Американские фильмы — на нашем экране. Мы рассказываем о трех из них. Коммерческое кино? Без всякого сомнения. Но точно отражающее художественные и кинофильские пристрастия американцев среднего поколения.

Яппи в ритме приключений

В. ЭШПАЙ

К фильму «Роман с камнем» поставленному режиссером Р. Земекисом, можно отнестись как к приключенческому боевику и не ломать по его поводу голову. Более того, большинство так и поступит. Однако этот фильм не так прост, как кажется.

Втянувшись в картину, замечаешь, что тут все как-то сдвинуто в сравнении с привычными приключенческими фильмами. Будто все мы где-то видели или читали. В этом — особенность нового американского кино, создаваемого режиссерами, которых условно можно назвать режиссерами поколения «бэби — бум» (родившимися в 1945 — 1959 гг.) В 80-х годах этих людей, плавно влившихся в американский средний класс, начали называть «яппи» («yuppie» — аббревиатура от «young urban professional», то есть «молодые городские профессионалы»). Фонетическая игра «яппи» — «хиппи» весьма многозначительна. Яппи — это те, кто совсем молодым прошел через 1968 год, если не в первых рядах, то сочувствующими. Известно, что судьбы участников молодежного движения сложились по-разному. Незначительная часть экстремистов («рай — здесь и немедленно!») ушла в терроризм и устрашила мир. Основная масса вынуждена была просто жить. Именно это имел в виду, расставаясь с хипповым идеализмом, экс-битл Джордж Харрисон, назвавший свой знаменитый тройной альбом «Жизнь в материальном мире». Оказавшись — после того, как их контркультурные идеалы не воплотились в действительность, в идейно-эстетическом вакууме — американские кинематографисты обратились к мотивам ушедшей эпохи, заново анатомируя широко известные, почти архетипные кинофабулы, популярнейшие жанры. Это и «фильм приключений» («Роман с камнем»), и «фильм ужасов» («Полтергейст» Тоба Хуппера), и «комедия нравов» («Поменяться местами» Джона Лэндиса), и «музыкальный фильм» («Улица в огне» Уолтера Хилла). Естественно, что «тотальная постхипповая ирония» до неузнаваемости меняла изначальные посылки. В результате и появилось некое новое кинематографическое качество. Вспомним к тому же, что игра формами, из которых как бы ушло жизненное содержание, вообще характерна для современного постмодернистского искусства. В данном случае интересно, что эти принципы добрались-таки до цитадели коммерческого начала в искусстве — до Голливуда.

Родившийся в 1952 году, выпускник кинофакультета университета Южной Калифорнии Роберт (Боб) Земекис — один из ярчайших представителей голливудских «кинояппи». Несмотря на то, что Земекису покровительствовал сам Спилберг (Спилберг был продюсером его фильмов «Держать за руку» и «Подержанные автомобили», а также режиссером картины «1941», автором сценария которой был Земекис и его постоянный соавтор Боб Гейл), Земекис оказался в сложном положении — все говорили о его одаренности и перспективности, а финансового успеха не было. Именно поэтому он ухватился за предложение уже популярного (а следовательно, имевшего деньги) актера и продюсера Майкла Дугласа снять «аверяк» вне «системы» Спилберга. И Земекис выиграл — «Роман с камнем» оказался кассовым фильмом, и режиссер при этом не изменил своим творческим принципам.

