждая из последующих рефлексивно осмысляла культовый статус предыдущей серии.

В первой части безумный хирург одержим идеей сделать человеческую многоножку, последовательно сшив трех людей и создав таким образом связку людей с единым пищеводом. Во второй части поклонник первой серии настолько одержим «Человеческой многоножкой» (ирония относительно фанатского движения вокруг фильма), что пытается сделать ее самостоятельно в домашних условиях и подручными средствами – на этот раз соединив в единую пищевую цепь двенадцать человек. С точки зрения мрачной атмосферы (фильм снят в черно-белых тонах) и количества насилия вторая часть значительно более жестокая, чем пер-

вая. Было ясно, что, поскольку более шокирующее кино снять сложно, нужно было из третьей серии, изначально заявленной Томом Сиксом как «еще более жестокая, чем вторая», сделать комедию, доведя идею до абсурда. Так, в третьем эпизоде франшизы сумасшедший начальник тюрьмы, желая наказать заключенных, которые не хотят перевоспитываться, решает сделать многоножку уже из пятисот человек. В этой серии есть и узнаваемые американские актеры (Эрик Робертс), и ирония по отношению к США. «Это то, что нужно Америке», – восторженно заявляет губернатор штата, поняв, насколько удачным оказался эксперимент с заключенными.

В каком-то смысле «Человеческая многоножка» – это действительно то, что нужно США. Трилогия – важный кейс того, как изначально европейское кино становится значимым и востребованным прежде всего в Штатах и популяризируется именно там. Ирония заключительной серии – своеобразное заигрывание со зрителем, причем как с американским, так и с неамериканским: оценят шутку все. О том, насколько важную роль в современной культуре сыграла первая часть франшизы, можно судить по ее репрезентации. В частности, на идее, предложенной Сиксом, был построен эпизод одного из последних сезонов мультипликационного шоу «Южный парк». В третьей части, в которой в cameo появляется Том Сикс собственной персоной, эксплуатируя славу «культового автора», режиссер заявляет, что созданное им «произведение искусства» чрезвычайно важно, потому что о нем говорится в шоу «Южный парк», а все, что представлено в «Южном парке», является неотъемлемой частью современной популярной культуры.

Франшиза «Человеческая многоножка» доказывает, что культовое кино в его классическом виде возможно и в XXI в. С середины 1990-х разные критики стали писать о том, что после востребованности картин, эксплуатирующих феномен культового кино в поле мейнстрима, таких как «Криминальное чтиво» и «На игле», в лучшем случае можно говорить о явлении «посткульты» или о том, что культовое кино лишилось своего трансгрессивного начала. Однако с тех пор появилась не одна картина, которая могла бы претендовать на культовый статус и при этом не всегда эксплуатировала отсылки к старым фильмам или демонстрировала сознательную иронию по отношению к предшественникам. Но, кажется, «Человеческая многоножка» стала самой культовой.

Первая серия была классическим трансгрессивным хоррором про сумасшедшего ученого. Вторая – классическим посткультурным фильмом, рефлексирующим по поводу успеха оригинальной картины, с ссылками на фильм как на фильм, и одновременно упрочивающим его трансгрессивный пафос. Третья часть стала посткультурным или метапосткультурным фильмом, потому что, с одной стороны, является гораздо более саморефлексивной и самоироничной, чем вторая, а с другой – доводит до абсурда саму иронию, присущую второй серии. Более того, сам Том Сикс блестяще эксплуатирует свой публичный образ и появляется в фильме как автор «идеи», которому, в свою очередь, как оказалось на практике, довольно тяжело созерцать ее реализацию.

Достаточно оценить профиль твиттера Тома Сикса, чтобы увидеть, насколько почитаемым объектом культа является он сам. Ему присылают фото татуировок с логотипом «человеческой многоножки», сделанных на самых видных или – напротив – в интимных местах, фанатский арт, сотворенный по мотивам сюжета и персонажей картины, а также признаются в любви и почтении. «Человеческая многоножка» быстро стала мемом и до сих пор является объектом многочисленных и смешных коллажей. Единственной проблемой может оказаться то, что Сикс так и останется автором одной «идеи».

Может статься, что после выхода очередного его произведения к нему будет привлечено определенное внимание. Но оно может быстро ослабеть, если не будет соответствовать ожиданиям поклонников и хулителей. Тогда Том Сикс не сможет вырваться из плена созданного им образа.

119. Пятьдесят оттенков серого

FIFTY SHADES OF GREY

США, 2015 – 125 МИН.

СЭМ ТЕЙЛОР-ДЖОНСОН

Режиссер:

Сэм Тейлор-Джонсон

Продюсеры:

Дэна Брунетти, Майкл Де Лука, Э.Л. Джеймс

Сценарий:

Келли Марсел, Э.Л. Джеймс (литературная основа)

Операторская работа:

Шеймас Макгарви

Монтаж:

Энн В. Коутс, Лиза Ганнинг, Дебра Нил Фишер

Музыка:

Дэнни Элфман

Главные роли:

Джейми Дорнан, Дакота Джонсон, Люк Граймс, Виктор Расук, Элоиза Мамфорд, Марша Гей Харден

Анастейша Стил вместо своей заболевшей подруги отправляется в офис молодого миллиардера Кристиана Грея, чтобы взять у него интервью. После не самой удачной беседы мистер Грей появляется в магазине, где работает Анастейша. Так начинается одна из самых популярных историй любви, помехой которой стали специфические увлечения молодого мужчины.

Премьера долгожданной экранизации скандально известной книги британской писательницы Э.Л. Джеймс «Пятьдесят оттенков серого» состоялась 11 февраля 2015 г. на Берлинском кинофестивале. Более того, это был фильм-открытие, ведь на одном из самых престижных кинофестивалей вне конкурса показа ли совсем не фестивальную картину. Многие СМИ и некоторые критики в унисон уверяли, что на протяжении всего сеанса зал смеялся. Когда картина стартовала в прокате уже 12 февраля, экранизация ожидаемо получила широкий резонанс.

Большей частью картина оскорбила вкус критиков, журналистов и представителей общественности. В меньшинстве оказались критики, признавшие, что, хотя фильм не «хороший», но им он все же нравится, – они явно выбрали стратегию восприятия кино из серии «чем хуже, тем лучше». Среди заступников, например, оказалась журналистка «Slate» Аманда Хесс, заявившая, что «Пятьдесят оттенков серого» действительно «не хороший» фильм, но ей понравился.

Лента, вне всяких сомнений, является тем, что можно назвать «нелепым». Но что с того? В конце концов почти все нелепые моменты книги, многие из которых в итоге попали в фильм, скопированы с франшизы «Сумерки». Изначально «Пятьдесят оттенков серого» – непристойный фанфик «Сумерек», в которых почти не было места сексу. Когда «Сумерки» стартовали в кино, критики не были изначально настроены на то, чтобы воспринимать фильм иронично. В итоге «Сумерки» стали одним из важнейших феноменов массовой культуры и даже предметом культа. В сообществе в ВКонтакте, посвященном феномену «Пятидесяти оттенков серого», в разделе «Обсуждения и спойлеры» развернулась долгая дискуссия⁹.

⁹ См. опрос-обсуждение «Понравился ли Вам фильм?»: https://vk.com/topic-39437857_27082381?offset=8920.

Комментарии в основном позитивные. Почти все участницы обсуждения собирались пойти посмотреть кино еще раз и были уверены, что будут пересматривать его в будущем. Главное – сексуальные сцены не показались им смешными. Некоторых смутили волосатые ноги главной героини, но, как оказалось, так должно быть в книге – фильм просто-напросто следует источнику. Таким образом, «Пятьдесят оттенков серого» – это «народное кино», а точнее, «народное культовое кино». Для зрительниц и их спутников не важно, что в фильме выглядит нелепым и над чем смеются критики, когда слышат слово «страпон» или «вагинальный фистинг». Культовым оно оказалось для настоящих, искренних поклонниц.

Во многом стратегия восприятия кино «Пятьдесят оттенков серого» совпадает с тем, как в свое время в России воспринимали картину Эдриана Лайна «Девять с половиной недель» (1986), тоже, кстати, экранизацию романа о перверсивных отношениях мужчины и женщины, написанного женщиной. Разница в том, что в момент выхода «Девяти с половиной недель» у зрителей не было четких представлений об эстетике изображения секса: критики к просмотру фильма скорее подходили с этической точки зрения. Зрители же, которым кино нравилось, ценили в нем именно сцены секса. Кроме того, критиков, которые смогли бы сформировать общественное мнение в отношении фильма, было немного, так как кино в тот момент не проходило по категории «авторский кинематограф».

Тем не менее про «Пятьдесят оттенков серого» критики, разумеется, писали, причем скептически [Наринская, 2015]. Можно сказать, что «Пятьдесят оттенков серого» – это своеобразный ремейк «Девяти с половиной недель» Эдриана Лайна. Кстати, фильм является преемственным даже на символическом уровне, так как во второй серии снялась главная героиня «Девяти с половиной недель» Ким Бейсингер. У Эдриана Лайна героиня тоже не смогла до конца реализовать извращенные сексуальные фантазии своего любовника. Но если у Эдриана Лайна герой Микки Рурка испытывал удовольствие от разных форм унижения женщины, не интересуясь у той, где порог ее чувств и чувствительности, то Кристиан Грей в «Пятидесяти оттенках серого» прислушивается к мнению Анастейши и согласен отказаться от всего, что она считает неприемлемым.

В свое время кино «Девять с половиной недель» в США критиками было принято негативно, и оно номинировалось на «Золотую малину» в нескольких категориях и, конечно, взяло много «призов». Сегодня все, изображенное в нем, может потрясти воображение с точки зрения нелепости происходящего даже самых неискушенных эстетов. Однако в России народ искренне любил этот фильм, в котором главная героиня исполняет стриптиз под песню Джо Кокера. «Пятьдесят оттенков серого» справляются с неразрешенной проблемой «Девяти с половиной недель»: несмотря на то что конец у произведений одинаковый, эволюция/стагнация образа мужчины в источниках разная. Если герой Микки Рурка ориентирован только на садистическое удовольствие, то Кристиан Грей идет на уступки ради любви и в конце концов оказывается ранимым романтиком, а не садистом.

Однако с картиной «Пятьдесят оттенков серого» все не так просто. Можно сказать, что она может быть вульгарной преднамеренно. Создатели, начиная проект, должны были принять во внимание все то, что уже было известно об источнике: там много секса, он построен на штампах и т. д. Как должны были авторы учитывать и штампы в «Сумерках». Вот почему «Пятьдесят оттенков серого» могут содержать сознательную, но невидимую иронию авторов. Таким образом, смех критиков над нелепостью фильма и изображением секса в нем на деле может, хотя и не обязательно, оказаться невозможностью разглядеть в кино заложенную, но едва различимую иронию – то, что можно назвать «ультраиронией».

Режиссер и сценаристы просто следуют всему, что предполагает книга, а любое отклонение от заданного формата чревато кассовым провалом и гневом поклонников литературного источника. Даже в этом отношении создатели кино идут на риск и стараются «подправить» книгу. Например, в фильме нет знаменитой сцены с тампоном. Следовательно, критические

отклики или смех относительно нелепости не вполне уместны. Если предположить, что критики все же неправы и фильм действительно был сделан нелепым непреднамеренно, можно представить еще один аргумент, который бы доказал важность картины в современной культуре.

В конце 1990-х мир – и Россия вместе с ним – вступил в эпоху «постсекса». Секс перестал быть интересным. В новом тысячелетии культура вновь совершила поворот к инфантилизму, характерный для 1980-х в США. Почти на 15 лет читатели и зрители – как взрослые, так и дети – погрузились в исследование «внутреннего ребенка». Именно тогда вышло продолжение первой из самых популярных «инфантильных франшиз»: три новых эпизода «Звездных войн», «Гарри Поттер», «Властелин колец», а чуть позднее «Сумерки» стали доминировать в массовой культуре как такие же «инфантильные франшизы», секс в которых не был репрезентирован (секс в «Сумерках» есть, но только после брака).

Напомним, «Пятьдесят оттенков серого» – изначально непристойный фанфик «Сумерек». То, что было абсолютно скрыто в книге «Сумерки», превратилось в бульварный порнороман, по тиражам побивший самые популярные «детские франшизы». Воспитанные на «Гарри Поттере» и «Сумерках», дети повзрослели и заинтересовались новой темой, которая даже не была под запретом, она просто находилась в серой зоне – в зоне «серого».

