

Оглавление

Пролог	9
Глава 1	19
Глава 2	38
Глава 3	58
Глава 4	77
Глава 5	98
Глава 6	119
Глава 7	142
Глава 8	166
Глава 9	182
Глава 10	201
Глава 11	221
Глава 12	240
Глава 13	255
Глава 14	272
Глава 15	295
Эпилог	307
Благодарности	319
Об авторе	324
Источники	325
Предметно-именной указатель	334

*Я видел такое, что вам, людям, и не снилось...
Атакующие корабли, пылающие над Орионом...
Си-лучи, разрезающие мрак у Врат Тангейзера. Все эти
мгновения затеряются во времени, как слезы в дожде...
Пришло время умирать.*

Рой БАТТИ,
NEXUS-6 N6MAA10816

Пролог

Кинокритики постоянно ошибаются. Однако 25 июня 1982 г. стало, пожалуй, самым неудачным днем в истории этой профессии. Для каждого, кто любит научно-фантастические фильмы — да и кино вообще, — эта дата знаменует собой незабываемый поворотный момент. Она разделяет на до и после историю отрасли, которая к тому моменту погрузилась в почти экзистенциальный кризис идентичности и отчаянно нуждалась в переменах и притоке свежей крови.

Именно в этот день в прокат одновременно вышли два фильма — сегодня признанные безусловной классикой современной научной фантастики, а тогда встреченные ядовитыми отзывами критиков и обескураживающим равнодушием зрителей: антиутопическая головоломка «Бегущий по лезвию» (Blade Runner) Ридли Скотта и мастер-класс по зимней паранойе «Нечто» (The Thing) Джона Карпентера. Первый — экранизация запутанного интеллектуального романа одного из самых плодовитых и прославленных фантастов всех времен; второй — переосмысление леденящих кровь метафорических картин эпохи черно-белого кино. Оба фильма провалятся в прокате. Оба доведут своих создателей едва ли не до твор-

ческого паралича: и Скотт, и Карпентер потеряют уверенность в своих силах. И оба в итоге — причем всего через несколько лет — будут признаны шедеврами кинематографа.

Тот роковой июньский день сыграет лишь одну из важных ролей в сюжете, развернувшемся летом 1982 г. За восемь недель — с 16 мая по 9 июля — крупные голливудские студии выпустят восемь фильмов, относящихся к научной фантастике и фэнтези, которые не только лягут в фундамент поп-культурного канона будущих четырех десятилетий, но и радикально изменят подход киноиндустрии к бизнесу, проложив путь к нынешней модели «блокбастеры-и-ничего-кроме-блокбастеров». Эти восемь фильмов продемонстрируют дивные новые — и вызывающие смутную тревогу — миры. Они раздвинут границы того, что считалось возможным для жанра, до тех пор прозябавшего на задворках индустрии развлечений. А еще они наконец-то обратятся к аудитории, которой пренебрегали слишком долго, и станут ответом продюсеров на спрос, который слишком долго не находил удовлетворения. Короче говоря, эти восемь фильмов станут тем мостом, который соединит отмеченный европейским влиянием Новый Голливуд конца 1960-х и 1970-х гг. с наступившей в 1990-е эрой шока и трепета, когда студии сконцентрируются на выпуске тентполов*. Каждый из этих фильмов по-своему — к добру ли, к худу ли — укажет кинобизнесу новые пути развития.

А началось все давным-давно в далекой-далекой галактике.

Когда 25 мая 1977 г. в кинотеатры впервые ворвались «Звездные войны» (Star Wars) Джорджа Лукаса, Голли-

* Опорный шест, на котором держится палатка (от англ. tentpole). Дорогой проект, нацеленный на большую прибыль. — *Здесь и далее примечания переводчика, если не указано иное.*

вуд, и в том числе сама выпустившая фильм студия 20th Century Fox, оказался застигнут врасплох. Хотя Fox и выделила бюджет на съемку странной, однако не слишком дорогой (то есть не несущей для продюсеров больших рисков) космической эпопеи болезненно застенчивого режиссера «Американских граффити» (American Graffiti), студия сама не понимала, что попало ей в руки. По крайней мере до тех пор, пока толпы восторженных подростков и студентов по всей стране не принялись выстраиваться в очереди — со спальными мешками под мышкой, готовые ночевать на улице, лишь бы урвать заветный билетик, — умирая от желания поскорее обжечь себе сетчатку завораживающими сценами и пережить взрыв мозга. Через два часа, когда сеанс кончился, те же подростки занимали очередь снова. И снова. Им хотелось вновь и вновь приобщаться к детскому ощущению волшебства, делиться им с лучшими друзьями, братьями, сестрами и даже родителями, — а те, в свою очередь, делали то же самое.

