

art&cult

артикульт

Российский государственный гуманитарный университет / Факультет истории искусства

№3 (3-2011)

Н. Аграновский

БОЛЬШЕ, ЧЕМ «БЕСПЕЧНЫЙ ЕЗДОК»: РЕЖИССЕРСКИЙ ПУТЬ ДЕННИСА ХОППЕРА

В статье рассматривается совокупность режиссерских работ Денниса Хоппера, известно-го преимущественно в качестве актера и создателя культового фильма «Беспечный ездо-к». Между тем Хоппер как режиссер за 25 лет снял 7 полнометражных картин, которые дают возмож-ность проследить эволюцию авторского почерка, тематики и методологии. В фильмах Хоппера обнаруживаются причины и характер резкого возвышения и скорого упадка независимого амери-канского кино конце 60-х – начала 70-х годов, а также дальнейшего вектора развития Голливуда.

Ключевые слова: Деннис Хоппер, 1960-е, «независимые», «американская новая волна», «Беспечный ездо-к»

The complex of director works by Denis Hopper, mostly famous for the cultical movie "Easy rider" script and his role in it, is considered in the article. They let us follow author's style, themes and methodology evolution. Reasons and nature of an independent American movies sudden rise and quick decline in the late 60s - early 70s appear in Hoppers works, as well as further Hollywoods development vector.

Keywords: Dennis Hopper, 1960s, "independents", "American New Wave", "Easy rider"

Аграновский Н.С. - магистрант Смольного факультета СПбГУ. E-mail: pasto_dezute@mail.ru.

Вклад Денниса Хоппера в режиссуру количественно вряд ли может считаться великим, поскольку самостоятельно он снял всего 7 картин. Однако количественные критерии в этом случае не могут быть применены совершенно точно, да и качественные в буквальном понимании, думается, тоже. Освоивший профессию режиссера не от хорошей жизни (равно как и еще целый ряд областей искусства) Хоппер воплотил в своих фильмах дистиллиро-ванную идею личностной и режиссерской свободы, которая на короткое вре-мя стала доминирующей в Голливуде конца 60-х – начала 70-х годов. Режиссу-ра была только одной из многих форм выражения чрезвычайно яркой лично-сти Денниса Хоппера, но даже будучи одной из многих, позволила ему остаться в истории кино и в этом качестве.

«Прожигатель жизни и наркоман мирового уровня» Денис Хоппер родился в небольшом городке Додж-Сити, Канзас – тихой американской глубинке. Журнал «Плейбой», репортеры которого в 1969 году запишут знаменитое интервью с Хоппером, публикует такие его воспоминания: «Я, фермерский мальчик из Канзаса, думал, что заниматься искусством – значит быть художником. И еще совсем маленьким уже учился живописи»¹. Надо отметить, что эта тяга к изобразительному искусству, соединившаяся позже с увлечением фотографией, будет иметь для Хоппера большое значение всю жизнь, а не останется лишь детским увлечением.

Одновременно с изучением живописи Хоппер пробует себя в качестве актера на подмостках театра Олд Глоуб (Old Globe) в Сан-Диего. Этот опыт оказался настолько удачным, что вскоре его заметили скауты «Уорнер Бразерс» и предложили профессиональный контракт.

Несмотря на столь стремительное развитие карьеры, Хоппер сохранил память о том, с чего и где он начинал. Позже он не раз шутливо намекал на свою провинциальность как на одну из причин, почему Голливуд так и не принял его (по крайней мере, во время его творческого расцвета). Реальные основания для нелюбви к нему у голливудских продюсеров были, конечно, куда банальнее – будущий обладатель звезды за номером 2403 на Голливудской аллее славы с юности славился своим непревзойденно тяжелым характером, что наложило большой отпечаток как на его личную, так и на творческую биографию.

Сложно сказать, какая из сфер деятельности была для Хоппера основной – сам он не стремился проводить какие-то границы, предпочитая считать все виды творчества, в которых себя пробовал, взаимодополняющими занятиями. Начинал он, однако, как актер, и именно в этом качестве заслужил наибольшую известность.

Закончив актерскую студию Ли Страсберга в Нью-Йорке, Хоппер дебютировал на телевидении в сериале «Медик», а 1954 году впервые сыграл на большом экране в вестерне-нуаре «Джонни-гитара», после чего продолжил сниматься в большом количестве кино- и телепроектов.