Так что какими бы художественными недостатками «Пятьдесят оттенков серого» ни обладал, что бы о нем ни говорили критики, фильм мгновенно стал важнейшей частью массовой культуры и отныне может считаться культовым. Но еще более важно, что фильм объявляет конец эпохи «постсекса» и вводит в публичное пространство важную тему, давно всеми забытую. Конечно, это не тема БДСМ. В конце концов, когда представители субкультуры БДСМ обвиняют кино в том, что оно нарушает их главные принципы «безопасность, разумность и добровольность», они правы и не правы одновременно. Правы – потому что действительно нарушает. Не правы – потому что фильм именно должен нарушать эти принципы. Ведь он про страсть и любовь, а не про методичку перверсий с техникой безопасности. Это кино, попавшее в широкий культурный контекст, исследует человеческую сексуальность, а не являет собой энциклопедию сексуальных извращений.

Два продолжения фильма («На пятьдесят оттенков темнее» (2017) и «Пятьдесят оттенков свободы» (2018)) не вызвали такого же ажиотажа, как оригинал, но, разумеется, имели некоторый успех: ядерная аудитория была рада увидеть продолжение любимой истории. Оба сиквела выиграли «золотые малины»: вторая часть за худшую женскую роль второго плана и худший сиквел, третья – за худший сценарий. При этом оба продолжения собрали по три семьдесят миллионов каждое при стоимости пятьдесят пять миллионов за серию. Ну, и кто в итоге выиграл?

120. Лобстер

THE LOBSTER
ИРЛАНДИЯ, ВЕЛИКОБРИТАНИЯ, ГРЕЦИЯ, ФРАНЦИЯ,
НИДЕРЛАНДЫ, США, 2015 – 118 МИН.

ЙОРГОС ЛАНТИМОС

Режиссер:

Йоргос Лантимос

Продюсеры:

Сеси Демпси, Эд Гуене, Йоргос Лантимос

Сценарий:

Йоргос Лантимос, Эфтимис Филиппоу

Операторская работа:

Тимиос Бакатакис

Монтаж:

Йоргос Мавропсаридис

Музыка:

Johnnie Burn

Главные роли:

Колин Фаррелл, Рэйчел Вайс, Леа Сейду, Джессика Барден, Оливия Колман, Эшли Дженсен, Ариана Лабед, Аггелики Папоулья

«Лобстер» – англо язычный фильм греческого режиссера Йоргоса Лантимоса. В Каннах картина была отмечена в том числе Квир-Пальмовой ветвью за освещение ЛГБТ-темы в кино. При том что квир в фильме практически не эксплицируется (чтобы понять, что обыкновенно относят к квиру, см.: [Mennel, 2012]). До «Лобстера» Лантимоса главным образом знали как автора «Клыка», странного и жестокого фильма, о котором иногда говорят как о трансгрессивном, экстремальном кино и который сегодня может считаться культовым. И хотя «Клык» – наиболее культовый фильм Лантимоса, «Лобстер» приобрел культовую репутацию отчасти благодаря известности самого Лантимоса как режиссера, отчасти благодаря содержанию и стилистике.

Главного героя (Колин Фаррелл) оставляет партнерша. По правилам общества, изображенного в кино, каждый одинокий человек должен отправиться в специальный отель. В этом отеле в течение 45 дней ему нужно найти пару, и если это не получается сделать, человека превращают в животное – какое он сам выберет. Так, главный герой приезжает в отель с собакой – это его брат, у которого в этом же отеле недавно не сложилась личная жизнь. Сам герой в случае провала выбирает для себя жизнь лобстера, отсюда и название кино. Постояльцы могут продлить свое проживание за счет охоты на тех, кто сбежал из отеля, выбрав путь «одиночек» – жить в лесу без элементарных благ цивилизации. Эта группа во главе с лишенной эмоций девушкой (Леа Сейду) относится к своей идеологии не менее фанатично, нежели те, кто обитает в отеле и желает во что бы то ни стало наладить личную жизнь. Среди «одиночек», к которым сбегает герой, он найдет себе пару (Рэйчел Вайс). Теперь влюбленной паре нужно скрывать свои чувства от сообщества, в котором они живут.

Важная деталь сюжета: жители отеля не могут устроить личную жизнь до тех пор, пока не найдут у своего избранника/избранницы нечто общее, что могло бы их связать. Это может быть что угодно – хромота, цвет глаз, частое кровотечение из носа, скверный характер, качество волос и т. д. Некоторые из жителей отеля пытаются жульничать, другие ведут честную игру и в случае чего могут поднять скандал. Главное – вырываясь за рамки отеля, люди продолжают,

даже если они испытывают друг к другу чувства, требовать от партнера чего-то общего, что стало бы залогом их связи. Не совсем ясно – это предрассудок, та социальная условность, от которой они не могут освободиться, или же в этом обществе естественным образом по-другому полюбить невозможно. Если желание общности заложено природой, тогда вопросов не возникает. Но если оно является предрассудком – тогда в фильме содержится сильная критика нынешних представлений об отношениях.

Новейшая история кинематографа знает немало фильмов, в которых раскрывается проблема отношений – что это такое, какова их природа, на чем они строятся, зачем нужны и нужны ли вообще. В самом деле, не лучше ли быть одному? Проблема сознательно выбранного одиночества или одиночества, от которого хочется, наконец, сбежать, – это ведь тоже про отношения. В жанровом ключе наиболее глубоко эта проблема раскрывается, как это ни парадоксально, в романтических комедиях. Правда, как бы глубоки ромкомы ни были, в любом случае они предсказуемы и в конечном счете отвечают на вопрос однозначно. Вместе с тем у таких тонких мастеров, как Вуди Аллен, Кевин Смит и Джад Апатоу, все не так просто, и они в своих размышлениях о природе отношений идут куда дальше стандартных ромкомов. Лантимос же предлагает совершенно новаторский взгляд на проблему – столь же глубокий, сколь и бескомпромиссный. «Лобстер» не ставит жирную точку в истории фильмов про взаимоотношения полов, но открывает совершенно новые горизонты, и именно этим картина ценна.

Если обратиться к официальной информации о фильме, представленной в Сети, можно прочесть, что «жанр» этой картины – «фантастика, триллер, мелодрама, комедия». Те, кто посмотрят это кино, скорее всего, согласятся, что это довольно странное определение жанрового своеобразия фильма. Действительно, если «Лобстер» – фантастика, то весьма условная: в нем нет летающих кораблей, инопланетян или умных роботов. Поэтому гораздо точнее будет определить жанр фильма как «антиутопия». Но даже как антиутопия это очень специфическое кино: оно отличается от всех новейших популярных молодежных антиутопий («Голодные игры», «Инсургент», «Бегущий в лабиринте», «Посвященный»). Если это триллер, то слишком скучный: в фильме нет ни проблемного поля, ни напряжения, присущего жанру. И хотя это кино про любовь, мелодрамой его назвать тоже нельзя: плакать от него не захочется. То есть главного мелодраматического эффекта «Лобстер» тоже не достигает. Возможно, из перечисленных «жанров» «Лобстер» больше всего похож на комедию. Но опять же, это очень специфическая комедия – отчасти черная и не очень смешная.

И если это комедия, то, разумеется, про «романтику», т. е. снова весьма специфическую. Раз в фильме есть элементы романтического кино и элементы комедии, следовательно, это ромком. Типичные зрители ромкомов совершенно точно не будут рады такому фильму. Даже если им понравится «Лобстер», скорее всего, они скажут, что фильм бесперспективный, пессимистичный и очень печальный. «Лобстер» действительно снят очень строго и предельно отстраненно и в самом деле вызывает в лучшем случае такие эмоции. Это крайне холодное кино, которое заставляет зрителя чувствовать себя немного неуютно, – редко кто идет на то, чтобы снимать кино таким образом.

Однако «Лобстер» все же ромком, тот редкий вид ромкомов, который можно было бы назвать «антиромком». В этом жанре «Лобстер» встает в один ряд с фильмами, которые можно пересчитать по пальцам одной руки. Например, с культовыми картинами «Гарольд и Мод» или «Кое-что о Мэри». Это тоже неконвенциональные и специфические романтические комедии, смотреть которые тоже не всегда уютно. Но попасть в пантеон фильмов этого редкого субжанра – получить шанс в будущем стать культовым фильмом. Через несколько лет «Лобстер» будет мелькать в списках новейшего культового кино куда чаще, но сегодня это уже происходит.

Так, в 2015 г. один блогер назвал «Лобстер» самым странным фильмом года. Он написал, что Лантимос – режиссер, которого даже нельзя ни с кем сравнить, потому что он оригинален, а «Лобстер» «в самом деле не похож ни на что из того, что вы увидите в этом году.

С более жестким и острым сценарием он мог бы стать культовой классикой» [Ford on Film, 2015]. Два года назад другой автор без каких-либо сомнений назвал «Лобстер» «культовым фильмом» [Charman, 2017]. Несмотря на то что «Лобстер» не так часто помещают в списки культового кино, в дискурсивном пространстве этого феномена он все же представлен.

121. Зови меня своим именем

CALL ME BY YOUR NAME

ИТАЛИЯ, ФРАНЦИЯ, БРАЗИЛИЯ, США, 2017 – 132 МИН.

ЛУКА ГУАДАНЬИНО

Режиссер:

Лука Гуаданьино

Продюсеры:

Эмили Жорж, Лука Гуаданьино, Джеймс Айвори

Сценарий:

Джеймс Айвори, Андре Асиман (литературная основа)

Операторская работа:

Сэйомбху Мукдипром

Монтаж:

Уолтер Фазано

Главные роли:

Арми Хаммер, Тимоти Шаламе, Майкл Стулбарг, Амира Касар, Эстер Гаррель, Виктуар Дю Буа, Ванда Каприоло, Антонио Римольди, Елена Буччи

Действие картины происходит летом 1983 г. в Италии. Элио (Тимоти Шаламе) 17 лет. Лето он и его родители-интеллектуалы (американский профессор-археолог и переводчица-итальянка) по обыкновению проводят на своей вилле. Как правило, отец и мать Элио сдают одну из комнат на лето кому-нибудь из своих учеников, и в этом раз им оказался 25-летний Оливер (Арми Хаммер) – молодой аспирант, который работает над текстом диссертации. Хотя Элио симпатизирует юной Марции, он осознает, что его влечет к Оливеру. Спустя какое-то время у Оливера и Элио начинается роман – чувственный и страстный. Однако очевидно, что это всего лишь «летний роман», потому что Оливера в США ждет невеста.

«Зови меня своим именем» – экранизация одноименной книги американского писателя Андре Асимана, вышедшей в 2007 г. Однако сценарий Джеймса Айвори, который больше известен как режиссер экранизаций англо-американской классики, не следует источнику буквально, потому что в романе также рассказывается об отношениях героев спустя 20 лет, чего в фильме нет. Премьера картины состоялась на кинофестивале независимого кино «Сандэнс», где кино произвело фурор. По легендам, пока фильм не выпустили в прокат, самые ярые его поклонники ездили с фестиваля на фестиваль по всем Соединенным Штатам, чтобы увидеть «Зови меня своим именем» еще раз. Лента оказалась невероятно успешной в прокате, собрав почти 42 млн долларов при стоимости производства три с четвертью. В 2018 г. кино получило «Оскар» за лучший адаптированный сценарий и помимо участников проекта также прославило писателя. Продолжение истории отношений Элио и Оливера, написанное Асиманом, вышло осенью 2019 г.

«Зови меня своим именем» – настоящий феномен культового кино и фанатской культуры вообще. Удивительно, но его почти не описывали как культовый фильм. Возможно, по причине популярности и узнаваемости. Между тем у картины столько фанатов, которые проявляют себя в самых разных областях, что игнорировать это явление нельзя. Это факт, что картина мгновенно получила культовый статус и, не утратив его, упрочивает с каждым годом. Культуролог и теоретик медиа Генри Дженкинс, один из первых исследователей фанатской культуры, на ранних этапах развития Web 2.0 радостно приветствовал фанатское творчество, объявив о новом типе конвергентной культуры – встречи старых и новых медиа [Jenkins, 2006]. Что ж, фанаты «Зови меня своим именем» подтверждают этот тезис. В различных социальных сетях легко

обнаружить многочисленные сообщества, посвященные отношениям Элио и Оливера. Причем речь идет как о фанфиках, так и фанарте – картинах, фото, коллажах и т. д. Сложно вспомнить другой такой же независимый фильм, который бы спровоцировал столько творческих усилий.

Почему картина оказалось такой успешной, сложно сказать. Можно лишь гадать о причинах этого. Арми Хаммер в одном из интервью точно заметил, что это был «идеальный шторм», состоящий из множества элементов, и сделать то же самое во второй раз было бы невозможно. Что это за элементы? С одной стороны, у фильма уникальная атмосфера – не только ностальгии по 1980-м, но также и расслабленного итальянского лета, предполагающего романтику и страсть. С другой стороны, это, по крайней мере с точки зрения поклонников, очень красивая история любви, которую смогли визуализировать самым лучшим образом. Плюс ко всему этому стоит упомянуть актерские работы двух главных героев.