Очень быстро «Звездные войны» превратились в феномен, который, вне всяких сомнений, не мог предвидеть никто. В отличие от вышедших на два года раньше «Челюстей» (Jaws) — единственного летнего блокбастера той эпохи, которому с такой же мощью удалось заморозить публику, — фильм Лукаса не был основан на нашумевшей книге-бестселлере. Не существовало никакой заранее предвкушающей экранизацию зрительской аудитории. Никто прежде знать не знал ни о каких джедаях и вуки. Это было нечто совершенно новое и свежее. При этом огромный успех оказался тем более удивительным, что фильм целиком и полностью относился к жанру, который сам Голливуд вечно третировал: очевидная чепуха на постном масле, годящаяся разве что для детей, да и то заведомо обреченная

на провал в прокате. Общеизвестные представления о том, как устроена киноиндустрия, похоже, безнадежно устарели, причем за одну ночь. Фантастика в мгновение ока стала последним писком моды.

Голливуд конца 1970-х гг. очень сильно отличался от сегодняшнего. Директорские кабинеты почти всех крупных студий занимали седовласые руководители — представители поколения, крепко державшегося за устаревшие традиции и бизнес-модели. Все они были мужчины, все намного старше Лукаса, а в сравнении с легионами юных поклонников режиссера — так и совершеннейшие трухлявые пни. И все же, хотя они так ни черта и не поняли в «Звездных войнах», им, конечно же, было ясно, что успех фильма *о чем-то же ведь* говорит. Но о чем именно? Вскоре они обнаружат нечто такое, о чем не сообщало ни одно исследование зрительской аудитории и рынка: в мире есть миллионы подростков, которые помешаны на научной фантастике и составляют гигантскую — неохваченную! — аудиторию, готовую платить за билеты в кино. Аудиторию, представители которой, словно религиозные паломники, стекались на никем не замечаемые фанатские конвенты, чтобы купить, продать или обменять комиксы и новинки научной фантастики и фэнтези, а также обсудить нюансы тринадцатой серии второго сезона «Звездного пути» (Star Trek).

Один из таких ежегодных съездов, впервые состоявшийся в Сан-Диего в 1970 г., впоследствии стал известен как Comic-Con. Со временем он превратится в обязательную и ключевую остановку на крестном пути каждой команды голливудских пиарщиков — из тех, что торопятся представить новейший высокобюджетный продукт своей студии неистовой толпе — толпе, которая поначалу насчитывала

сотни, но затем уже и сотни тысяч человек. Однако до того, как гики и фандомы стали модными, потихоньку зарождавшаяся научно-фантастическая революция долго оставалась незамеченной. Студии раз за разом жали на кнопку «Отложить», не понимая, что фактически отказываются от денег — *очень больших* денег, которые нужно было всего лишь подобрать с пола.

Головокружительный успех «Звездных войн» изменил всё. Сперва фильм Лукаса сочли случайной удачей, курьезным казусом. В прошлом регулярно появлялись фантастические фильмы, которым удавалось пробиться в мейнстрим и привлечь на некоторое время внимание публики: в 1930-е и 1940-е гг. это были сериалы о Флэше Гордоне, в 1950-е — малобюджетные фильмы начала атомного века о монстрах, в 1960-е — космическая эпопея «Планета обезьян» (Planet of the Apes) и психоделические трипы Стэнли Кубрика. Однако успех «Звездных войн» был явлением совершенно иного масштаба. Он вовсе не был случайностью. Он ознаменовал собой не что иное, как рождение нового типа культуры кино: фан-культуры. Казалось, что зрителей поглотила новая неутолимая страсть, чувство сопричастности к тем фильмам, на которые они выстраивались в очередь. Это были настоящие охотники за впечатлениями, умные и привередливые, и им хотелось с головой погрузиться в удивительные новые миры, где разыгрывались невиданные прежде сцены и неслыханные истории.

По счастливому стечению обстоятельств обнаружилась и горстка режиссеров-мечтателей, готовых предложить ровно то, что требовалось. Такие сценаристы и режиссеры, как Ридли Скотт, Стивен Спилберг, Оливер Стоун, Джон Милиус, Мелисса Мэтисон, Джон Карпентер и Джордж Миллер, осознали, что «Звездные войны» не случайность и не про-

сто везение: все они тоже выросли на научной фантастике и фэнтези. То, что «Звездные войны» обратились к новой зрительской аудитории, не стало для них сюрпризом: они сами были частью этой аудитории. И они помнили то пренебрежение, с которым взрослые отказывались принимать всерьез то, что их волновало.