Первая слава также не заставила себя ждать. В 1955 и 1956 он последовательно сыграет роли в двух фильмах, ставших впоследствии культовыми, – «Бунтаре без причины» (известном в русском переводе также как «Бунтарь без идеала») и «Гиганте». Но важнее самого успеха было близкое знакомство с идиологом поколения 50-х Джеймсом Дином, снимавшимся в тех же картинах,

¹ Больше не ездок // Playboy. URL: <http://playboy.com.ru/PBStyle/PBHeroes/items/7388.pb> (дата обращения: 10.01.2012)

который навсегда станет кумиром и объектом для подражания. В интервью журналу «Эсквайр» Хоппер говорил о Дине: «Джеймс Дин был самым талантливym актером, которого я когда-либо видел. Он также был настоящим партизаном, который объявлял войну каждому, кто пытался сдерживать его эмоции. Однажды, переругавшись с режиссером, он достал выкидуху, приставил тому к горлу и сказал: «Я же тебя убью, сучонок». Я стараюсь подражать Дину во всем — в кино и в жизни. Поэтому у меня так много неприятностей»². После трагической гибели Дина в автокатастрофе Хоппер, если так можно сказать, продолжил его дело.

Тем не менее, неверно будет списывать характер Хоппера только на влияние Дина или окружающей действительности вообще. Можно пытаться в молодости казаться бунтарем, играть подобные роли, но прожить так всю жизнь, если это не является изначальным свойством личности, невозможно. В том же интервью для «Эсквайр» Хоппер вспоминал: «Я экспериментировал с различными веществами с самого детства. Однажды в возрасте семи лет я здорово нанюхался бензина, слитого с дедушкиного трактора. Я помню, что смотрел на облака, и мне казалось, что это святые облики. Я здорово передознул тогда, факт. Помню, я схватил бейсбольную биту и бросился на дедов трактор, перебив все фары и стекла. Мне казалось, что это какое-то страшное чудовище, и это мой последний бой».

Невыносимое поведение Хоппера на площадке привело к тому, что количество режиссеров, желавших работать с ним, сократилось практически до нуля. Не имея приглашений из сферы кино, Хоппер вспомнил о своих юношеских увлечениях искусством и фотографией: «Я подумал: не будет ролей – буду рисовать, не получится продавать картины – буду писать стихи, и так до бесконечности»³. Примерно это же, к слову, можно сказать и о выборе Хоппером ролей как актера. Наряду с занятостью в фильмах очень серьезных режиссеров (от Дэвида Линча и Френсиса Коппола до Вима Вендерса и Квентина Тарантино) Хоппер, на счету которого около сотни актерских работ, неоднократно играл в достаточно слабых малобюджетных фильмах, воспроизводя образ опереточного бандита-головореза.

Нужно отметить, что среди известных режиссеров в своем увлечении фотографией Хоппер был отнюдь не одинок. На разных этапах жизни и карьеры в фотографии пробовали себя также Крис Маркер, Дэвид Линч, Стэнли Кубрик, Френсис Коппола и другие. Но если для многих из них фотография

² Правила жизни: Деннис Хоппер // Esquire. URL: <http://esquire.ru/wil/dennis-hopper> (дата обращения: 03.01.2012)

³ Главный бунтарь Голливуда // NoNaMe. URL: <http://nnm.ru/blogs/igoriok28/glavnyy-buntar-gollivuda/> (дата обращения: 02.01.2012)

осталась не более чем хобби, то работы Хоппера получили достаточно большую известность. Портал artnet.com только в список его избранных выставок включил более 20 мероприятий в самых различных музеях по всему миру⁴. Теперь вернемся к кино, где, не получая ролей, которые бы позволили ему реализовать свои взгляды на эпоху, Хоппер все ближе подходит к созданию первой собственной картины.