Критик Майкл Айбейтер хорошо сформулировал это, начав свою статью, посвященную картине, с признания в том, что он несколько дней думал о «Зови меня своим именем», пытаясь сформулировать то, чем его так привлек фильм. В конце концов автор понял, что это «квир-фильм, в котором мы всегда нуждались» [Arbeiter, 2017], потому что в нем высказаны идеи, которых ранее не было в кино. В целом мы знаем не так мало гей-фильмов, и нельзя сказать, что «Зови меня своим именем» ни на что не похож. Так, некоторые критики сравнили фильм с лучшими образцами раннего творчества Франсуа Озона и Педро Альмодовара, другие – с более поздними фильмами типа «Кэрл» (2014) и «Лунный свет» (2016). Однако лично мне кажется, что картину стоит сравнить с другим важным фильмом – «Горбатая гора» (2005). На самом деле обе ленты повествуют об одном и том же. Но если «Горбатая гора» – это жестокий реализм, то «Зови меня своим именем» можно было бы охарактеризовать как «сладкий романтизм». Несмотря на то что герои расстались, их страсть, которая не могла длиться долго, останется, возможно, одним из самых ярких моментов в их жизни. Их расставание – не трагедия, а их история любви – сказка, т. е. реализованная мечта. Критик Дэн Каллахан очень хорошо сформулировал, что «Зови меня своим именем» переопределяет маскулинность, и воспел персонажа Арми Хаммера, который сперва выглядит грубым и резким, но в итоге оказывается чувственным и ласковым [Callahan, 2017]. Примерно такую же трансформацию мы наблюдали в «Горбатой горе». Но вот в чем сходятся все критики, так это в том, что фильм позволяет пережить какой-то невероятный эмоциональный опыт. Светлый и сильный. И если «Горбатая гора» оставляла зрителя в гнетущем состоянии, то «Зови меня своим именем» вдохновляет и даже окрыляет. Вероятно, именно поэтому поклонники так полюбили это кино.

Вместе с тем очень важно, что фильм обожают не столько гомосексуалы, сколько молодые девушки. Особенно культовым этот фильм делают две ключевые сцены, обожаемые фанатами и фанатками. Первая – танец Оливера под песню «Love My Way» группы «The Psychedelic Furs». Одна поклонница ленты создала твиттер-аккаунт «armie dances to», где накладывала на танец любую музыку. Вероятнее всего, треки так хорошо подходили к визуальному ряду потому, что сцена снималась вообще без музыки. К сожалению, на сегодняшний день аккаунт неактивный. Российские фанаты накладывали на сцену песни «Мало половин» Ольги Бузовой и «Имя 505» группы «Время и Стекло» [Постнова, 2018]. Последний опыт можно назвать особенно удачным и остроумным. Вторая сцена – это «сцена с персиком». Здесь Элио ласкает фрукт, а затем, скажем так, «занимается с ним любовью». Чаще всего посты о фильме сопровождаются эмоджи «персик». Более того, один пользователь повторил этот опыт и, подробно описав весь процесс, признал его восхитительным [Wheeler, 2019].

После «Зови меня своим именем» Лука Гуаданьино поставил ремейк культовой классики «Суспирия» (1977) Дарио Ардженто. Новую версию картины 2018 г. сегодня тоже можно рассматривать как культовую. Так что Гуаданьино близок к тому, чтобы стать «культовым автором» нового типа. Независимо от того, нравится нам «Зови меня своим именем» или нет, мы должны считаться с его культовой репутацией. Скорее всего, продолжение романа спровоци-

рует всплеск интереса к фильму, возможность продолжения которого, кстати, обсуждается с момента премьеры.

122. Бегущий по лезвию 2049

BLADE RUNNER 2049

США, ВЕЛИКОБРИТАНИЯ, ВЕНГРИЯ, КАНАДА, 2017 – 164 МИН.

ДЕНИ ВИЛЬНЁВ

Режиссер:

Дени Вильнёв

Продюсеры:

Йель Бадик, Дэна Белкастро, Билл Карраро

Сценарий:

Хэмптон Фанчер, Майкл Грин, Филип К. Дик (литературная основа)

Операторская работа:

Роджер Дикинс

Монтаж:

Джо Уокер

Музыка:

Бенджамин Уоллфиш, Ханс Циммер

Главные роли:

Райан Гослинг, Харрисон Форд, Ана де Армас, Сильвия Хукс, Робин Райт, Маккензи Дэвис, Карла Юри, Ленни Джеймс, Дэйв Батиста, Джаред Лето

«Бегущий по лезвию» (1982) является одним из самых каноничных культовых фильмов. Кино считается шедевром, и сложно было подумать, что кто-то осмелится сделать его продолжение спустя столько времени. Существовал консенсус, что ни мир, ни атмосферу, созданную в оригинальном фильме, невозможно воспроизвести, и потому сиквел был бы обречен на провал. Однако, ко всеобщей радости фанатов, вторая серия увидела свет. И несмотря на положительные, а порою даже восторженные отзывы кинокритиков, фильм оглушительно провалился в прокате, не собрав даже вложенные в него средства. Очевидно, что причины неудачи были совсем не в том, что картина получилась хуже оригинала, но в чем-то другом. В чем именно?

Сиквел старается аккуратно расширить и развить мифологию, созданную в первом «Бегущем по лезвию». Хотя в 2049 г. мир изменился, репликанты – искусственно созданные люди – все еще живут в обществе, несмотря на то что «настоящие» люди не всегда принимают «чужих». Теперь абсолютно послушных репликантов, не способных на восстание, производит корпорация «Уоллес». Ее глава – Ниандер Уоллес (Джаред Лето) – нашел способ сделать так, чтобы репликанты не восставали. Кей (Райан Гослинг), будучи репликантом новой модели, работает в полиции Лос-Анджелеса и выслеживает репликантов старых моделей, вставших на путь революционных изменений. В ходе своей работы Кей обнаруживает, что когда-то репликант (Рейчел из первого фильма) смогла родить ребенка. Поскольку это беспрецедентное событие, то в этом ребенке заинтересованы все: Уоллесу он нужен, чтобы производить еще больше искусственно созданных рабов, репликантам – чтобы заявить о своем статусе, равном человеческому. Улики, обнаруженные Кеем, вроде бы говорят о том, что он – тот самый «чуждом» рожденный ребенок. Так Кей начинает расследование. Тем временем Уоллес по следам Кея свою помощницу, особого репликанта Лав (Сильвия Хукс). В конце концов ребенка найдут, но как и когда, зрителям предстоит выяснить самим.

2017 г. был важнейшим для истории культового кино. Весной 2017-го вышли «Т2: Трейн-споттинг (На игле 2)» и ремейк культового аниме «Призрак в доспехах», в мае – «Чужой: Завет». «Бегущий по лезвию 2049» вливался в этот контекст великих возвращений легендарных фильмов. Но у него было важное отличие от предшественников. Сиквел «На игле» снимал

сам Дэнни Бойл, автор оригинального фильма «На игле». Очередной приквел классического «Чужого» снимал сам Ридли Скотт, автор оригинального «Чужого». По большому счету, позволить создателю культовой классики повторить успех спустя двадцать, тридцать и более лет – не самая лучшая идея. И тем не менее продюсеры на это идут. Самый удачный случай, когда автор оригинального культового фильма смог перезапустить классику сам, – это «Безумный Макс: дорога ярости» (2015). Кажется, ни Бойл, ни Скотт не смогли сделать так, чтобы их новые фильмы встали вровень с теми же созданными шедеврами.

Ридли Скотт, автор «Бегущего по лезвию», решил не снимать «Бегущий по лезвию 2049» сам, и режиссером картины стал Дени Вильнёв. В итоге в 2017 г. это оказалось самым удачным опытом «восстановления» культового кино. Вильнёв, кажется, был лучшим режиссером для этого фильма. Из довольно артхаусных проектов он сумел выбраться в сферу жанровых фильмов. Однако вместо того чтобы раствориться в жанре, как это сделали некоторые культовые авторы (например, Джеймс Ганн), Вильнёв сумел подчинить жанр авторскому видению. Его культовый «Враг» (2013) остается авторским проектом и вряд ли может быть отнесен к жанровому кино как таковому. «Убийца» (2015) Вильнёва – прекрасное кино, но опять же, совершенно авторское: поклонникам традиционных боевиков оно вряд ли будет сильно по душе.

Оригинальный «Бегущий по лезвию» – не самый динамичный фильм для жанра научной фантастики. Его всегда ценили за философию, а также за идеально созданную атмосферу будущего Лос-Анджелеса. Проблема провала продолжения – смысловая. Существует несколько версий «Бегущего по лезвию» (1982), каждая из которых не просто разнится по хронометражу, но и может упразднить смысл другой. То есть от того, какую версию вы смотрите и любите, зависит ваше понимание фильма. Если в одном из фильмов герой Харрисона Форда оказывается репликантом, то в другой – он человек. Хотя вопрос о том, является ли Декард репликантом, остается открытым, «Бегущий по лезвию 2049» – всего лишь одна из возможных версий продолжения оригинального фильма.

В конце концов сценаристы сиквела могли пойти по иному пути, и тогда мы могли увидеть совсем другой фильм. Тем самым вторая часть «убивает» другие версии оригинальной картины, хотя и создает пространство для новых интерпретаций. Кроме того, Вильнёв снял точно такой же фильм по темпоритму. Режиссер последовал той же стратегии – сделать длинное и медленное кино, и в этом, видимо, была одна из проблем для рецепции зрителей. В определенном отношении это то, чего от Вильнёва ждали фанаты, но это фанаты, а не широкие массы. Вместе с тем из-за новых локаций, выходящих за пределы города, у фильма появляется немного другая, дополнительная атмосфера. А то, за что все ценят первую часть, – это именно атмосфера.

Но истинная причина провала картины в прокате на самом деле очевидна. Главным образом это слишком сложный нарратив. Чтобы следить за сюжетом почти трехчасового фильма, приходится прилагать очень большие усилия. И даже более того. Историю просто невозможно понять, если не посмотреть три специально снятые короткометражки, которые повествуют о событиях вселенной до 2049 г. То есть зрителям нужно было сперва увидеть несколько фильмов в Интернете, прежде чем отправляться в кинотеатры. В целом это не проблема для трансмедиа – создавать новые смыслы на других платформах (в играх, комиксах, сериалах) [Jenkins, 2006]. Но эти новые смыслы можно обойти за счет того, что история, рассказанная в фильме, остается понятной.

В случае «Бегущего по лезвию 2049», впрочем, даже просмотр короткометражек не спас бы прокатную судьбу фильма. Некоторые зрители отправились в кино, ни разу не посмотрев первой серии, что в целом следует признать бессмысленной затеей. Расчет на то, что «Бегущий по лезвию 2049» будут смотреть фанаты оригинала, себя не оправдал. Точнее, оправдал. Но многим поклонникам первой части не то что не понравилось продолжение, им не понравилась сама идея сиквела. Так что зрителей в итоге оказалось не так много. Вильнёв сделал красивый

фильм, но все-таки совсем другой. Обманчивая простота сюжета первой части выглядит привлекательнее сложности истории второй серии. И если оригинал был стопроцентным нуаром, то второй в своем жанровом своеобразии становится чем-то другим.

Однако этот провал и делает фильм культовым. Журналисты и критики сразу признали эту печальную для фильма судьбу. Так, одни, сравнивая эстетику обеих частей, признали, что если между оригиналом и сиквелом есть что-то общее, это коммерческая неудача. Авторы также признали, что, учитывая, что история часто повторяется, «Бегущий по лезвию 2049» вполне способен стать современной культовой классикой [Anderson, Anderson, 2018]. Критик Майкл Нордин спустя два года после выхода фильма в прокат написал, что «Бегущий по лезвию 2049» ни в коем случае «не должен был стать блокбастером, но он может стать чем-то более клевым – “культовой классикой”» [Nordine, 2019]. Правда в том, что фильм стал «культовой классикой» мгновенно: один пользователь сайта Letterboxd.com включил его в очень востребованный на ресурсе список «культовой классики XXI столетия» [Brielle «Danvers, 2017].

123. Под Сильвер Лэйк

UNDER THE SILVER LAKE

США, 2018 – 139 МИН.