Боясь упустить новое веяние времени, студии вскоре будут вынуждены адаптироваться к нему столь радикально, что даже революция Нового Голливуда и «Беспечного ездока» (Easy Rider) покажется старомодной, как викторианское чаепитие. В погоне за трендом стражи врат голливудских фабрик грез вдруг примутся выкладывать баснословные суммы за все, что сулило хотя бы призрачный шанс стать следующими «Звездными войнами». Иногда такие ставки срабатывали («Супермен», Superman, 1978), но чаще — нет (шаблонный «Бак Роджерс в XXV веке», Buck Rogers in the 25th Century, 1979, и скучная пересъемка «Флэша Гордона», Flash Gordon, 1980).

Тем не менее летом 1982 г., после двух или трех лет отчаянных, беспорядочных проб и ошибок, Голливуд наконец-то набрел на верный путь, причем весь целиком и одновременно. Студии больше не зажимали носы, подписывая бюджеты на постановку масштабных и амбициозных фантастических эпопей. Да у них и не было теперь другого выбора, кроме как раскрыть свои объятия. И вот тут жанр, от которого еще недавно отмахивались как от детской ерунды, стал вдруг наполняться серьезными темами, интеллектуальными нюансами, режиссерским видением, сложными персонажами, — и все это в привлекательной упаковке из самых головокружительных спецэффектов, какие только можно было купить за деньги. Другими словами, он превратился в искусство. Таковы «Бегущий по лезвию» и «Нечто»; однако

летом 1982 г. на экраны выйдут также другие новаторские фильмы: «Безумный Макс 2: Воин дороги» (Mad Max 2: The Road Warrior) и «Инопланетянин» (E.T. the Extra-Terrestrial), «Полтергейст» (Poltergeist) и «Звездный путь 2: Гнев Хана» (Star Trek II: The Wrath of Khan), «Конан-варвар» (Conan the Barbarian) и «Трон» (Tron) — все как один утвержденные студиями, лихорадочно пытавшимися угнаться за своим шансом на успех после выхода «Звездных войн».

Всего через пять лет после того, как Лукас разогнал зрителей до скорости света, эти восемь фильмов вплотную приблизят маргинальный прежде жанр к статусу полноценного мейнстрима. Единственная проблема заключалась в том, что все студии усвоили один и тот же урок одновременно. Очень скоро рынок окажется наводнен потоком смелых научно-фантастических картин, которые еще пять лет назад никто не хотел снимать. Теперь же, летом 1982 г., все эти фильмы, режиссеры и студии вынуждены будут вступить в схватку за лидерство на коротком двухмесячном отрезке. Потенциальный триумф изобилия грозил обернуться некрасивым замесом вроде массовой аварии на старте с восемью машинами.

Восемь судьбоносных уик-эндов, хроника которых представлена в этой книге вместе с колоритной предысторией каждого из них, ознаменуют уникальный поворотный момент в истории кино. Именно за эти короткие, но наполненные магией два месяца горстка дерзких фильмов, созданных нарушителями правил, полностью перекроила карту Голливуда. Не каждый раз дело заканчивалось хеппи-эндом, и это время потрясения основ не было мифологизировано так же, как годы расцвета студий в начале 1940-х или американская новая волна 1970-х гг. Так или иначе, результат налицо: возникла совершенно новая формула, и порожденная ею

цепная реакция не прекратится даже в следующем веке; свод кинематографических правил окажется переписан на десятилетия вперед.

В той первой после «Звездных войн» стайке ласточек научной фантастики, вылетевших в 1982 г., была искра волшебства. Несмотря на явный интерес зрителей к эпической фантастике, для студий каждый такой фильм все равно был смелой творческой и финансовой авантюрой. Ведь на каждого Стивена Спилберга и Ридли Скотта — молодых режиссеров, вознесенных на гребень успеха фильмами «Ближние контакты третьей степени» (Close Encounters of the Third Kind) и «Чужой» (Alien), — приходилось множество неизвестных и непроверенных новичков, доверять работу которым было рискованно. Джордж Миллер, снявший сиквел «Безумного Макса» (Mad Max), до этого подвизался в среде австралийского независимого кино; Арнольд Шварценеггер, прежде чем получить главную роль в «Конане-варваре», был звездой бодибилдинга с неординарной — заставляющей поднимать брови — внешностью; и так далее. Выходя с обшарпанных окраин жанрового кинематографа под тысячеваттные прожекторы мейнстримного Голливуда, эти люди буквально излучали свежесть и энергию.

Все не зря; и вот уже всего через несколько лет фильмы будут получать зеленый свет либо отказ в прокате на основании единственного критерия: потенциальной способности стать блокбастером. Ставки будут постоянно расти, и к концу десятилетия вложения в фильмы достигнут немислимых размеров. Кинобюджеты взлетят до астрономических высот — что, естественно, скажется на содержании самих картин, которые станут более предсказуемыми и консервативными: утратится сама суть того, что делало научно-фантастическую революцию 1982 г. столь опьяняющей и захватывающей.