В середине 60-х Хоппер снимается в ряде малозначительных фильмов преимущественно ковбойской и приключенческой тематики. Но все эти фильмы нисколько не отражают той эпохи, плотью от плоти которой был сам Хоппер. Время, когда общественное сознание переживало самые разнообразные революции, требовало героев, которые смогли бы воплотить этот бунтарский дух. Хоппер был идеальным человеком на эту роль. В сущности, ему бы даже не пришлось ничего особенно играть – он и так употреблял все виды наркотиков, всегда носил с собой нож и пистолет, ездил на мотоцикле (хотя и был в этом менее опытен, чем тот же Фонда), вел беспорядочную половую жизнь и постоянно попадал во всевозможные коллизии. Например, известен случай, когда Хоппер пытался вылезти на крыло самолета во время полета, а однажды он был задержан мексиканской полицией и отправлен в тюрьму за хождение по городу голым.

60-е для Голливуда были ознаменованы крушением классической системы студий, исчерпавших свою эстетику и переставшую вызывать стабильный зрительский интерес. Американский кинематограф впервые с начала века оказался вторичен, проигрывая фильмам французской «Новой волны». Обновилось и поколение, к которому принадлежала аудитория – зритель помолодел и его больше не привлекали студийные проекты, он хотел видеть в кино отражение злободневных тем окружающего мира, на которые тот был как никогда богат. Голливудские картины продолжали жить по старым канонам, стесненные этическими ограничениями, которые не позволяли отражать темы, волновавшие молодежь: секс, наркотики, насилие, рок-н-ролл. К тому же, они имели огромные бюджеты, которые больше не окупались, а связанные с этим финансовые потери наносили студиям тяжелый урон. Большую роль в процессе утраты студиями своего зрителя сыграло также стремительное развитие телевидения, которое увело из кинотеатров большую часть публики. В такой атмосфере начинают появляться новые фильмы независимых режиссеров – дешевые в производстве и ломающие каноны нравственности.

«Беспечный ездок», с которого началась режиссерская карьера Хоппера, был, как он сам говорил много лет спустя, единственным фильмом, ко-

⁴См. например: Dennis Hopper: Artworks for sale// Fine Art, Decorative art, and Design – The Art World Online: [artnet](http://www.artnet.com/artists/dennis-hopper/). URL: <http://www.artnet.com/artists/dennis-hopper/> (дата обращения: 15.01.2012)

торый он действительно хотел снимать. Думаю, это высказывание нужно понимать так: «Беспечный ездок» был единственным фильмом Хоппера, снятым на фоне большого вдохновения. Картина не отягощена всякого рода сомнениями, которые не дадут Хопперу завершить его более поздние фильмы так, как они ему изначально виделись.

«Беспечный ездок», использующий мощную традицию роуд-муви, рассказывает о трагическом путешествии двух байкеров в исполнении Питера Фонды и самого Хоппера. Тема байкеров в американском кино была популярна среди молодежи того времени и особенно среди аудитории кинотеатров drive-in. Однако в отличие от, скажем, «Диких ангелов» Роджера Кормана в «Беспечном езде» люди на мотоциклах не были brutальными бандитами с цепями, всегда готовыми к драке. Герои фильма Хоппера из субъектов насилия стали его объектами, а стремление к неограниченной свободе обнаружило свою имманентную невозможность реализации и обреченность. Это ощущение формируется еще задолго до того, как подкрепляется событийно через последовательное убийство героев. В сущности, оно выражено почти в самом начале, где персонажи Фонды и Хоппера первый раз разговаривают ночью сидя у костра. Из того, что и как они говорят, уже становится ясно, что их судьба в любом случае сложится трагично. Такая оценка движения хиппи оказалась пророческой: большинство тех, кто был молодым и бунтовал в 60-х, всего через 20 лет оказалось на обочине жизни и закончило свое существование весьма печально. «Беспечный ездок» обнажил еще и одну из причин появления субкультуры хиппи, байкеров и аналогичных движений. Во многом, это была попытка людей, не находивших себе места в урбанистической, динамичной, ориентированной на успех цивилизации, создать иное пространство, свой микрокосм. Это были аутсайдеры, плохо приспособленные для жизни. Отражение драмы этих людей в «Беспечном езде» отметил сразу после выхода фильма Харриет Р. Полт: «В известном смысле, «Беспечный ездок» это фильм о свободе – о страстном желании ее иметь и о неспособности воспользоваться ей, когда она оказывается обретена»⁵.