ДЭВИД РОБЕРТ МИТЧЕЛЛ

Режиссер:

Дэвид Роберт Митчелл

Продюсеры:

Кэндис Абела, Бэссик

Сценарий:

Дэвид Роберт Митчелл

Операторская работа:

Майк Гиулакис

Монтаж:

Хулио Перез IV

Музыка:

Рич Врилэнд

Главные роли:

Эндрю Гарфилд, Райли Кио, Тофер Грейс, Лора Ли, Заша Мэмет, Джимми Симпсон, Патрик Фишлер, Рики Линдхоум, Венди Ванден Хювел, Дебора Геффнер

После того как Дэвид Роберт Митчелл снял независимый арт-хоррор «Оно следует за тобой» (2015), имевший колоссальный успех и даже продвигавшийся как культовый, зрители и критики стали с нетерпением ожидать его следующего проекта. Митчелл не торопился, потому хотел сделать нечто поистине грандиозное. Что ж, он в этом преуспел. Картина «Под Сильвер Лэйк» не просто провалилась в прокате, но, можно сказать, практически не появилась на больших экранах, так как прокатная компания периодически откладывала релиз внутри США, пока, наконец, фильм не вышел – весной 2018 г., собрав минимальные средства. Даже в России кино стартовало раньше, 8 ноября. Хотя, разумеется, не принесло никаких денег. Критики в целом приняли кино позитивно, чего нельзя сказать о большинстве зрителей. Как того и следовало ожидать, меньшинство создало вокруг «Под Сильвер Лэйк» целый культ. Главный герой фильма – Сэм (Эндрю Гарфилд) – классический бездельник. Он буквально ничего не делает. Иногда скитается по Лос-Анджелесу, подглядывает за соседями в бинокль и занимается любовью с девушкой, которая, собственно, к нему и приезжает ради плотских утех. И даже занимаясь сексом, Сэм лениво разглядывает постер на стене своей комнаты. Однажды он замечает новую соседку Сару (Райли Кио) и знакомится с ней. Однако после их встречи Сара мгновенно исчезает, хотя Сэм и рассчитывал на более близкое знакомство. Он решает отыскать Сару, ведь она обещала ему второе свидание. С этих пор герой все глубже и глубже спускается в «кроличью нору» загадок и секретных посланий. С каждым новым шагом, распознавая тайные знаки и решая всякие головоломки, Сэм приближается к раскрытию одного из величайших заговоров.

Собственно, в отличие от многих других фильмов, заговор здесь нелепый и возведен в степень абсурда. Поскольку смеяться в кино следует над смыслами, а не над гэггами, конечно, оно не могло понравиться широкому зрителю. Впрочем, иногда в фильме появляется слишком резкий юмор (плавающие экскременты в унитазе), что также отпугнуло других. Добавьте к этому огромное количество аллюзий на кино и поп-культуру, невозможность распознать которые раздражает зрителя, и получите рецепт гениального провала. Кино посчитали скучным,

бессмысленным, несмешным, странным и даже «подделкой под умное кино» и т. д. В целом же следует признать, что на главного героя неприятно смотреть, но это очевидно задумка режиссера и прекрасная игра актера. Все это делает «Под Сильвер Лэйк» не самым легким и приятным для просмотра. Но только не для культивистов.

После того как вся прочая публика отсеялась, осталось ядро фанатов. Некоторые из них принялись изучать все загадки, якобы оставленные в фильме. Утверждать то, что они там есть, также бессмысленно, как и утверждать, что их там нет. Например, если в кино много секретов, может случиться так, что их разгадка окажется настолько же нелепой, как и заговор в самом фильме. И все же на Reddit есть несколько огромных тредов, в которых фанаты до сих пор (!) обсуждают послания режиссера и расшифровывают смысл имеющейся в фильме криптографии – регулярно там появляются новые и новые комментарии. Однако, как верно заметил критик Майк Д'Анджело, хотя некоторый культовый статус фильму уже гарантирован, будет обидно, если его станут обсуждать только «рыцари Reddit» [D'Angelo, 2019].

Сам Д'Анджело считает картину идеальным детективом, подходящим для «нашей параноидальной эры». Но критик напрасно беспокоился: в апреле 2019 г., когда картину все-таки выпустили в американский прокат, авторы в буквально одинаковых заголовках писали, что «Под Сильвер Лэйк» обеспечен статус культа [da Conceição, 2019; Singer, 2019; New Cult Fave..., 2019]. Собственно, к тому моменту картина уже была культовой. Как пишет Лэйн Браун, смешанная реакция зрителей, стильный трейлер и участие в конкурсной программе Каннского фестиваля обеспечили «Под Сильвер Лэйк» «мгновенный культовый статус, который только упрочился, когда дистрибьютор A24 перенес релиз фильма на декабрь, а затем и на апрель» [Brown, 2019]. Вероятнее всего, за последние двадцать лет не было ни одного фильма, который не просто стал культовым в узких группах, но и был конвенционально признан таковым критиками и журналистами задолго до выхода.

Остается сказать несколько банальностей. Во-первых, фильм уникален в плане жанрового своеобразия. Это не просто детектив, комедия, триллер, социальная сатира и фильм-нуар – даже объединив все эти жанры, мы не сможем найти адекватного описания картины. Впрочем, критики не раз отмечали, что «Под Сильвер Лэйк» похож на «Долгое прощание» (1973) Роберта Олтмена, «Большого Лебовски» (1998) братьев Коэнов, «Врожденный порок» (2014) Пола Томаса Андерсона и многие другие «детективные» картины, в которых «ничего не происходит». Безусловно, с данными признанными шедеврами у «Под Сильвер Лэйк» есть нечто общее, но при этом он остается эксклюзивным. Загадка фильма в том, что он должен быть загадочным сам по себе. Впрочем, «Врожденный порок» и «Под Сильвер Лэйк» кое-что роднит.

«Врожденный порок» – единственная экранизация знаменитого американского писателя Томаса Пинчона. Пинчон, которого никто и никогда не видел, пишет в своих книгах про разные заговоры и много внимания уделяет популярной культуре, как настоящей, так и им же придуманной. Можно утверждать, что «Под Сильвер Лэйк» – это кинематографическое воплощение писательского кредо Пинчона. То есть это – не экранизация ни одной из книг писателя, но фильм выглядит так, будто является даже более «пинчоновским», чем «Врожденный порок». Это не только история про заговор, но также и дань старой популярной культуре, какой мы ее знали до эпохи Интернета и даже раньше. Иными словами, сделать то, что сделал Митчелл, просто невозможно. Вероятно, «Под Сильвер Лэйк» останется единственным образцом «безжанрового пинчоновского фильма» в истории кинематографа.

Заключение: новые слова о старом феномене

Несмотря на то что в этой книге я попытался объяснить понятие «культовый кинематограф» и также через описание многочисленных фильмов представить его не только как объяснительную, но и как описательную категорию, читатели с тех пор не раз уточняли у меня, что же можно считать культом. Сегодня едва ли найдется более расплывчатое и вызывающее вопросы словосочетание, которым часто пользуются в повседневной жизни. Слово «культовый» по отношению к фильмам используют по делу и не по делу (чаще, конечно, нет), т. е. очень часто неправильно, что лишь размывает смысл термина, путает зрителей, читателей и наводит еще больше тумана, обесценивая и сам феномен, и его понятие. Самым ярким примером такого неправильного употребления понятия можно считать книги Алекса Экслера «50 культовых фильмов, которые вы должны увидеть» и Евгения Новицкого «50 культовых советских фильмов. От “Александра Невского” до “Чучела”», а также книгу критика Махаила Трофименкова «Культовое кино» [Экслер, 2006; Новицкий, 2016; Трофименков, 2019].

Дело не в том, что картины, разбираемые названными авторами, не являются культовыми или не могут быть описаны как таковые (хотя в большинстве случаев не являются и не могут), но в том, что критики волонтаристски берут фильмы, которые им хочется рассмотреть, и пишут про них, не особо вдаваясь в детали, что такое культ на самом деле. В целом стоит отметить, что список Трофименкова хоть как-то соотносится с явлением, но в его книгу попали главным образом ленты, никогда не бывшие предметом культа. Большой частью речь в книге «Культовое кино» все же идет о киноклассике. И потому называться работа должна скорее «Классика кино». Но и медиа не помогают разъяснить термин. После выхода первого и второго изданий моей книги на сайте «Кинопоиск» появилась рубрика «Культовое кино». Несмотря на то что первая статья в ней была моя [Павлов, 2017], в итоге раздел не оправдал возлагаемые на него ожидания: сегодня там можно встретить материалы типа «Почему “X” – культовое кино», но речь там идет о чем угодно, но не о культе. В том смысле, что авторы материалов рассказывают о кино, но не вдаются в подробности о том, кто и как из зрителей его принимал. Надеюсь, что расширенное издание книги внесет ясность в эту разногласицу.

В «Расскажите вашим детям» я предложил свою концепцию культового кино, заметив, что его можно описывать с помощью двух характеристик – текучести и инклюзивности. Это означает, что даже проверенный временем культовый фильм может утратить статус культа, но это также подразумевает и то, что как культовые можно описывать не только новые, но и старые фильмы, ранее не считавшиеся таковыми, – конечно, если аргументировать свою позицию. Или же мы можем искать те фильмы, которые были открыты (заново). Ярким примером такого кино можно считать «Ничто не длится вечно» (1984). В 1984 г. руководство компании MGM после провала на тестовых показах отказалось выпускать эту очень необычную (необычно там все – начиная от стиля и заканчивая сюжетом) картину в прокат и даже дважды отвергло предложения Каннского кинофестиваля показать фильм на больших экранах. Собственно, культовую репутацию фильм получил, когда десять лет назад Билл Мюррей, который там снимался, попросил показать кино на фестивале, устроенном в его честь. С тех пор «Ничто не длится вечно» все больше и больше обрастает фанатской базой. Официально кино не издавалось ни в каких форматах, но есть копии, сделанные с VHS, а главное (более качественные) – с кабельных каналов, которые можно найти на закрытых трекерах.

Примерно об этих вещах я и моя коллега Полина Ханова писали в контексте восприятия отечественной аудиторией западного кино в 1990-х, когда культом было практически все [Pavlov, Khanova, 2017, p. 49–64]. Именно поэтому списки культового кино, составленные профессионалами, такие разные. Каждый исследователь или фанат очень часто руководствуется собственным вкусом, что по всем пунктам является оправданным, если учесть, что культовым

фильм делают зрители, в том числе профессиональные. Впрочем, эти списки разные, но не настолько, чтобы не иметь множества пересечений. Эта ситуация лучше всего подтверждает тезис о культовом кинематографе как о «дискурсивной категории». С момента выхода первых двух изданий я несколько раз высказывался о культовом кино в медиа, называя очередные фильмы, которые либо могут претендовать на культовый статус, либо уже им обладают [Павлов, 2018a]. В каждом случае для меня было важным называть именно *новые*, т. е. другие, ранее не упоминаемые картины, которые пока что не попали в фокус внимания ученых.

Кроме того, с момента выхода первого издания «Расскажите вашим детям» тема не утратила своей актуальности и на Западе. Так, до сих пор продолжают выходить книги в серии «Cultographies», в рамках которой разные исследователи пишут большие тексты о конкретных фильмах. Я постарался учесть некоторые из них – те, что удалось достать. Также важно, что в 2019 г. свет увидел важнейшей сборник, в котором как культовая рассматривается вся франшиза «Зловещие мертвецы» [The Many Lives..., 2019]. В 2018 г. ученый Оливер Картер опубликовал монографию «Создавая европейское культовое кино», в которой речь идет об экономическом и маркетинговом измерении европейского кинематографа, ставшего культовым [Carter, 2018]. Но всего этого явно мало для того, чтобы мы могли регулярно проводить ревизии списков культового кино. Вот почему так важна появившаяся в 2018 г. очередная книга-список «100 величайших культовых фильмов», написанная Кристофером Джеймсом Олсоном [Olson, 2018], к счастью, истинным культовым зрителем, т. е. таким, который знает и любит то, о чем пишет.

Почему она так важна? Во-первых, автор включает в книгу несколько картин, вышедших уже в этом десятилетии. Во-вторых, Олсон упоминает в книге ленты, которые ранее не попадали в дискурсивное поле культового кино, т. е. предлагает считать культовыми фильмами те, что выпали из внимания иных авторов или еще не попали в фокус внимания исследователей. Тем самым он подтачивает канон культовых фильмов (на мой взгляд, это позитивная тенденция). В-третьих, и это самое важное, Олсон работает с материалом эмпирически. Скажем, книга Эрнеста Матиса и Ксавье Мендика [Mathijs, Mendik, 2011] носит академический характер. Авторы часто концептуализируют то, о чем пишут, т. е. пытаются описывать культовое кино через различные культурные и социальные теории и понятия типа трансгрессии, колониализма, кэмп и т. д. И хотя они заявляют, что, в отличие от других книг, в их работе про каждый фильм специально говорится, почему он является культовым, на самом деле они не всегда выполняют свое обещание.

