

известны, в том числе и такие, где жизнь кинематографического персонажа выходила за рамки условной «киношной» жизни и становилась реальностью. В «Трюкаче» смерть каскадера влечет за собой рождение другого. Человек как бы воссоздается в жизни или, вернее, один человек замещает другого в жизни. Да не просто один человек — другого, место погибшего занимает тот, кто, возможно, причастен к его гибели!

К тому же, как выясняется впоследствии, режиссер нанял нашего героя, его зовут Кеймерон (Стив Рэйлсбэк), в основном из чувства любопытства, а не сострадания, желая поставить своего рода психологический эксперимент. Заводно он хочет убить еще «двух зайцев»: избежать неприятных объяснений с полицией, вылав Кеймерона за погибшего каскадера, и не нарушить жесткого графика съемок. То есть, протягивая преследуемому руку помощи, он действует преимущественно в собственных интересах. Так профанируется, заведомо «снижается» идея бескорыстия. И этот пример — далеко не единственный.

линии. До поры нам неведомо, за что его преследуют и кто он. Волею обстоятельств беглец вступает в стычку с незнакомцем, который погибает. Причем все складывается так, что в смерти незнакомца (оказавшегося каскадером) герой склонен обвинять себя. Далее, пытаясь скрыться, парень попадает на съемки фильма, режиссер которого неожиданно нанимает его каскадером вместо погибшего. Наш герой, вынужденный принять это предложение, переживает немало неприятных минут, ибо трюки у него рискованные, а режиссер, с его демоническим нравом, требует всегда и во всем беспрекословного подчинения. Но в итоге все заканчивается благополучно: «каскадер поневоле» добивается успеха и даже находит любовь. Вот вкратце и все, что происходит в фильме, снятом, в общем-то, по традиционному голливудским рецептам — с удачливым героем и счастливым концом. Со множеством аттракционов, частью выполненных весьма изобретательно.

Однако, как станет ясно из дальнейшего, фабульный объем не вполне адекватен в данном случае объему сюжета.

Фильм в фильме — прием не новый. Аналоги



«Трюкач»

для оценки людей; второй, психологический, срез дает не только мотивацию поступков, но и оценку, и представление их в разных плоскостях. Впрочем, оценку чаще всего — далеко не однозначную.

Взять, например, эпизод дебюта нового каскадера. По сюжету снимаемого фильма он американский летчик (время событий — первая мировая война), которого сбили и который вот-вот попадет в руки врага. Он убегает по крышам. Пули ложатся так густо, что буквально некуда ступить. Взрывы разносят флигели и мансарды окружающих домов в щепы. За каждым углом — вражеские патрули. Опасность упасть, погибнуть столь велика, а жестокость «игры» столь очевидна, что из игры в глазах Кеймерона все это превращается в западно, во всеобщий издевательский разговор. Каскадер проваливается в «фонарь», выходящий на крышу, бегство переходит в падение. Но ужас мгновенно сменяется впечатлениями

много рода: герой снимаемого фильма, которого сейчас подменяет Кеймерон, оказывается в солдатском борделе среди пьяных клиентов и полураздетых девиц. За стенами дома — стрельба и убитые, кровь и дым, а здесь — веселье, смех, разгул примитивных страстей. Пир во время чумы. Летчика, еще не опомнившегося от падения, хватают, несут с хохотом, тормошат, похлопывают, подкидывают, сдирают с него одежду...

От столь быстрой перемены «декораций», оттого, что не уйти из центра внимания ни там, в жизни, ни тут, на съемочной площадке, оттого, что он голый и в прямом и в переносном смысле, наш герой близок к сумасшествию. И вдруг все неприятное, как мираж, тает и вместо цепких, оскорбительно-насмешливых рук — руки и объятия дружеского участия, дружелюбные улыбки: конец съемочного дубля, завершённые эпизоды...