Пожалуй, статус этого фильма в истории кино следует назвать «дух эпохи». На максимально точную фиксацию реальности было направлено все – по идее Фонды (что было записано в сценарии) для аутентичной игры актерам следовало во время съемок употреблять те наркотические средства, которые в этот момент используют их герои. В результате, правда, все сильнотействующие препараты были исключены, однако марихуана использова-

⁵ Polt H.R. Easy Rider by Dennis Hopper; Peter Fonda // Film Quarterly. 1969. Vol. 23. No. 1. P. 23

лась как в сценах курения, так и в качестве компенсации отсутствия ЛСД и прочих тяжелых психотропных веществ.

Более того, на роли фермеров-рэднеков, которые встречают героев в придорожном кафе, а потом ночью избивают их, были взяты реальные люди, которые пришли посмотреть на съемки. Их даже не пришлось особо гримировать и переодевать. Питер Фонда две недели перед съемками ходил в куртке с американским флагом, в которой он снимался в фильме, чтобы придать ей вид поношенной вещи. За этот период он был несколько раз остановлен полицейскими, у которых вызывала вопросы государственная символика, используемая таким образом.

Существует еще ряд свидетельств, показывающих, насколько этот фильм в процессе производства был приближен к реальности. Это вкупе с прекрасной игрой актеров и обыденной фабулой сделало картину прекрасным документом эпохи. Стивен Кинг, говоря о рубеже 60-х – 70-х и объясняя свое нежелание писать об этом времени художественных текстов, дал такой отзыв о фильме Хоппера: «Я сознательно избегал писать романы, действие которых происходит в 70-е годы, потому что это все равно что срывать хирургическую перевязку, уже очень далекую от меня – как будто это было с другим человеком. Но тем не менее все это было: ненависть, паранойя, страх с обеих сторон – и все это было слишком реально. Тому, кто сомневается в этом, достаточно заново посмотреть квинтэссенцию контркультуры 60-х годов – фильм ужасов “Беспечный ездох”, в котором Питер Фонда и Деннис Хоппер уносятся от двух краснорожих деревенщин в пикапе, а в это время Роджер Макгинн поет песню Боба Дилана “Все в порядке, мама, это только кровь”».⁶

Но у такого документирования эпохи была и другая, достаточно неожиданная сторона. Стремление отразить дух времени (хотя далеко не очевидно, задумывалось ли это самим Хоппером именно как концепт) на фоне сомнительной репутации Хоппера в глазах критиков позволило последним закрывать глаза на содержание и идеи картин, воспринимая их только как форму художественной документации. Характер этого отношения еще в 1983 году отметила исследовательница режиссерских работ Хоппера Барабара Шейрс: «Типичский характер тем работ Хоппера дал критикам повод относиться к его картинам пренебрежительно как всего простой манифестации претенциозных тенденций»⁷.

⁶ Пляска смерти/ Кинг, Стивен // Электронная библиотека ModernLib.ru. URL: http://www.modernlib.ru/books/king_stiven/plyaska_smerti/read/ (дата обращения: 04.01.2012)

⁷ Scharres B. From out of the blue: the return of Dennis Hopper // The Journal of the University Film and Video Association, Vol. 35, No. 2, P. 26

Здесь я не хочу вдаваться в подробности того, какие именно идеи и общественные течения олицетворяют собой герои Фонды и Хоппера – это достаточно широко известно и не требует дополнительных комментариев. Однако, держа в уме эти реалии, я хотел бы коротко сказать о том, какой спецификой обладает фильм, посвященный этим проблемам, как он был воспринят критикой своего времени и как может быть прочитан сегодня и в будущем.

Прежде всего – несколько слов о трактовке героев и национальной специфике.

Персонажи Хоппера, Фонды и Николсона и те идеи, которые они выражают, не вызывают у меня никакой особой симпатии несмотря на то, что бунтарство всегда смотрится выигрышно. Не вижу я и прямых свидетельств того, что своим героям безоговорочно симпатизирует Хоппер – они ему дороги, но от идеализации он, как мне кажется, все же далек. То есть, «Беспечный ездки», на мой взгляд, ни в коем случае не является апологией байкеров, хиппи и их образа жизни – это фильм, имеющий более общий message.