Подход Кристофера Олсона не таков. Его книга не академическая в смысле, описанном выше, но она соответствует всем стандартам академической работы. Единственное научное исследование, на которое он ссылается, это работа Эрнеста Матиса и Джейми Секстона «Введение в культовый кинематограф: введение» [Mathijs, Sexton, 2011], но это не означает, что в книге нет ссылок. Напротив, их очень много. Олсон ссылается на сетевые статьи, журнальные публикации, дополнительные материалы, аудиокomentarии на DVD и Blu-Ray, данные бокс-офисов, а также на всевозможные ресурсы, каждый раз показывая, где именно он взял информацию. Ему не нужно привлекать теории Эмиля Дюркгейма, Пьера Бурдьё или Ханны Арентс к своему анализу. Все, с чем он работает, – это обилие почти что всегда доступной нам информации. Кроме того, Олсон в самом деле каждый раз хоть одной строчкой, но упоминает, почему именно данное кино – культ.

Иными словами, книга Олсона – то, чего все мы так долго ждали. Это не просто список, за которым не стоит ничего, кроме желания автора рассказать о каких-то фильмах, но настоящее, очень тщательное исследование культового кино, представленное в ста наименованиях. И тем важнее для нас найти в книге совершенно неожиданные фильмы для дискурса культового кино. Но прежде чем сказать о конкретных картинах, названных Олсоном «величайшими» в смысле культового статуса, отметим, как он понимает феномен. Автор отмечает, что дать

определение феномену крайне сложно, потому что под категорию культа попадает слишком много разных типов фильмов, имеющих репутацию культа [Olson, 2018, p. xiii]. То есть разные зрители, согласно своему вкусу, страстно любят разное кино, будь то фильмы смешанных жанров типа «С наступлением тьмы» (1986), картины с шокирующими сценами и забавными диалогами типа «Монти Пайтон и священный Грааль» (1975) или иронически воспринимаемые ленты типа «Полицейского-самурая» (1991). Олсон отмечает, что в соответствии с его представлениями о культе в список вошли ленты, подходящие хотя бы под один из названных критериев: 1) это фильм, который любим зрителями, считающими себя аутсайдерами или отвергающими сложившиеся культурные нормы; 2) культовое кино бросает вызов «мейнстримной чувственности» и преодолевает сложившиеся представления о хорошем и плохом вкусе; 3) культовые картины игнорируют конвенции в отношении сторителлинга, героев, диалогов и т. д. [Ibid., p. xiv].

Список Олсона подчеркнуто субъективный, но он, перефразируя Джеффри Чувака Лебовски, отмечает, что «это типа только мое мнение, мужик» [Ibid.]. Олсон ограничил свой лист следующим образом. В него вошли преимущественно американские ленты. С одной стороны, «американизация» культового кино явно не позволяет составить впечатление обо всем феномене, с другой – благодаря такому подходу в книге оказались ленты, которые не могли бы в нее попасть при иных обстоятельствах. В лист не попали короткометражные культовые вещи, а главное, автор не включил в сто величайших культовых фильмов картины типа «Невеста Франкенштейна» (1935), «Касабланка» (1942) и «Эта замечательная жизнь» (1946). По мнению Олсона, они уже давно стали восприниматься как канонизированная классика: вместо этого автор предпочел сделать акцент на менее известных культовых фильмах, надеясь привлечь к ним внимание фанатов [Ibid., p. xv].

Каждую статью про конкретный фильм Олсон разделяет на несколько пунктов: очень короткое описание (часто буквально две строки), что можно отнести к однозначным плюсам, после следует история создания кино и становление культа данного фильма, а затем дается авторский комментарий к кейсу. Кроме того, в книге есть краткие экскурсы о режиссерах, актерах или компаниях (производителях и дистрибьюторах), возникающие в контексте конкретных описаний. Так, Олсон отмечает, что культ такой картины, как «Связь через Майямы» (1987) сложился благодаря релизу компанией Draft house Films – сегодня имеющей особое значение для культовых зрителей. В конце книги Олсон предлагает пять дополнительных списков культового кино: 1) иностранные ленты, ставшие культовыми; 2) важнейшие эксплуатационные картины; 3) великие полночные фильмы; 4) лист «настолько плохих, что даже хороших» лент, т. е. «camp classics»; 5) «настолько плохие, что все равно плохие» картины, т. е. «худшие культовые фильмы» [Olson, 2018, p. 265–274]. Среди этих дополнительных списков можно встретить очень любопытные вещи.

Что конкретно революционного в списке Олсона? Надо заметить, что автор описывает много фильмов, чей статус не подлежит сомнению, – «Уродцы» (1932), «Бегущий по лезвию» (1982) и т. д. Неожданности начинаются где-то с конца 1980-х годов, когда уже известный канон начинается расширяться важнейшими фильмами, которые ученые или же авторитетные критики редко включали в свои списки. Например, это «Земные девушки легко доступны» (1988), «Клоуны-убийцы из открытого космоса» (1988), «Рокетчик» (1991), «Баффи – истребительница вампиров» (1991), «Кабельщик» (1996), «Роми и Мишель на встрече выпускников» (1997), «Джози и кошечки» (2001), «Потерянный скелет Кадавры» (2001), «Пути Тэнг» (2001). Опять же в книге особой акцент сделан на 1980–2010-е годы: это придает тексту свежести и новизны, конечно, если иметь представления о предшествующих работах, отражающих «каноничность». Очень важно, что Олсон, наконец, описывает как культовые два важнейших фильма. Во-первых, это «Дом у дороги» (1989), являющийся однозначным культом [Ibid., p. 192–194]. К сожалению, до сих пор про него не так

часто писали в книгах, но сама лента, разумеется, занимает важнейшее место в истории культового кино. Например, она стала заглавной в подборке материалов, посвященных «хорошим плохим фильмам» на сайте *The Ringer* [Titus, 2017]. Во-вторых, Олсон описывает как культовый важнейший фильм 1980-х – «Коммандос» (1985) с Арнольдом Шварценеггером [Olson, 2018, p. 45–47]. Эта лента является однозначным культом для всех тех русских зрителей, чье взросление пришлось на конец 1980-х и первую половину 1990-х [Павлов, 2017]. Сегодня этот тезис находит подтверждение в том, что французский режиссер Бенджамин Комбс строит сюжет своего фильма-пастиша «Коммандос-ниндзя» (2018) именно на истории «Коммандос» с отсылками к фильмам про ниндзя, включая, конечно, и «Ниндзя III: господство» (1984), представленный в «Расскажите вашим детям». Наконец-то кто-то назвал вещи своими именами, и теперь мы можем без каких-либо оговорок включать «Коммандос» в списки величайших культовых фильмов.

Особый интерес представляют, конечно, новейшие фильмы, которые консервативные ревнители культового кино и ученые пока еще остерегаются рассматривать как культовые, но которые таковыми являются уже в силу того, что автор про них говорит. Кроме упоминаемых картин, это «Псы-воины» (2002), «Дрянные девчонки» (2004), «Адреналин» (2006), «Лихач» (2007), «Взлеты и падения: История Дьюи Кокса» (2007), «Кошелек или жизнь» (2007), «Как трусливый Роберт Форд убил Джесси Джеймса» (2007), «Спиди Гонщик» (2008), «Каратель: территория войны» (2008). Из культовых фильмов нынешнего десятилетия Олсон выбирает только три. Это «Скотт Пилигрим против всех» (2010), «Судьбоносные открытия» (2013) и, что особенно важно, «Драйв» (2011), предпоследний из самых новых культовых фильмов в книге. Чтобы подчеркнуть значение списка Олсона, остановимся на кейсе «Драйва» подробно.

По сюжету главный герой (Райан Гослинг), имя которого не называется, а в титрах он числится как «Водитель», трудится автомехаником, подрабатывая каскадером на съемочных площадках. Однако у него есть еще одна сфера деятельности – он работает водителем, гарантированно отвозящим грабителей с мест преступления. Босс Водителя (Брайан Крэнстон) связывается с криминальным авторитетом (Альберт Брукс), чтобы занять денег на гоночную машину для своего талантливого подчиненного. Тем временем Водитель знакомится со своей соседкой (Кэри Маллиган) и ее сыном. Девушка ему явно нравится, и он начинает проводить с ней много времени. Хотя она не одинока: очень скоро, отсидев свой срок, к ней возвращается муж (Оскар Айзек). Похоже, он вновь встанет на скользкий путь криминала и даже уговорит Водителя помочь ему в одном деле... В итоге все приведет к тому, что кто-то ограбит не тех парней, а Водитель окажется единственным, кто сможет спасти любимую женщину.

Олсон предлагает детальный экскурс в историю создания ленты. Так, впервые новости о том, что новелла Джеймса Саллиса «Драйв» (2005), которая в русском переводе выходила также под заголовком «Гони!», будет перенесена на экран, появились в 2008 г. Компания Universal Pictures собиралась нанять в качестве режиссера Нила Маршалла. Адаптировать текст должен был Хуссейн Амини, который проработал над первой версией сценария до 2010 г. Когда продюсеры пригласили на главную роль Райана Гослинга, то предложили ему самому выбрать режиссера. Так вместо Маршалла кино стал снимать датчанин Николас Виндинг Рефн, к тому времени прославившийся не только датскими лентами, но и международными арт-хитами типа «Бронсон» (2008). Амини, Гослинг и Рефн переписали сценарий, сделав главного героя более немногословным, так что теперь за все экранное время он произносил менее чем 900 слов. В итоге из тех редких фраз, что брутально произносил Гослинг, запоминаются почти все, например: «А как насчет вот чего. Ты затыкаешь свой рот или я вобью тебе твои зубы в глотку и заткну тебе его сам?». Сами съемки проходили в Лос-Анджелесе, и фильм был готов в 2011 г. Его премьера состоялась на Каннском кинофестивале, где Рефн получил приз как

лучший режиссер. В широкий прокат картина вышла в сентябре 2011 г. и принесла создателям больше 76 млн долларов при бюджете в 15 млн.

«Драйв» – редкий пример финансово успешного и даже популярного культового фильма. Секрет его популярности довольно прост. Во-первых, Рефн сумел создать уникальную атмосферу картины – цветовые контрасты, неон и проч. Исследователи – среди которых и Олсон – часто отмечают брутальную и жесткую эстетику режиссера, которая помимо прочего отсылает к таким мастерам жанра, как Серджио Леоне, Мартин Скорсезе и Уильям Фридкин. Во-вторых, несмотря на само название «Драйв», фильм слишком неспешный и даже медлительный. На фоне такого темпа гонки и экшен-сцены, впрочем, тоже снятые по-особому, выглядят впечатляюще. В-третьих, это образ главного героя, который, как и основной персонаж спагетти-вестернов Леоне, остается «человеком без имени», являясь всего лишь Водителем. Отдельно стоит отметить игру других актеров, в частности, Брайна Крэнстона и Альберта Брукса. Так, зрители, которые знают историю кинематографа, были восхищены образом Альберта Брукса – актера и режиссера, снимавшего преимущественно комедии и исполнявшего в них главные роли. Неофиты были рады увидеть Брайана Крэнстона, к тому моменту прославившегося благодаря исполнению роли Уолтера Уайта в сериале «Во все тяжкие». Добавьте ко всему этому саундтрек Клиффа Мартинеса (включая рев моторов, на котором сделан особый упор), и формула успеха картины станет ясна.

Неявные отсылки или даже, лучше сказать, дань уважения минималистским экшен-фильмам типа «Водитель» (1978), «Вор» (1981) и «Жить и умереть в Лос-Анджелесе» (1985) сделали свое дело. Взяв лучшее у предшественников, Рефн постарался снять еще лучше, акцентируя на тех элементах, которые делали ранние картины про криминал и гонки на автомобилях такими запоминающимися. Это сработало. Например, один блогер в 2013 г. написал небольшой текст с громким названием «“Драйв” убил “Водителя”» [Shawn, 2013]. Пользователь признавался, что обожает фильмы Уолтера Хилла, но его «Водителя» посмотрел после того, как увидел «Драйв», и с сожалением заключил, что «Драйв» сделан лучше. Так что многим от просмотра «Водителя» теперь сложно получить такие же эмоции, как от «Драйва». Другой пользователь в том же 2013 г. писал, что «Драйв» – тот «фильм, которому в ближайшие годы суждено стать витальным критерием поп-культуры» [McIndoe, 2013]. Что ж, это пророчество некоторым образом сбылось.