Резкая смена смертельного страха беспечным разгулом — уже своеобразный прием. Но Раш идет дальше, профанируя и то, и другое. И страх, и разгул — игра. Не чувства, а их «футляр». А что же истинное чувство? Где оно? Дело в том, что, взмывая подлинных чувств и событий, Кеймерон постоянно сталкивается с мнимыми. Временами появляется ощущение игры ради игры. Но это не так. Ведь одновременно сюжет приобретает иной, неясный смысл. Некто «Х» спасается в кино от преследователя, от жизни. Но возможно ли спасение в кино, в искусстве вообще — от жизни? Тем не менее герой, по незнанию, пытается спастись.

Разветвленная ассоциативность фильма проявилась и здесь. По-настоящему все и начинается-то на экране лишь тогда, когда Илай Кросс, могущественный и загадочный, приглашает «загнанного в угол» будущего каскадера жестом волшебника, как Алису, войти в страну чудес.

Как и Алису, его (впрочем, и зрителя тоже) ждут здесь разные открытия, по большей части — мнимые. Как и в сказке Кэрролла, вещи существуют, кажется, сами по себе, вне видимой связи с человеком, не подчиняясь привычной логике. Да к тому же это вещи-оборотни, которым нельзя верить. Вещи, люди, события

способны изменять тут и свои оттенки, и даже смысл. Причем чаще всего неожиданно, непредугадываемо... Где-то в начале фильма Кеймерон и зритель вместе с ним наблюдают страшную картину гибели нескольких десятков солдат, попавших под бомбежку — оторванные конечности, головы, вывороченные внутренности... Идет сэмка — и зритель должен, казалось бы, понимать: это же не на самом деле! Но все сделано так натурально, что трудно не содрогнуться от ужаса. Спустя секунды обнаружатся зарытые в песок — целые и невредимые — руки и ноги, актеры встанут, поднимая муляжи оторванных голов и конечностей. Зрителя в очередной раз мистифицируют... Спустя еще мгновение в воду упадет на глазах Кеймерона ветхая старушка. Спасенная им, она моментально преобразуется в юную красавицу, исполнительницу главной женской роли в фильме Кросса актрису Нину Фрэнклин (Барбара Херши). Так начинаются другие — любовные — страдания Кеймерона, лишь дополняющие отчаяние преследуемого. Ведь на сэмках за ним идет постоянная охота: за ним бегут, в него стреляют, в одном из дублей его преследует, проламывая стены, урча мотором, похожий на тупое животное броневик. Укрыться негде... Все это — как в страшном сне... Но то — не совсем сон; во всяком случае, он очень напоминает происходящее наяву.

Ибо в парадельно идущей, реальной жизни — та же погоня и те же судорожные попытки спрятаться. Мотив бегства повторяется в «Трюкаче» в различных вариациях. Уйти от жизни в кино не удается, «киножизнь» мнима, да и вообще самоизолироваться от жизни, не обманывая себя, невозможно. С тем же успехом можно заткнуть уши, закрыть глаза и считать себя в безопасности. Хотя в какой-то момент герой и готов поверить в эту фальшивую безопасность...

Все в фильме носит какие-то имена и названия, но абсолютно все двойственно, двулично, зыбко. Как зыбок мираж или многозначен сон. По существу, единственным реальным лицом является главный герой. Но его настоящие имя — Кеймерон — с самого начала забыто: его зовут или именем исчезнувшего каскадера,

или Счастливым. Как же трагично-иронично это звучит! Ведь он один в своей натуральности, естественности среди скопища мавсов: можно подумать, что искренен режиссер, но он, оказывается, исподтишка наблюдает за новым каскадером, прогнозирует его поступки (недаром последний кричит, что ему кажется, будто жизнь идет по чужой воле, по предложенному сценарию); искренне любит Нину, но, похоже, для нее важнее роль в фильме о несчастьях любви, игра в любовь, чем настоящая и разделенная любовь к Кеймерону.