Это «сообщение», посылаемое аудитории, позволило левой критике назвать ленту Хоппера «истинно гуманистической». Основной вклад картины в гуманизм состоит в том, что она указывает на недопустимость применения «права сильного» в отношении тех, чьи взгляды отличаются. Герои могут представляться зрителю как положительными, так и отрицательными – Хоппер, как мне кажется, не принуждает к какой-то однозначной оценке, но их дискуссионное с точки зрения морали существование в любом случае несопоставимо с тем, как с ними поступают в конце фильма, расстреливая из ружья. Здесь читается одно утверждение, заставляющее уважать идею фильма: Хоппер показывает обыкновенный бытовой фашизм, основанный на элементарной глупости и агрессии. Но действие разворачивается не где-нибудь в Германии 30-х или стране третьего мира, а в Америке – символе западной демократии, а фильм, в котором звучит эта критика, снимает не советский коммунист, а американский патриотично настроенный актер.

Это большой вклад в здоровый космополитизм, еще лишенный позднейших «перегибов». Но, как я говорил выше, «Беспечный ездки» это, прежде всего, фильм о конкретном времени и месте – США 60-ых. Обновление, которое эта эпоха принесла во многие сферы личной и общественной жизни людей, очередной раз подняла тему национальной идентичности американцев и заставила их задаться вопросом «что такое Америка?». В сущности, эта проблема далеко не нова и сохраняет свою актуальность для американской культуры на всем протяжении ее развития. Литература США изобилует текстами, в названии которых фигурирует тема Америки. Американские

писатели с самого раннего этапа развития литературы делали попытки создания национального эпоса, который, как известно, является показателем национального само(о)сознания, но вплоть до конца XIX века терпели неудачу. При этом ни в коем случае нельзя сказать, чтобы попытки обработать национальный культурный материал делались в малом количестве – достаточно посмотреть на тексты художественной литературы США, содержащие в названии слова «Америка» или «американский». Таких произведений наберется не один десяток – от Генри Джеймса и Теодора Драйзера до Джона Стейнбека и Эрскина Колдуэлла. Этот же вопрос поднимает и Хоппер в «Беспечном ездоке», официальный слоган которого звучал как «Человек, искавший Америку и не нашедший ее нигде».

Также нужно понимать, что помимо общих идей существует еще один узко американский контекст: в том, как к героям относятся простые американцы, содержится существенная критика одной из национальных мифологем США о всеобщей терпимости. Сразу нужно отметить: все контакты героев происходят в среде, которая не отличается от них ни по социальной, ни по расово-этнической принадлежности. Единственная точка конфликта – вовлеченность персонажей в культурные парадигмы байкеров и хиппи. В XX веке США начинают активно экспортировать в мир идеалы американского либерализма, которые декларируют терпимость и космополитизм как одну из основ американского общества. Однако Америка никогда не была терпимой в таком идеалистическом понимании. Ранняя история США одновременно полна религиозными конфликтами и примерами совместных церковных служб, проводимых одним священником для разных этнических групп и конфессий⁸. Национальные конфликты также имели место: страна, население которой порой прирастало в год в разы за счет иммиграции, очень боялась потерять национальную идентичность. Приезжий должен либо ассимилироваться, либо ему не стоит рассчитывать на радушный прием. Поэтому на территории Америки в XVII-XIX веках возникали территориальные образования, населенные выходцами из одной страны: немцами, шведами, ольстерскими шотландцами, ирландцами и т.д. Особняком стоит азиатская эмиграция, с которой власти начали активно бороться еще в середине XIX века, опасаясь, что ассимилировать столь отличную культуру будет очень тяжело.

Иначе говоря, американская история богата самыми различными примерами контактов этнических, религиозных, социальных и прочих групп. Однако мифология представляет США как «плавильный котел» и страну мигрантов. Кроме того, в Америке существуют так называемые «секции» (термин,

⁸ См. Жук А. Срединные колонии Британской Америки и истоки современной цивилизации США // В кн. Американская цивилизация как исторический феномен. М.: Наука, 2001. С. 51

предложенный великим американским историком Ф.Дж. Тернером), население которых очень отличается по нравам и обычаям. Некоторые секции сохраняют исключительно суровые моральные нормы, другие – религиозные установки, третьи блюдут патриархальный уклад провинции. Через такие секции едут герои «Беспечного ездока» и именно столкновение с местной специфической фермерского провинциального мышления стоит им жизни.

Теперь несколько слов о том, как и с каких позиций фильм был прочитан современниками.