Начало фильма — отправная точка, осколок того самого сюжета-архетипа, задающий систему координат и правила игры. Нам показывают как бы экранизацию последнего романа героини фильма писательницы Джоан Уайлдер: красотке Энджелине удается прикончить негодяя ножом, извлеченным из подвязки (дело происходит на Дальнем Западе в середине прошлого века), потом появляются приятели негодяя, от которых ее спасает мужественный ковбой Джесс, увозящий Энджи в даль прерии... Дальше начинается собственно фильм. Действие переносится как бы в реальность, где наша беллетристка, рыдая в пароксизме сопереживания, заканчивает свой опус. На самом деле действие в реальность не переносится: просто поднимается еще один занавес и начинается другая игра, где игровой площадкой являются Северная и Южная Америки. Авторы как бы балансируют на грани возможного: с одной стороны, история с крокодилом, проглотившим изумруд, невозможна, с другой — мало ли чего не бывает в этом безумном, безумном... С одной стороны, возможно, и есть где-нибудь такие писательницы, как Джоан Уайлдер, и такие свободные стрелки-орнитологи-ландскнехты, как Джек Ти Колтон — типичный «яппи из хиппи», берущийся проводить женщину из джунглей к ближайшему телефону только за 375 долларов... С другой стороны, очевидно, что это литературные персонажи, «из книг», так сказать, а те происшествия, в которые они вовлечены,— винегрет из литературных и кинематографических впечатлений авторов фильма. Тут и бутафорский стеклянный камень-изумруд (о котором роман), и откровенно «квазипиратская» карта с испанской надписью «Эль корасон», и разбитый Дуглас ДС-3 «Дакота», набитый марихуаной и ядовитыми, но съедобными змеями породы «бушмастер», и уединенное ранчо, хозяин которого, романтично настроенный торговец наркотиками, отгородился от сельвы прочными стенами и упивается дешевой беллетристикой... Все где-то видано и читано — у Хоуарда Хоукса или у Фреда Циннемана, у Райдера Хаггарда или Майн Рида, у Жюля Верна или даже Юлиана Семенова.

В финале фильма все это находит и формальное объяснение: оказывается, мы только что просмотрели экранизацию очередного опуса писательницы Джоан Уайлдер. Так что сердиться на вторичность не приходится: по сравнению с первым романом, отрывок «экранизации» которого нам показали вначале, то, что мы увидели,— шедевр. (О чем и говорит Джоан, глотая слезы, ее лучшая подруга.) Самые последние кадры с яхтой на городской улице, правда, несколько сбивают с толку — что все-таки на самом деле? — но, в общем, укладываются в стилистику картины. Возможно, это просто начало новой игры...

Исполнительница главной роли Кэтлин Тернер — идеальная актриса школы перевоплощения для этой роли и для «этих игр». Все ее работы — тоже где-то виденные «готовые актерские наборы», ее индивидуальность от нас спрятана. Она везде разная и нигде не повторилась — от «фатальной женщины» в «Жаре тела» Лоренса Касдана (ремейк старого фильма Билли Уайлдера «Двойная страховка», где Тернер играла роль Барбары Стенвик) и наемной убийцы в «Чести семьи Прицци» Джона Хьюстона до интеллигентной «лапы-растяпы» Джоан Уайлдер в «Романе с камнем».

Исторические обстоятельства сложились так, что «яппи» суждено разбирать уже готовое, то, что было генерировано новаторской духовной деятельностью предыдущих поколений. Время разбрасывать камни, и время...

Коммерческое кино? Вне всякого сомнения. Но точно отражающее художественные и кинофильские пристрастия американцев среднего поколения. Собственно говоря, кино в качестве самого массового из искусств и должно быть таким — доступным и, насколько это возможно, не вульгарным. У американских режиссеров-яппи это неплохо выходит.

РОМАН С КАМНЕМ
«XX ВЕК ФОКС», США
Автор сценария Диана Томас
Режиссер Роберт Земекис
Оператор Дин Канди
Художник Лоренс Полл
Композитор Алан Сильвестри

Джоди Телен в фильме «Четверо друзей»

Майкл Дуглас, Роберт Земекис и Кэтлин Тернер во время съемок «Романа с камнем»

Мы любим детектив

Юлия ИВАНОВА

На афише: «Окно спальни», производство США. Дети до 16 лет не допускаются». Скуповато. Но и такой рекламы оказывается вполне достаточно для аншлага.

Конечно, можно продолжать называть американские боевики продуктом массовой культуры, обвиняя их во всевозможных коммерческих «грехах». Но если долгие годы даже и нашему прокату удавалось латать финансовые дыры при помощи таких «вервяков», значит, у зрителя существует потребность в таком кинематографе.

Для советской киноиндустрии вопрос коммерческого успеха ее продукции до сих пор никогда не был жизненно важным. Киностудия в СССР прогореть просто не могла.

Сегодня, когда советское кинопроизводство переходит на хозрасчет, перед ним неумолимо встанет необходимость освоения механизма коммерчески состоятельного кинематографа. И здесь есть чему поучиться на примере таких картин, как «Окно спальни» (к счастью, их становится в нашем прокате все больше).