«Драйв» – однозначно культовое кино, потому что многие авторы сегодня возвращаются к нему, чтобы «провести его ревизию». Так, один пользователь проводил такую ревизию «Драйва» уже в 2016 г., спустя пять лет после выхода в прокат [Ford on Film, 2016]. Специалист в теме, он точно подметил, что в отличие от других фильмов, долго шедших к своей репутации культа, «Драйв» стал культовым моментально. И именно культовым, а не популярным, потому что в 2016 г. его репутация как культа все еще была актуальна. Так, автор писал: «Самый крутой независимый фильм со времен “Криминального чтива”? Вполне возможно. Самый стильный фильм 2000-х годов? Скорее всего. Культовый фильм, до сих пор определяющий десятилетие? Несомненно». По мнению пользователя, на момент 2016 г. ничего более достойного снято не было. Что ж, в 2019 г. журналист Чай-Тсунг Чанг предложил перевернуть ту же процедуру. Он также оценил «Драйв» заново, потому что в тот момент, когда смотрел картину школьником и сильно любил ее, он не был достаточно подготовлен к пониманию всех ссылок и «взрослой» эстетики Рефна [Chang, 2019]. Теперь Чанг призывает всех зрителей пересмотреть фильм, потому что насмотренным людям он покажется сегодня еще более качественным и даже более впечатляющим.

Сегодня многие до сих пор вдохновляются образом Водителя и пытаются косплеить его не только на костюмированных вечеринках, но и в повседневной жизни. Так, белую куртку с вышитым на спине скорпионом можно заказать в Интернете. Периодически «Драйв» становится источником для разных мемов. Например, в 2016 г. в Сети появились картинки манекена

Грэма – человека, приспособленного к выживанию в дорожно-транспортных происшествиях. Пользователи стали фотошопить Грэма к Водителю из «Драйва» – на скрины, постер и т. д. Тем самым «Драйв» пользуется спросом даже в рамках культуры мемов. Несмотря на то что ранние картины Рефна более brutальные и, возможно, более культовые в традиционном смысле слова, «Драйв» остается его главным и самым узнаваемым кино. Одним словом, Кристофер Олсон оправданно назвал «Драйв» «одним из лучших культовых фильмов начала XXI столетия» [Olson, 2018, p. 62].

То, что картина Рефна появляется в списке Кристофера Олсона предпоследней по хронологии, чрезвычайно важно. Потому что он лишь фиксирует и закрепляет уже имеющееся явление и делает это фактически первым. Уже только из-за этого книгу Олсона стоит похвалить и рекомендовать к прочтению всем тем, кому небезразлично культовое кино. К слову, тем самым Олсон подтверждает мою концепцию об инклюзивности культового кинематографа. Конечно, список автора репрезентативен лишь с точки зрения американского кино, так как в нем не учитываются иностранные фильмы. Вместе с тем, поскольку об этом можно прочесть в других книгах, в том числе в упоминаемых во введении, это нельзя считать недостатком. Олсон, сохраняя почтение к канону, расширяет дискурс культового кино за счет включения в список ста величайших культовых фильмов очередных вещей, и это то русло, в котором следует работать исследователям феномена. В конце концов, фанаты культового кино узнают о фильмах, на которые раньше могли не обращать внимания. К моему приятному удивлению, так было и со мной. И посмотрев те картины, которые я раньше не замечал, я ни о чем не жалею. Что же, теперь нам, поклонникам культового кинематографа, предстоит двигаться в этом направлении – искать новое (старое) кино, отслеживать новейшие фильмы и дополнять/пересматривать списки.

Библиография

- 1001 фильм, который вы должны посмотреть. 2009. Под ред. С.Дж. Шнайдера. М.: Магма.
- Айснер Л.* 2010. Демонический экран. М.: Rosebud Publishing.
- Андерсон П.* 2011. Истоки постмодерна. М.: Территория будущего.
- Арендт Х.* 2004. О насилии // Мораль в политике. Хрестоматия / под ред. Б. Капустина. М.: Изд-во МГУ.
- Артюх А.* 2015. Новый Голливуд. История и концепция. СПб.: Алетейя.
- Бьюкатман С.* 2006. Искусственная бесконечность. О спецэффектах и возвышенном // Фантастическое кино. Эпизод первый: сб. статей / под ред. Н. Самутиной. М.: НЛО.
- Былинин В.* 1991. Распутин: оргии у подножия трона. Миф и реальность на экране и в жизни // Видео-Асс. № 4.
- Герман Ю.* 1996. Спутник киномана: Справочник-каталог зарубежного кино. Винница: Континент-ПРИМ.
- Гладильщиков Ю.* 2007. Справочник грез. Путеводитель по новому кино. М.: Колибри.
- Грант Б.К.* 2006. «Совершенствование чувств»: Разум и визуальное в фантастическом кино // Фантастическое кино. Эпизод первый: сб. статей / под ред. Н. Самутиной. М.: НЛО.
- Гринстрит Р.* 2008. Вопросы и ответы: интервью со Славоем Жижекком // Пушкин. № 1.
- Дегтярев Е.* 2014. Социальная критика Джона Карпентера: конспирология в «Чужих среди нас» // Логос. № 5 (101).
- Денисов И.* 2009. Термиты с 42-й улицы. <<http://www.cinematheque.ru/post/141901>>.
- Добротворский С.* 1992. Ужас и страх в конце тысячелетия. Очерк экранной эволюции // Бездна: «Я» на границе страха и абсурда. (Специальный выпуск журнала «Арс»). СПб.: Емец концерн.
- Жижек С.* 2004. Ирак: история про чайник. М.: Практикс.
- Жижек С.* 2011. Искусство смешного возвышенного: о фильме Дэвида Линча «Шоссе в никуда». М.: Европа.
- Жижек С.* 2012. Чума фантазий. Харьков: Гуманитарный центр. История уродства. 2007. Под ред. У. Эко. М.: Слово.
- Ипполитов А.* 2012. Приключение петербургского змея до и после перестройки. <<http://seance.ru/blog/petersburg-snake/>>.
- Йонас Г.* 1998. Гностицизм. СПб.: Лань.
- Кинопотери. «С голой женщиной на экране власть боролась строго»: Видеосалоны 80-х/90-х. 2015. <<https://daily.afisha.ru/archive/vozduh/cinema/videosalony/>>.
- Кляйн Н.* 2008. No Logo: люди против брэндов. М.: Добрая книга.
- Комм Д.* 2012. Формулы страха. Введение в историю и теорию фильма ужасов. СПб.: БХВ-Петербург.
- Комм Д.* 2015. Гонконг: город, где живет кино. Секреты успеха кинематографической столицы Азии. СПб.: БХВ-Петербург.
- Копытцев С.* 1997. Двадцать молодежных культовых фильмов // Ровесник. № 4.
- Кракауэр З.* 1977. От Калигари до Гитлера: Психологическая история немецкого кино. М.: Искусство.
- Кралечкин Д.* 2014. Дарья среди племен // Логос. № 5 (101).
- Краснова Г.* 2006. Европейцы в Голливуде. М.: Материк.
- Кудрявцев С.* 2008. 3500. Книга кинокритиков: в 2 т. Т. 1. М.: Печатный Двор.
- Кузнецов С.* 2000. Взгляд сквозь два ствола. «Карты, деньги, два ствола», режиссер Гай Ритчи // Искусство кино. № 1.

Кузнецов С. 2007. Pulp Fiction/Криминальное чтение. <<http://kino-s-detmi.livejournal.com/295.html>>.

Маккарти С. 2007. 60 культовых фильмов мирового кинематографа. Екатеринбург: У-Фактория.

МакНейр Б. 2007. Стриптиз-культура: секс, медиа и демократизация желания. М.; Екатеринбург: АСТ, У-Фактория.

Малви Л. 2000. Визуальное удовольствие и нарративный кинематограф // Антология гендерной теории / под ред. Е. Гаповой, А. Усмановой. Минск: Пропилеи.

Малви Л. 2005. Размышление о статье «Визуальное удовольствие и нарративное кино», навеянное фильмом Кинга Видора «Дуэль на солнце» (1946) // Гендерная теория и искусство. Антология: 1970–2000. М.: РОССПЭН.

Матис Э. 2012. Культовое кино и сексуальное насилие // Логос. № 6 (90).

Найт П. 2010. Культура заговора. М.: Ультракультура 2.0.

Наринская А. 2015. Секса мало не бывает. <<http://www.kommersant.ru/doc/2664749>>.

Новицкий Е. 2016. 50 культовых советских фильмов. От «Александра Невского» до «Чучела». М.: Канон+ РООИ, Реабилитация.

Нэрмор Д. 2012. Кубрик. М.: Rosebud Publishing.

Павлов А.В. 2011. Культура культа // Искусство кино. № 11.

Павлов А.В. 2012. «Видеодром»: Формирование видеокультуры в Советской России в 1980–1990-е // СССР: Жизнь после смерти / под ред. И. Глущенко, В. Кагарлицкого, В. Куренного. М.: Изд. дом ВШЭ.

Павлов А.В. 2013. Грайндхаус: В или не В? // Искусство кино. № 1.

Павлов А.В. 2014а. Постыдное удовольствие: философские и социально-политические интерпретации массового кинематографа. М.: Изд. дом ВШЭ.

Павлов А.В. 2014б. Штурмуя публичное пространство: слова о гетеротопии плохого вкуса // Логос. № 5 (101).

Павлов А.В. 2017. От «Пятого элемента» до «Хищника 3»: Культовое кино в России. <<https://www.kinopoisk.ru/media/article/2945402/>>.

Павлов А.В. 2018а. 10 культовых фильмов XXI столетия – от философа и кинокритика Александра Павлова. <<https://www.afisha.ru/se-lection/10-kultovyh-filmov-xxi-stoletiya-ot-filosofa-i-kinokritika-alek-sandra-pavlova/>>.

Павлов А.В. 2018б. Бесславные ублюдки, бешеные псы. Вселенная Квентина Тарантино. М.: Изд. дом «Дело» РАНХиГС.

Павлов А.В. 2019. Престижное удовольствие: Социально-философские интерпретации «сериального взрыва». М.: РИПОЛ классик – Панглосс.

Постнова Д. 2018. Арми Хаммер танцует под твою любимую песню. <<https://cinemaholics.ru/armie-dances-to/>>.

Раишкофф Д. 2011. Медиавирус: пособие по организации информационных эпидемий. М.: Ультракультура 2.0.

Самутина Н. 2002. Культовое кино: даже зритель имеет право на свободу // Логос. № 5–6.

Самутина Н. 2006а. Реальный фантастический вариант, или Что хотел сказать редактор-составитель // Фантастическое кино. Эпизод первый: сб. статей / под ред. Н. Самутиной. М.: НЛО.

Самутина Н. 2006б. Фантастическое кино и проблема иного // Фантастическое кино. Эпизод первый: сб. статей / под ред. Н. Самутиной. М.: НЛО.

Самутина Н. 2009. «Cult camp classics»: специфика нормативности и стратегии зрительского восприятия в кинематографе // Классика и классики в социальном и гуманитарном знании / под ред. И. Савельевой, А. Полетаева. М.: НЛО.

Скал Д. 2009. Книга ужаса. М.: Амфора.

Соува Д. 2004. 125 запрещенных фильмов. Цензурная история мирового кинематографа. Екатеринбург: Ультра. Культура.

Тригг Д. 2017. Нечто. Феноменология ужаса. Пермь: Гиле Пресс.

Трофименков М. 2019. Культовое кино. М.: Эксмо, Яуза.

Уайнсток Д. 2014. Постмодернизм с Сэмом Рэйми, или Как я научился не волноваться насчет теории и полюбил «Зловещих мертвецов» // Логос. № 5 (101).

Уильямс Л. 1991. Когда смотрит женщина // Искусство кино. № 6.

Уильямс Л. 2012. Порнография, порно и порнуха: мысли о поле, заросшем сорняками // Логос. № 6.

Устиян Г. 1997. Плохие фильмы, которые мы любим // Премьер. № 12.

Хантер И.К. 2014. Бивер Лас-Вегас! Слово фаната в защиту «Шоугелз» // Логос. № 5 (101).

Хиллс М. 2014. По ту сторону паракинематографа: «Пятница 13-е» как Иное трэша и легитимной кинокультуры // Логос. № 5 (101).

Цыркун Н. 2013. Трансформация кэмп и рецепция кино // Искусство кино. № 1.

Чубаров И. 2013. Исключенные: логики социальной стигматизации в массовом кинематографе // Логос. № 5 (101).

Хренов А. 2011. Маги и радикалы. Век американского авангарда. М.: НЛО.