К сожалению, художественные достоинства «Беспечного ездока» и средства их воплощения стали жертвой успеха фильма в свете того угла зрения, под которым он рассматривался в то время.

Популярность картины в Европе, где «Беспечный ездок» получил Пальмовую ветвь за лучший дебютный фильм, также имела свои не строго художественные причины. Как отмечал знаменитый американский критик Эндрю Саррис, включивший «Беспечного ездока» в свой ежегодный список лучших фильмов в 1970 году⁹, европейцы в значительной степени смотрели это кино через призму войны во Вьетнаме. Их не волновал и не должен был волновать поиск путей развития далекой Америки и решение ее внутренних проблем, но хиппующие байкеры не могли не вызывать симпатий у антимилитаристски настроенной публики. Таким образом, американский контекст фильма и его общественные задачи не могли быть прочитаны. В глазах европейского зрителя картина утратила свою национальную проблематику.

Свой специфический контекст существовал и в Америке. Обозреватель «Нью-Йорк Таймс» Манола Дерджес в большой статье от 7 апреля 2010 года, посвященной кончине Хоппера, указывает на то, что американская индустрия обратила внимание в первую очередь не на формальное новаторство фильма, а на его коммерческий успех. При бюджете в 400 тыс. долларов картина собрала в прокате более 20 млн. – это был сигнал, указавший Голливуду на возможность создания дешевых в производстве картин, собирающих огромную кассу¹⁰.

Вообще та оперативность, с которой Голливуд умел реагировать на вкусы зрителя, сослужила тогдашнему независимому кино плохую службу. Если в 60-х Голливуд все еще будет сопротивляться новым веяниям, то уже к

⁹ Andrew Sarris picks the Best Films of 1969 // Village Voice – New York News. 2010. URL: http://blogs.villagevoice.com/runninscared/2010/08/andrew_sarris_p.php (дата обращения: 05.01.2012)

¹⁰ Dargis M. Madman, Perhaps; Survivor, Definitely // The New York Times. April 7, 2010. URL: <http://www.nytimes.com/2010/04/11/movies/11dargis.html?pagewanted=all> (дата обращения: 04.01.2012)

первой трети 70-ых годов студийный кинематограф сделает бунтарскую тематику в самых разных ее проявлениях постоянным элементом своих картин, что приведет к вырождению протестных идей в их первоначальном виде. Грубо говоря, такие фильмы будут давать зрителю возможность почувствовать себя несогласным и протестующим, но по частным поводам и без каких-либо серьезных последствий. Интерес к протестной теме удовлетворяется, но реального воздействия на общественное сознание и тем более каких-либо изменений не происходит.

В пограничных областях лежат и причины того, почему время, когда создавались подобные картины, будет столь недолгим. И.Е.Кокарев говорит об этом так: «В 70-х годах перемены в общественных настроениях, связанные с окончанием этапа активных массовых политических выступлений, открыли кинобизнесу новые возможности коммерциализации и опошления самого духа антикапиталистического протеста, характерного для лучших фильмов контркультуры – гуманистических произведений так называемых независимых режиссеров: «Выпускника» Майка Николса (1968), «Полночного ковбоя» Джона Шлезингера (1969), «Беспечного ездока» Денниса Хоппера (1969), «Ресторана Алисы» Артура Пэнна (1969), «Пяти музыкальных пьес» Боба Рэфелсона (1970) и ряда других, составивших краткую – менее пятилетия, но яркую и важную эпоху в развитии американского кино».¹¹

Если не принимать во внимание определенные идеологические клише, то станет очевидным важность для этих фильмов того свойства, которое присуще кино более, чем другим видам искусства – злободневности. Литература и живопись в силу собственных внутренних законов, традиции, качественного состава аудитории и прочих факторов гораздо более инертны в плане реагирования на явления окружающего мира и их репрезентации. При этом «Беспечный ездок» и другие фильмы этой тематики более, чем многие другие картины не могут быть отделены от той эпохи, которой они посвящены. Как только теряет свою актуальность исторический контекст, теряет актуальность и картина. Конечно, это не абсолютная зависимость, но она, как мне кажется, достаточно сильна. К сожалению, «Беспечный ездок», на мой взгляд, будет тяжело проходить проверку временем; это не тот тип высказывания, который разрабатывает общечеловеческие ценности и не потеряет значимости. Почему я так думаю? Мне кажется, что сколько бы в диалогах фильма не озвучивалась тема свободы как фундаментальной ценности, это не «свобода вообще», а «свобода от» или «свобода против». Эти конструкции в