Временами эта карусель ролей, карнавальность начинает затягивать и самого героя. Рассказывая Нине о причинах своего бегства, Счастливычик и сам впадает в тон профанации. Он повстанает в серьезных, драматических даже интонациях о своем преступлении, изрядно при этом лицедействуя: оказывается, он надел на голову полицейскому ведро с мороженым и у того отмерзли уши и кончик носа. Так, резко снижая пафос своих злоключений, смешивая высокий стиль с низким, герой демонстрирует свою зараженность всеобщей самозабвения, ироничным отношением буквально ко всему.

Покровы значительности (ведь до поры кажется, что единственно неподдельным в этом балагане остается преступление и безысходность героя), трагизма с тайны Кеймерона сдержаны — и пораженный зритель видит, что профанировалось... само несчастье. К тому же вся эта ударная сцена происходит не то в костюмерной, не то на складе реквизита, где лезет в глаза пестрая смесь каких-то костюмов, мундиров, портретов, разлявшихся банок с краской и прочей мишуры. Необязательность всех этих вещей, их ненатуральность и нелепость создают контраст с возникшей в начале сцены серьезностью открывания, а затем — полную гармонию с разухабистостью балаганного действия, под конец переходящего в неистовую буффонаду.

Кстати сказать, именно буффонность многих эпизодов подчеркивает карнавальность происходящего, закономерность смешения принципов. По существу, единственным реальным лицом является главный герой. Но его настоящие имя — Кеймерон — с самого начала забыто: его зовут или именем исчезнувшего каскадера,

к себе отношения, печального согласия с сущим. Неосновательность, зыбкость жизни высвечивается в фильме и переходом из ирреального в реальное. Герой переходит из фильма в жизнь и обратно. В связи с этим можно вспомнить английскую ленту «О, счастливычик!», в которой герой так до конца и не понимал, что он — в центре внимания каких-то неведомых сил. Что за ним наблюдают, часто — с усмешкой. Что его жизненные тревожения суть заготовленные трюки, фрагменты «сценария». Сказанное в значительной мере можно отнести и к фильму «Трюкач», хотя эта картина в гораздо большей степени тяготеет к комическому кинематографу, нежели к тому острокритическому направлению в искусстве, к которому принадлежит работа Линдсея Андерсона, по праву относимая к английской киноклассике.

...Счастливычик замыслил побег из съемочной группы, но выясняется, что Кросс это предвидел; совершенно натурально, гибельное падение машины в реку оказывается хорошо продуманным спасением и т. д. Заметим, что режиссер Илай Кросс вроде бы всегда остается хозяином положения, но на поверку выходит, что и он подвластен игре каких-то сил, в чем Илай и признается Нине; да и саму Нину у него «уводят» — и это при его всемогуществе! Трюкач — понятие неоднородное. Трюкач — и тот, кто режиссирует, и тот, кто исполняет. По сути дела, и режиссер Илай, и исполнитель каскадер — как бы один и тот же человек в разных ситуациях. Не зря и связаны они взаимно. Так кто же из них трюкач?

Постоянно повторяемая мысль о надувательстве, фальши, очевидной и совсем незаметной, «язвистой» профанации, естественно, побуждает спросить: а что же здесь правда и есть ли она?

Это главный вопрос, ответить на который — значит выявить наиболее важный содержательный аспект фильма.

Почему, собственно, как было замечено вначале, заслуживает эта картина внимательного анализа? Не потому ведь только, что в ней мастерски и со знанием дела показаны будни фабрики грез, «кухня» голливудского кино-

производства, с его отлаженностью и размахом, с его всепроникающим рационализмом и абсолютным диктатом бюджета и режиссера. И даже не потому, что здесь фигура режиссера выглядит не совсем обычно и интересна сама по себе: Илай Кросс, эдакий «небожитель», чаще парит над землей, чем ступает по земле, используя для этого то мощные вертолеты, то гигантский операторский кран; он управляет массовой, словно полководцем армией; он волею «казнить» и «миловать», а любое его желание — закон... Да, все это выглядит занятно, эффектно. Но если бы все тем и ограничивалось, надо бы было признать, что «Трюкач» — еще один кинорассказ о том, как делается кино, каких было уже немало, и, кстати, в этом своем качестве он, независимо от мастерственности постановщика, выглядит вполне традиционно, будучи и фильмом о Голливуде, и голливудским фильмом, сделанным с немалой долей характерности для американского коммерческого кинематографа.