Люди любят страшные истории. Из детства тянутся воспоминания о сладостном ужасе — от сказок о людоедах и драконах до рассказов о ведьмах и вампирах. Потребность в эмоциональных ощущениях такого рода рождает стабильный интерес к их носителям — слухам, детективам, фильмам ужасов. Еще в начале века стало ясно, что вечная Страшная История, да еще вкупе с детективным сюжетом — верный залог коммерческого успеха фильма. Именно на таком беспроигрышном сочетании построен сюжет картины режиссера Кертиса Хэнсона «Окно спальни». Маньяк охотится за привлекательными женщинами и убивает их. О том, кто совершает преступления, знаем только мы и главный герой. Общая тайна держит нас в постоянном напряжении и делает сообщниками героя. Мы получаем возможность строить догадки, предчувствовать и ошибаться, словом, участвовать в событиях, а не пассивно наблюдать за ними. Обстоятельства загоняют невиновного нашего героя во все более абсурдное и безвыходное положение. Терри Ламберт очарователен. Он улыбчив, естествен. Так сказать, один из нас, попавший в ловушку коварных обстоятельств. Актер Стив Гуттенберг завоевывает наши симпатии, рисуя образ простого, доверчивого, но отважного парня. И опять герой и зритель здесь на равных — Терри воспринимается как старый знакомый или даже друг. Внешний мир, события наваливаются на него, вызывая растерянность. Он хочет казаться уверенным в себе, но не может «охватить взглядом» всего, что с ним происходит.

Когда в сцене его первого допроса игра перерастает в реальную опасность, и уже он сам может стать жертвой, мы видим Терри на фоне стены, рисунок которой образует решетку. Метафора легко прочитывается (и легкость эта, вообще свойственная фильму, тоже импонирует зрителю).

Детектив в чистом виде — жанр все же «на любителя». Вот если его органично соединить с мелодрамой — другое дело. А где мелодрама — там и **женщина**. В «Окне спальни» их две. Сильвия (Изабель Юппер) — утонченная, хрупкая, с алым ротиком, который, конечно же, скрывает дивные белые клычки... Она готова быть любящей и благородной, но — наблюдательницей. Нет, не она станет главным действующим лицом этого представления.

Элизабет Макговерн, сыгравшая «вторую женщину» — Денизу, впервые появилась на наших экранах в «Регтайме», и сразу стало понятно — звезда! Ее своеобразная внешность не позволяла решить со всей определенностью, скажем, красивое у нее лицо или нет. Сама эта необычность притягивала к актрисе зрительское внимание, и здесь, в «Окне спальни», произошло нечто подобное: она появляется чуть не к середине фильма, почти незаметно, без всякой «подачи», но постепенно мы начинаем видеть ее глазами Терри, а затем и глазами убийцы-маньяка. К концу фильма Дениза уже «в открытую» играет роль «роскошной приманки» для убийцы, но также и для зрителя.

Отметим мастерство, с которым режиссер на протяжении всей картины делает зрителя **соучастником** действия, заставляет его сопереживать, удивляться, радоваться... Да-да, радоваться. Это ощущение, пожалуй, заметно превалирует здесь над другими. Самые напряженные моменты режиссер не забывает разрядить шуткой, и финал зритель встречает с улыбкой.

ОКНО СПАЛЬНИ
«ДЕ ЛАУРЕНТИС ЭНТЕТЕЙНМЕНТ ГРУП», США
По роману Энн Холден «Свидетели»
Автор сценария и режиссер Кертис Хэнсон
Оператор Гил Тэйлор
Художник Рон Форман
Композиторы Майкл Шуле, Патрик Глизон

Элизабет Макговерн и Стив Гуттенберг в фильме «Окно спальни»

Это и есть Америка

Наталья ПЕТРОВА

Фильм Артура Пенна «Четверо друзей» представляет поединок юных героев с жизнью на ринге Америки 60-х годов. Джорджия, Данило, Том и Дэвид мечтают о необычайной будущности, о славе и успехе. Когда в начале фильма Джорджия уверенно говорит: «Я буду великой танцовщицей»,— мы готовимся наблюдать за блестящим осуществлением планов, но напрасно. Речь пойдет не о легко добываемых блестках, а о дороге разочарований, ведущей от грезы к реальности.