К началу 1990-х гг. (и вплоть до того момента, когда пишется эта книга) то, что обещало стать новым золотым веком научной фантастики и фэнтези в кино, вырождается в монстра поп-культуры, одержимого гибельным стремлением пожирать самого себя — и заодно подвергающего зрителей насильственной инфантилизации. Сорок с лишним лет назад нас развлекали, восхищали и просвещали. Сегодня нас раз за разом заставляют бездумно подчиняться — словно детей, которых пичкают с ложечки одной и той же кашкой из «шума и ярости». Закономерен вопрос: что происходит, когда нишевый жанр, прописанный на задворках массовой развлекательной культуры, вдруг превращается в доминирующую силу этой культуры? Ответ неутешителен. В мультиплексах остается все меньше места для разнообразия, выбора и чего-либо, на чем не стоит печать готовой интеллектуальной собственности, заимствованной со страниц комиксов, из перенасыщенного эмоциями мира видеоигр или с забитого игрушками стеллажа в магазине. В какой-то момент на этом пути прибыльность начали принимать за творчество. Календарь премьер превратился в бесконечное лето, единую гигантскую киноселенную, где даже и попкорн-то — пресный и заветрившийся.

И все же было по крайней мере одно короткое и славное лето, когда будущее наконец-то встретилось с настоящим. Лето, на каждые выходные обещавшее новое чудо, лето невероятных карьерных триумфов и провалов. Лето восходящих звезд и исчезающих за сумеречным горизонтом студий, лето безумцев и авантюристов, провидцев и злодеев. Лето, когда зрители могли ходить в кино каждую неделю — и впервые за всю историю своими глазами засвидетельствовать: будущее уже наступило. Будущее для них было сейчас.

1

По мере того как 1970-е гг. близились к финальным титрам, эксплуатируемая кинобизнесом на протяжении предыдущих 50 лет экономическая модель трещала по швам. Все менялось. Раньше крупные студии выживали — и даже процветали — на регулярной диете из более или менее успешных в прокате фильмов, на съемки которых выделялись тщательно рассчитанные и продуманные бюджеты. Время от времени, естественно, случались провалы и незапланированные триумфы. Однако в целом здоровое состояние отрасли обеспечивали масштабы и небольшая, но стабильная прибыль. Все встало с ног на голову во второй половине 1970-х, когда на сцене появились Джордж Лукас и Стивен Спилберг, перевернувшие привычные представления о бизнесе. Процессы, запущенные друзьями-режиссерами, застали студии врасплох. Возникла коллективная паника, следствием которой стало стремительное раздувание бюджетов, а затем чередование приступов неумной, вплоть до обгрызенных ногтей тревоги с эйфорией, вызванной химерами золотой лихорадки, которая вот-вот навсегда изменит киноиндустрию.

Принято считать, что человеком, на котором лежит вина за то, что Голливуд переориентировался на произ-

водство сверхприбыльных фильмов, был Спилберг с его мегахитом «Челюсти». На самом же деле кинобизнес начал склоняться в сторону подхода такого рода задолго до того, как 20 июня 1975 г. на экраны кинотеатров вышел фильм про чудовищную акулу. Изменения в отрасли и так уже ощущались — как на экране, так и за экраном. В конце 1960-х гг., на заре так называемого Нового Голливуда, двери студий осаждало молодое поколение продвинутых, готовых бунтовать против истеблишмента выпускников киношкол, воспитанных на неамериканском кино, пессимистичных развязках и полном пренебрежении к традициям фабрики грез. Такие режиссеры, как Фрэнсис Форд Coppola, Деннис Хоппер, Хэл Эшби и Мартин Скорсезе, прикрывали фасадом высокого искусства и теории авторского кино свои личные амбиции — слово, по тем временам считавшееся неприличным, по крайней мере в их кругу. Хотя формально Лукас и Спилберг тоже принадлежали к этому поколению, они были другими. Они не считали, что зритель обязательно должен соответствовать интеллектуальному уровню режиссера, — и предпочитали разговаривать с человеком, который купил билет в кино, так, чтобы он чувствовал себя на своей территории. И тот и другой были популистами, но — так уж получилось — наделенными даром Мидаса.

В это же время в совещательных комнатах студий происходила еще одна трансформация, другого рода. Иммигранты и «продавцы дождя»* старой школы, которые в 1930-е,

* Продавец дождя, заклинатель дождя или шаман, вызывающий осадки, в бизнесе — человек, приносящий успех и рост показателей почти по волшебству, так как часто не очевидно, чем именно вызван успех. Выражение стало нарицательным после одноименной пьесы Н. Ричарда Нэша. — *Прим. науч. ред.*

Конец ознакомительного фрагмента.

Приобрести книгу можно

в интернет-магазине

«Электронный универс»

e-Univers.ru