Однако есть в картине и еще один, пусть тонкий, непроработанный, но все же время от времени проступающий на поверхность слой, позволяющий говорить об определенной частности этого порой слишком нарочитого и трескучего «карнавала» к реальности серьезных жизненных проблем, об известной искренности авторов. Не зря же столь многое в жизни представляется им профанацией, подтасовкой, попыткой выдать пустышку за значительное! И не случайно режиссер-деспот Илай Кросс, которому так нравится его роль «лолубога», манипулирующего людьми и без раздумий полагающего их на смертельный риск, сам в конце концов предстает на экране как объект чьих-то манипуляций. Ведь Кросс снимает антиимпериалистскую ленту, хотя о конкретном ее содержании судить трудно. Можно только предположить — по обилию чисто развлекательных сцен, призванных лишь пошевелить зрительные нервы, и по явно мелодраматической фабуле, — что это должна быть «кассовая» картина. Но Илай Кросс не похож на заурядного кинорежиссера, а из отдельных, брошенных им на ходу реплик легко догадаться,

что замысел будущего фильма ему еще до конца не понятен, что работа не доставляет ему удовлетворения. Ясность вносит здесь Сэм (Аллен Гурвич), сценарист и приятель Кросса, когда говорит: «В свое время, когда был Вьетнам, ты жаждал снять серьезный проблемный фильм, бросить вызов войне. Тебе не разрешили. А теперь, когда разрешили, войны нет и ты стреляешь из пушек по воробьям...» И Илай Кроссу нечего возразить... Тема Вьетнама возникает в картине и в связи с судьбой Кеймерона, который несколько раз со злобой и горечью вспоминает о своем участии в этой войне, бесцельной и бессмысленной, по его убеждению. Стоит, наконец, упомянуть и такую фразу режиссера Илая Кросса, сказанную по поводу снимаемого им фильма: «Война — ужасное зло, но она лишь один из симптомов болезни».

...В самом начале картины есть короткий, но любопытный эпизод. На пути стремительно несущейся машины лежит собака. Благодушно настроенная, разомлевшая на жаре собака, видно, считает себя в своем праве, поскольку не собирается уступать дорогу и лишь лениво косится в сторону приближающегося автомобиля. Кажется, сейчас вот машина оставит от собаки мокрое место! Но она неожиданно мягко тормозит и весливо сигнализирует. Заблуждение, сознание мнимой безопасности, с одной стороны и нежелание показать свою подлинную силу — с другой. Подобное толкование этой далеко не случайно появившейся здесь сцены целиком, думается, отвечает и стилистике, и подтексту фильма «Трюкач». Фильма, содержащего вполне уловимый намек на иллюзорное благополучие и реальные противоречия самой действительности, вызвавшей к жизни это произведение.

Зарубежный фильм на нашем экране

О. Филимонов

Обманчивость очевидного

«ТРЮКАЧ» («The Stunt Man») Авторы сценария Лоуренс Б. Маркус, Ричард Раш. Режиссер Ричард Раш. Оператор Марно Този. Художник Джеймс Шоппе. Композитор Доминик Фронтьер. Производство «Медиа Саймон Продакшнз» (США).

Фильмы, напоминающие этот, мы видели. С помощью историй и персонажами, характерными для кинематографа к кинематографа. Но, как говорится, то, да не совсем...

Кинороман американского режиссера Ричарда Раша, с которым не так давно познакомились наши зрители, обладает некоторыми особенностями, побуждающими присмотреться к нему повнимательнее.

Фабула ленты такова. Некий молодой человек, главный герой картины, спасается от по-