Разыгравшееся воображение героев сразу заземлено ощущением обреченности. Дэвид, как и его друзья, музыкант, а его ждет мастерок гробовщика. Том вместо игры в музыкальном театре становится «актером» на театре военных действий, он солдат во Вьетнаме. Джорджия, бредившая о карьере Дункан, находит неважнецкий приют своему вольнолюбию в мире хиппи. Она ощущает себя чужестранкой в декорациях большого города, так же, как и эмигрант Данило, еще мальчиком приехавший с родителями из Югославии, чтобы завоевать страну «неограниченных возможностей». Он попытается войти в высший свет, женившись на богатой Адриенн, но его «накроет» тень Эдипа: в день свадьбы отец невесты выстрелит в дочь, в Данило и в себя.

О юности трудно говорить без умиления. Однако именно этого избегает режиссер. Глядя вспять, соблазнительно также указать на пороки прежних времен. Но Пенн не набрасывается на прошлое с кулаками.

Он не восклицает восторженно: «Ах, как это было!» — и не корчит презрительную мину: «Ну, были времена...» — а говорит о недавнем прошлом Америки спокойно и взвешенно: «Это было так».

Четверо друзей погружены в свой микромир. Мы узнаем подробности примерно о пятнадцати годах их жизни: Джорджия вышла замуж за Дэвида, от Тома родила ребенка, а Данило любила. А пунктиром намечено: идет война во Вьетнаме, убит Кеннеди, негры борются за свои права...

В те самые 60-е годы выходили фильмы протеста — о молодых людях, выпавших из социальной жизни, блуждающих по дорогам Америки. К ним относится и знаменитая лента самого Артура Пенна «Бонни и Клайд». Быть вне общества значило быть против него. С башни 80-х годов Пенн несколько иначе объясняет молодых аутсайдеров.

Они не стоят среди демонстрантов с плакатами «Нет — войне во Вьетнаме!». Машина Данило разъезжается с автобусом бастующих и пробирается через кордон демонстрации. Том исполняет свой долг, участвуя в неправой войне. Однако Пенн не покачивает головой с видом моралиста, не спешит категорично осудить аполитичность молодежи. Скорее, он объясняет их поведение тем, что они просто плывут по течению. Они пленники свободы, ощутившие ее как движение без тормозов. И все-таки они виноваты.

Они осознают свою вину; их поколение только заявило о себе и уже расписалось в собственной несостоятельности.

Мы наблюдаем за тем, как тают надежды молодых людей, как улетучиваются иллюзии поколения, как американская мечта постепенно меркнет, хотя все-таки живет.

«Что стало с американской мечтой?!» — восклицал У. Фолкнер в 50-е годы. Эхо его слов слышится в фильме Артура Пенна. Но режиссер не дает определенной оценки прошлому, видимо, не желая быть категоричным и упрощать.

Один из значительных персонажей ленты — друг Данило ученый Луи. Он не просто грезит, он верит, что когда-то сбудется его мечта — люди пройдут по Луне. Линия Луи помогает уравновесить настроение картины: надежды рушатся, но космическая мечта может оказаться достижимой, Луна — доступной. К семидесятым годам Америка подошла, грустно оборачиваясь на уставшее поколение молодых, но возможности ее огромны...

Не раз герои произносят магическое слово — Америка. И звучит оно по-разному. «Я устал, и я опять иду на работу — это и есть Америка»,— говорит отец Данило. «Америку не построили — она родилась из мечты!» — восклицает Данило.

В финале герои вместе сидят у костра. Сгорают несбывшиеся надежды. И все же последнее слово принадлежит опять мечтающей Джорджии. Прошли одни времена, придут другие. От костра летят искры неистребимой американской мечты, возрождающейся из пепла.

ЧЕТВЕРО ДРУЗЕЙ
«ФИЛЬМУЭЙЗ ПИКЧЕРС», США
Автор сценария Стив Тезич
Режиссер Артур Пенн
Оператор Гислен Кроке
Художник Дэвид Чэпман
Композитор Элизабет Свадос