Филиппов А.Ф. 2006. Восстание картезианцев: к социологической характеристике фильма «Бегущий по лезвию» // Фантастическое кино. Эпизод первый: сб. статей / под ред. Н. Самутиной. М.: НЛО.

Фридман К. 2006. «Космическая одиссея» Кубрика. Форма и идеология // Фантастическое кино. Эпизод первый: сб. статей / под ред. Н. Самутиной. М.: НЛО.

Шнал. 2010. Мои кошечки – оно того стоило! <<https://www.kinopoisk.ru/user/359649/comment/926525/>>.

Эко У. 2000. «Касабланка», или Воскрешение богов // Киноведческие записки. № 45.

Экран и сцена. 1990. 22 ноября. № 47.

Экслер А. 2006. 50 культовых фильмов, которые вы должны увидеть. М.: АСТ, АСТ Москва, Хранитель.

10 New Movies That Deserve Cult Status. 2016. <<https://scene360.com/movies/92758/cult-movies/>>.

101 Cult Movies You Must See Before You Die. 2010. S.J. Schneider (ed.). L.: A Quintessence Book.

101 Horror Movies You Must See Before You Die. 2009. S.J. Schneider (ed.). L.: A Quintessence Book.

Abbot S. 2007. Celluloid Vampires: Life after Death. Austen, Texas: The University of Texas Press.

An J. 2007. The Killer: Cult Film and Transcultural (Mis)reading // The Cult Film Reader. 2007 / E. Mathijs, X. Mendik (eds). L.; N.Y.: Open University Press, McGraw-Hill.

Anderson N., Anderson N. 2018. “Blade Runner 2049” – scanning the origins of a cult masterpiece. <<https://themetdet.com/blade-runner-2049-scanning-origins-cult-masterpiece/>>.

Annandale D. 2002. Guerrilla Vamping: Vampiros Lesbos, the Becoming-Woman of Women and Unravelling of the Male Gaze // Paradox. No. 17.

Arbeiter M. 2017. “Call Me by Your Name” is the Queer Movie I've Always Needed (Sundance Review). <<https://nerdist.com/article/call-me-by-your-name-sundance-review/>>.

Austin B. 1981. Portrait of a Cult Film Audience: The Rocky Horror Picture Show // Journal of Communication. Vol. 31. Spring.

Barber S. 2010. The Neorealist Transgressions of Pier Paolo Pasolini // From the Arthouse to the Grindhouse: Highbrow and Lowbrow Transgression in Cinema's First Century / R.G. Weiner, J. Cline (eds). Lanham; Toronto; Plymouth, UK: The Scarecrow Press.

Benshoff H.M. 1997. Monsters in the Closet. Homosexuality and the Horror Film. Manchester; N.Y.: Manchester University Press.

Billson A. 2019. The Thing. L.: British Film Institute.

Bordwell D. 2013. Christopher Nolan: A Labyrinth of Linkages. First Video Edition.

Brielle«Danvers. 2019. Cult classics of the 21st century. <<https://letterboxd.com/thatsantiagoguy/list/cult-classics-of-the-21st-century/>>.

Brown L. 2019. What Follows It Follows? David Robert Mitchell on his ambitious, divisive, long-awaited new movie, Under the Silver Lake. <<https://www.vulture.com/2019/04/david-robert-mitchell-on-under-the-silver-lake.html>>.

Callahan D. 2017. Redefining Masculinity: On Armie Hammer In “Call Me By Your Name”. <<https://nylon.com/articles/redefining-masculinity-armie-hammer-call-me-by-your-name>>.

Carter O. 2018. Making European Cult Cinema: Fan Enterprise in an Alternative Economy Amsterdam: Amsterdam University Press.

Catterall A., Wells S. 2001. Your Face Here: British Cult Movies Since the Sixties. L.: Fourth Estate.

Chang C.-T. 2019. Revisiting 2011 Cult Classic: “Drive”. <<https://thefilmera.com/2019/02/01/drive/>>.

Chapman T. 2017. The Lobster: 2015's Best Film You've Never Seen. <<https://geeks.media/the-lobster-2015-s-best-film-you-ve-never-seen>>.

Chibnall S. 1998. Making Mischief: Cult Films of Pete Walker. Guildford, Surrey: FAB Press.

Chibnall S. 2007. Carter in Context // The Cult Film Reader / E. Mathijs, X. Mendik (eds). L.; N.Y.: Open University Press, McGraw-Hill.

Chion M. 2005. David Lynch. L.: British Film Institute.

Cinema Inferno: Celluloid Explosions from the Cultural Margins. 2010. R.G. Weiner, J. Cline (eds). Lanham; Toronto; Plymouth, UK: The Scarecrow Press.

Clover C.J. 2015. Men, Women, and Chainsaws-Gender in the Modern Horror Film. Princeton, Oxford: Princeton University Press.

Collins M. 2010. Post-irony is real, and so what? <<http://georgetownvoice.com/2010/03/04/post-irony-is-real-and-so-what>>.

Cox A. 2009. 10 000 Ways To Die: A Director's Take on the Spaghetti Western (1963–1973). Kamera Books.

Crazy Dariya. 2010. Не заметили, а зря... <<https://www.kinopoisk.ru/user/835880/comment/806317/>>.

Dan. 2014. They Came Together. <<https://letterboxd.com/thendansays/film/they-came-together/>>.

Da Conceição R.F. 2018. “Under the Silver Lake” is Destined for Cult Status. <<https://www.goombastomp.com/fantasia-2018-under-the-silver-lake/>>.

D'Angelo M. 2019. “Under The Silver Lake” is the Perfect Demented Detective Yarn for Our Paranoid Age. <<https://film.avclub.com/under-the-silver-lake-is-the-perfect-demented-detective-1834074372>>.

De Ville D. 2010. Menopausal Monsters and Sexual Transgression in Argento's Art Horror // Cinema Inferno: Celluloid Explosions from the Cultural Margins / R.G. Weiner, J. Cline (eds). Lanham; Toronto; Plymouth, UK: The Scarecrow Press.

DeVos A. 2010. The More You Rape Their Senses, the Happier They Are: A History of Cannibal Holocaust // Cinema Inferno: Celluloid Explosions from the Cultural Margins / R.G. Weiner, J. Cline (eds). Lanham; Toronto; Plymouth, UK: The Scarecrow Press.

- Dyer R.* 2002. *The Culture of Queers*. L.; N.Y.: Routledge.
- Egan K.* 2011. *The Evil Dead*. L.; N.Y.: Wallflower Press.
- Eiss J.* 2010. *500 Essential Cult Movies. The Ultimate Guide*. Ilex: Ilex Press Limited.
- Ekeroth D.* 2011. *Swedish Sensationfilms: A Clandestine History of Sex, Thrillers, and Kicker Cinema*. N.Y.: Bazillion Points.
- Erdogan N.* 2007. *Mute Bodies, Disembodied Voices: Notes on Sound in Turkish Popular Cinema // The Cult Film Reader / E. Mathijs, X. Mendik (eds)*. L.; N.Y.: Open University Press, McGraw-Hill.
- Fallwell L.* 2010. *Through the Looking Glass Darkly: Considering Theories of Nazi Film and Concepts of Transgression // Cinema Inferno: Celluloid Explosions from the Cultural Margins / R.G. Weiner, J. Cline (eds)*. Lanham; Toronto; Plymouth, UK: The Scarecrow Press.
- Farber M.* 1998. *Negative Space: Manny Farber On The Movies*. Da Capo Press.
- Fiedler L.* 1978. *Freaks: Myths and Images of the Secret Self*. N.Y.: Simon and Shuster.
- Ford on Film. 2015. For better or worse, *The Lobster* is the weirdest film of 2015. <<https://fordonfilm.wordpress.com/2015/10/21/for-better-or-worse-the-lobster-is-the-weirdest-film-of-2015/>>.
- Ford on Film. 2016. *Drive At Five: Revisiting the best cult film of the decade*. <<https://fordonfilm.wordpress.com/2016/09/24/drive-at-five-revisiting-the-best-cult-film-of-the-decade/>>.
- Frank Henenlotter. 1986. Interview // *Re/Search. Incredibly Strange Films*. No. 10.
- From the Arthouse to the Grindhouse: Highbrow and Lowbrow Transgression in Cinema's First Century*. 2010. R.G. Weiner, J. Cline (eds). Lanham; Toronto; Plymouth, UK: The Scarecrow Press.
- Garnham N.* 1971. *Samuel Fuller*. N.Y.: Viking Press.
- Giddins G.* 2015. *The Honeymoon Killers: Broken Promises*. <<https://www.criterion.com/current/posts/293-the-honeymoon-killers-broken-promises>>.
- Graham A.* 1991. *Journey to the Center of the Fifties: Cult of Banality // The Cult Film Experience. Beyond all Reason / J.P. Telotte (ed.)*. Austin: University of Texas Press.
- Grant B.K.* 1991. *Science Fiction Double Feature: Ideology in the Cult Film // The Cult Film Experience. Beyond all Reason / J.P. Telotte (ed.)*. Austin: University of Texas Press.
- Grant B.K.* 2000. *Seconds Thoughts on Double Feature: Revisiting the Cult Film // The Cult Films and its Critics / G. Harper, X. Mendik (eds)*. L.: FAB Press.
- Grant B.K.* 2013. *100 Science Fiction Films*. L.: BFI, Palgrave Macmillan.
- Grønstad A.* 2012. *Screening the Unwatchable. Spaces of Negation in Post-Millennial Art Cinema*. L.: Palgrave Macmillan.
- Grant M.* 2013. *Fulci's Waste Land: Cinema, Horror, and the Dreams of Modernism // The Cult Films and its Critics / G. Harper, X. Mendik (eds)*. L.: FAB Press.
- Heller-Nicholas A.* 2017. *Ms. 45*. L.; N.Y.: Wallflower Press.
- Hills M.* 2011. *Blade Runner*. L.: Wallflower Press.
- Hoberman J., Rosenbaum J.* 1983. *Midnight Movies*. N.Y.: Da Capo Press.
- Hollows J.* 2003. *The Masculinity of Cult // Defining Cult Movies: The Cultural Politics of Oppositional Taste / M. Jancovich, A.L. Reboll, J. Stringer, A. Willis (eds)*. Manchester; N.Y.: Manchester University Press.
- Hughes H.* 2010. *Spaghetti Westerns*. Harperden: Kamera Books.
- Hunt L.* 2007. *Han's Island Revisited: Enter the Dragon as Transnational Cult Film // The Cult Film Reader / E. Mathijs, X. Mendik (eds)*. L.; N.Y.: Open University Press, McGraw-Hill.
- Hunter I.Q.* 2013. *British Trash Cinema*. L.: Palgrave Macmillan.
- Hutchings P.* 2003. *The Argento Effect // Defining Cult Movies: The Cultural Politics of Oppositional Taste / M. Jancovich, A.L. Reboll, J. Stringer, A. Willis (eds)*. Manchester; N.Y.: Manchester University Press.

Jancovich M., Reboll A.L., Stringer J., Willis A. 2003. Introduction // *Defining Cult Movies: The Cultural Politics of Oppositional Taste* / M. Jancovich, A.L. Reboll, J. Stringer, A. Willis (eds). Manchester; N.Y.: Manchester University Press.

Jameson F. 1992. *Signatures of the Visible*. N.Y.: Routledge.

Jameson F. 1995. *The Geopolitical Aesthetic: Cinema and Space in the World System*. Indiana: Indiana University Press.

Janisse K.-L. 2012. *House of Psychotic Women*. Surrey: FAB Press.

Jenkins H. 2006. *Convergence Culture: Where Old and New Media Collide*. N.Y.: New York University Press.

Jones C. 2010. *Here Come The Kung Fu Clones*. Nottingham: Woowums Book.

Jones K. 2013. *Two-Lane Blacktop: Slow Ride*. <<http://www.criterion.com/current/posts/621-two-lane-blacktop-slow-ride>>.

Jones S. 2013. *Torture Porn. Popular Horror after Saw*. L.: Palgrave Macmillan.

Kendrick J. 2009. *Film Violence: History, Ideology, Genre*. L.; N.Y.: Wallflower.

Kirik b. 2015. *Криминальное Чтиво по-питерски*. <<https://www.kino-poisk.ru/user/4217097/comment/2201457/>>.

Krzywinska T. 2000. *The Dynamics of Squirting: Female Ejaculation and Lactation in Hardcore Film* // *The Cult Films and its Critics* / G. Harper, X. Mendik (eds). L.: FAB Press.

Landis B. 2010. *The Neorealist Transgressions of Pier Paolo Pasolini* // *Cinema Inferno: Celluloid Explosions from the Cultural Margins* / R.G. Weiner, J. Cline (eds). Lanham; Toronto; Plymouth, UK: The Scarerow Press.

Landis B., Clifford M. 2002. *Sleazoid Express: A Mind-Twisting Tour Through the Grindhouse Cinema of Times Square*. N.Y.: Simon & Schuster.

Lawrence N. 2008. *Blaxploitation Films of the 1970s: Blackness and Genre*. N.Y.: Routledge.

Lee Ch. 2010. *Screening Generation X: The Politics and Popular Memory of Youth in Contemporary Cinema*. L.; N.Y.: Routledge.

Leigh D. 2009. *Who Killed Cult Movies?* <<http://www.guardian.co.uk/film/filmblog/2009/oct/13/who-killed-cult-movies>>.

Loreti N. 2010. *Cult People: Tales from Hollywood Exploitation A-List*. L.: A Headpress Book.

Maltby R. 1996. "A Brief Romantic Interlude": Dick and Jane go to 3½ Seconds of the Classic Holliwood Cinema // *Post-Theory: Reconstructing Film Studies*. Madison: University of Wisconsin Press.

Martin D. 2015. *Extreme Asia. The Rise of Cult Cinema from the Far East*. Edinburgh: Edinburgh University Press.

McIndoe R. 2013. *Cult Film: Drive*. <<https://strathclydetelegraph.com/2013/11/08/cult-film-drive/>>.

Margulies E., Rebello S. 1995. *Bad Movies We Love Paperback*. L.: Marion Boyars.

Mathijs E. 2005. *The Cinema of David Cronenberg: from Baron of Blood to Cultural Hero*. L.; N.Y.: Wallflower Press.

Mathijs E., Mendik X. 2011. *10 °Cult Films*. L.: BFI, Palgrave Macmillan.

Mathijs E., Sexton J. 2011. *Cult Cinema*. Oxford: Wiley-Blackwell.

Mathijs E. 2013. *John Fawcett's Ginger Snaps. Canadian Cinema 10*. Toronto: University of Toronto Press.

McGovan T. 2007. *The Impossible David Lynch*. N.Y.: Columbia University Press.

Medved H., Dreyfuss R. 1978. *The Fifty Worst Films of All Time (And How They Got That Way)*. N.Y.: Warner Books.

Medved M., Medved H. 1980. *The Golden Turkey Awards: Nominees and Winners, the Worst Achievements in Hollywood History*. N.Y.: Putnam.

Mendik X. 2012. *Perverse Bodies, Profane Texts* // *Sadomania. Sinema de Sade*. Glitter Books.

Mennel B. 2012. *Queer Cinema. Schoolgirls, Vampires, and Gay Cowboys.* L.; N.Y.: Wallflower Press.

Mes T. 2007. *Ichi the Killer // // The Cult Film Reader / E. Mathijs, X. Mendik (eds).* L.; N.Y.: Open University Press, McGraw-Hill.

Mitchell-Baker D. 2017. *Cult Classics: Wet Hot American Summer.* <<https://www.theedgesusu.co.uk/film/archive-comment/2017/07/31/cult-classics-wet-hot-american-summer/>>.

Morel-Paulo J. 2012. *Review: Killing Them Softly.* <<https://www.oxfordstudent.com/2012/09/24/killing-them-softly-review/>>.

Morton J. 1986. *Santo Films // Re/Search. Incredibly Strange Films. No. 10.*

Möller O., Schifferle H., Westphal S. 1997. *Ritual und Romantik: das Kino des Eckhart Schmidt.* München: Belleville.

Nazisploitation! The Nazi Image in Lowbrow Cinema and Culture. 2012. D.H. Magilow, E. Bridges, K.T. Vander Lugt (eds). N.Y.; L.: The Continuum.

Nelson P.A. 2013. *My 21st Century Cult Canon.* <<https://letterboxd.com/cinemaviscera/list/my-21st-century-cult-canon/>>.

New Cult Fave: Under the Silver Lake. 2019. <<https://www.amctheatres.com/amc-scene/new-cult-fave-under-the-silver-lake>>.

Newman K. 1989. *Nightmare Movies.* N.Y.: Harmony Books.

Nordine M. 2019. “Blade Runner 2049” Was Never Going to Be a Blockbuster, But It Can Become Something Cooler: A Cult Classic. <<https://www.indiewire.com/2017/10/blade-runner-2049-box-office-cult-classic-1201885405/>>.

Olson Ch.J. 2018. *100 Greatest Cult Films.* Lanham: Rowman & Littlefield Publishers.

Pavlov A., Khanova P. 2017. *Cult in Everything but Name? Transnational Experiences of (Western) Cult Cinema in late Soviet and Early Post-Soviet Russia // Transnational Cinemas. Vol. 8. No. 1.*

Peary D. 1981. *Cult Movies. The Classics, the Sleepers, the Weird, and the Wonderful.* N.Y.: Delacorte Press.

Peary D. 1983. *Cult Movies. 50 more of the Classics, the Sleepers, the Weird, and the Wonderful.* N.Y.: Delacorte Press.

Peary D. 1988. *Cult Movies. 50 more of the Classics, the Sleepers, the Weird, and the Wonderful.* N.Y.: Delacorte Press.

Polan D. 2000. *Pulp Fiction.* L.: British Film Institute.

Puchalski S. 1996. *Slimetime: A Guide to Sleazy, Mindless Movies.* Stockport, UK: Headpress.

Read J. 2003. *The Cult of Masculinity: from Fan-Boys to Academic BadBoys // Defining Cult Movies: The Cultural Politics of Oppositional Taste / M. Jancovich, A.L. Rebol, J. Stringer, A. Willis (eds).* Manchester; N.Y.: Manchester University Press.

Rabin N. 2015. *A revisit of “Lock, Stock And Two Smoking Barrels” suggests maybe we were wrong about Guy Ritchie.* <<https://thedissolve.com/news/5403-a-revisit-of-lock-stock-and-two-smoking-barrels-su/>>.

Rabin N. 2019. *Sub-Cult 2.0 #4 They Came Together (2014).* <<https://www.nathanrabin.com/happy-place/2019/2/26/sub-cult-20-4-they-came-together-2014>>.

Rosenbaum J. 1997. *Movies as Politics.* L.; Berkley; Los Angeles: University of California Press.

Rosenbaum J. 2008. *Essential Cinema: On the Necessity of Film Canons.* Baltimore: Johns Hopkins University Press.

Russell J. 2005. *Book of the Dead. The Complete History of the Zombie Cinema.* Surrey: FAB Press.

Sargent J. 2012. Sade Castrated // Sadomania. Sinema de Sade. Glitter Books. *Schadenfreude*. 2012. Таксидермия. <<https://www.kinopoisk.ru/user/2138351/comment/1578020/>>.

Schwartz D. 2002. Visions of New York: Films from the 1960s Underground // Underground U.S.A. Filmmaking beyond the Hollywood Canon / X. Mendik, S.J. Schneider (eds). L.; N.Y.: Wallflower Press.

Sconce J. 1995. “Trashing” the Academy: Taste, Excess, and an Emerging Politics of Cinematic Style // Screen. Winter. Vol. 36. No. 4.

Shawn. 2013. Drive Killed The Driver. <<https://cultfilmclub.com/drive-killed-the-driver/>>.

Shipka D. 2011. Perverse Titillation: The Exploitation Cinema of Italy, Spain and France, 1960–1980. Jaffercon, North Carolina; L.: McFarland and Company.

Singer M. 2019. Why “Under the Silver Lake” is destined for cult status. <<https://screencrush.com/under-the-silver-lake-is-great/>>.

Siomopolous A. 2010. Cult-ural Learnings from Borat: A Model for the New Standardized Cult Film // Cinema Inferno: Celluloid Explosions from the Cultural Margins / R.G. Weiner, J. Cline (eds). Lanham; Toronto; Plymouth, UK: The Scarecrow Press.

Smith J. 2010. Withnail and Us: Cult Films and Film Cults in British Cinema. L.; N.Y.: I.B. Tauris.

Smith M. 2018. Trainspotting. L.: British Film Institute.

Snyder E.D. 2019. 12 Facts About “Lock, Stock and Two Smoking Barrels”. <<https://mentalfloss.com/article/68781/12-fascinating-facts-about-lock-stock-and-two-smoking-barrels>>.

Staiger J. 2007. Hitchcock in Texas: Intertextuality in the Face of Blood and Gore // The Cult Film Reader / E. Mathijs, X. Mendik (eds). L.; N.Y.: Open University Press, McGraw-Hill.

Studlar G. 1991. Midnight S/Excess: Cult Configurations of “Femininity” and Perverse // The Cult Film Experience. Beyond all Reason / J.P. Telotte (ed.). Austin: University of Texas Press.

Taubin A. 2000. Taxi Driver. L.: British Film Institute.

The Cult Film Experience. Beyond all Reason. 1991. J.P. Telotte (ed.). Austin: University of Texas Press.

The Cult Film Reader. 2007. E. Mathijs, X. Mendik (eds). L.; N.Y.: Open University Press, McGraw-Hill.

The Many Lives of The Evil Dead. Essays on the Cult Film Franchise. 2019. R. Riecki, J.A. Sartain (eds). Jefferson, North California: McFarland & Company, Inc., Publishers.

The New Extremism in Cinema: From France to Europe. 2011. T. Horeck, T. Kendall (eds). Edinburgh: Edinburgh University Press.

Thompson S. 2009. The Dude and the New Left // The Year's Work in Lebowsky Studies / E.P. Comentale, A. Jaffe (eds). Indiana: Indiana University Press.

Titus M. 2017. An Exhaustive Breakdown of Patrick Swayze's “Road House”. <<https://www.theringer.com/2017/6/22/16040720/road-house-patrick-swayze-good-bad-movies-5670135550c>>.

Thrower S. 2002. Beyond Terror: The Films of Lucio Fulci. L.: FAB Press.

Tobias S. 2009. The New Cult Canon: Lost Highway. <<https://film.avclub.com/lost-highway-1798217014>>.

Tobias S. 2010a. Bad Lieutenant: Port Of Call New Orleans. <<https://film.av-club.com/bad-lieutenant-port-of-call-new-orleans-1798219667>>.

Tobias S. 2010b. Session 9. <<http://www.avclub.com/article/emsession-9em-48220>>.

Tobias S. 2011a. The New Cult Canon: Wet Hot American Summer. <<https://film.avclub.com/the-new-cult-canon-wet-hot-american-summer-1798214174>>.

Tobias S. 2011b. The Human Centipede (First Sequence). <<http://www.av-club.com/article/ithe-human-centipede-first-sequenci-63712>>.

Tobias S. 2011c. Slither. <<https://film.avclub.com/slither-1798225160>>.

- Tobias S.* 2011d. Black Dynamite. <<http://www.avclub.com/article/iblack-dynamitei-62503>>.
- Tobias S.* 2011e. Anaconda. <<https://film.avclub.com/anaconda-1798228421>>.
- Tyler G.* 1995. Underground Film: A Critical History. N.Y.: Da Capo Press.
- Wallace D.F.* 1998. David Lynch Keeps His Head // Wallace D.F. A Supposedly Fun Thing I'll Never Do Again: Essays and Arguments. Boston; N.Y.; L.: Back Bay Books.
- Walker D., Rausch A.J., Watson C.* 2009. Reflections on Blaxploitation: Actors and Directors Speak. Lanham: Scarecrow Press, Inc.
- Waller D.A.* 1991. Midnight Movies, 1980–1985: A Market Study // The Cult Film Experience. Beyond all Reason / J.P. Telotte (ed.). Austin: University of Texas Press.
- Weinstock J.A.* 2007. The Rocky Horror Picture Show. L.; N.Y.: Wallflower Press.
- Weinstock J.* 2012. The Vampire Film. Undead Cinema. L.; N.Y.: Wallflower.
- Wetterstaetter R.* 1997. Dying for Action. The Life and Films of Jackie Chan. N.Y.: Warner Books.
- Wheeler A.-N.* 2018. I tried the “call me by your name” peach scene and it was amazing. <https://i-d.vice.com/en_us/article/43pywb/i-tried-the-call-me-by-your-name-peach-scene-and-it-was-amazing>.
- Wilson H.D.* 2015. They Live. L.; N.Y.: Wallflower Press.
- Wood J.* 2009. 100 American Independent Films. L.: BFI, Palgrave Macmillan.
- Wood R.* 2003. Hollywood from Vietnam to Reagan... and Beyond. N.Y.: Columbia University Press.
- Woronessa de Lioncourt.* 2012. Неоднозначность высшей степени. <<https://www.kinopoisk.ru/user/1104357/comment/1477859/>>.