¹¹ Кокарев И.Е. Американский экран 70-х годов: отражение общественно-политических проблем. // В кн. Американская художественная культура в социально-политическом контексте 70-х годов XX века. М.: Наука, 1982. С. 125

духе Хайдеггера, на мой взгляд, дают некое отображение этой категории в фильме. К тому же, человечество с самых давних времен осознало, что абсолютная свобода не ведет ни к чему, кроме анархии, и губительна. Свобода в реальном, а не утопическом виде, принципиально отличается от тех идеалов, носителями которых выступают герои Хоппера и Фонды. «Беспечный ездок» воплотил саму идею несогласия, которая не была подкреплена какой-либо серьезной философской базой и не имеет особой интеллектуальной ценности. Это бунт ради бунта и легкой необременительной жизни.

В завершение разговора о «Беспечном ездоке» я хотел бы вкратце сказать об отношении к фильму периодических изданий в СССР.

Советская критика того времени не оставила фильм незамеченным, хотя и называла его чаще всего только в ряду прочих лент независимых режиссеров или похожей тематики. В этом случае речь обычно велась в традиционном ключе: независимые американские режиссеры инстинктивно чувствуют ярмо голливудских студий и косные буржуазные идеалы, но до настоящего понимания проблем с позиций марксистской идеологии им еще далеко. Отмечалось неизбежное стремление человека к свободе, однако человек этот слишком отягощен «тлетворным влиянием загнивающей буржуазной морали». Непосредственно «Беспечному ездоку» внимания отечественные критики уделили немного, что и неудивительно, учитывая то, что из всех советских добродетелей герои Хоппера и Фонды воплощают только стремление к свободе (хотя и это, в сущности, гораздо больше американский идеал, нежели советский). Зато куда более богатое выражение в фильме находят области, чуждые советскому человеку: бездеятельность (тунеядство), гедонизм, неприятие любых социальных институтов, распутство. Иными словами, положительные упоминания (и то в достаточно умеренной форме) об этой картине продиктованы только тем, что она была критично ориентирована по отношению к Америке. Сам факт наличия критицизма, а также антимилитаристский настрой фильма заставили советскую критику высказываться о фильме с некоторой симпатией.

Симпатия эта была, тем не менее, достаточно умеренной. Ежегодный киноальманах «Экран» вообще не заметил картины, не вспомнив о ней даже в общих перечислениях американских независимых картин. В подобных списках фильм появится спустя несколько лет, когда станет очевидным его статус. Упоминания и публикации о Хоппере появляются уже ближе к перестройке на волне интереса к Америке и падения идеологических барьеров.

Убежденная успехом «Беспечного ездока» студия «Юниверсал» выделяет миллион долларов на съемки нового фильма. Хоппер организует съемки в Перу, задействовав в главных ролях своих друзей, также как двумя годами ранее в «Беспечном ездоке». Однако результаты монтажа, длившегося около года, не устроили студию, а также большинство зрителей, хотя сам Хоппер всегда считал картину шедевром.

Сегодня на этот фильм смотрят, как мне кажется, уже с иных позиций. В 2000 году журнал «Film comment» опубликовал список 50 лучших фильмов, действие которых происходит непосредственно в мире кино. «Последний фильм» Дениса Хоппера занял в этом списке 20-ое место, обогнав многие картины, бывшие гораздо более известными и успешными во время их выхода в прокат. Учитывая специфику этого журнала, тяготеющего к интеллектуальному прочтению кино, мне кажется, что сегодня «Последний фильм» смотрят и понимают иначе – как умную игру, ставящую под сомнение реальность и обнаруживающую в ней большой заряд абсурда.

Хоппер имитирует съемки крайне посредственного вестерна. Действие происходит в неких условных идиллических декорациях где-то в центральной Америке. Ко всему прочему это привносит дополнительный колорит, характерный для мексиканской темы, которую позже будет так активно разрабатывать Тарантино. При этом Хоппер не просто делает съемочную площадку декорацией для какого-либо действия, но последовательно показывает процесс съемки различных сцен. Он как бы раздвигает для зрителя рамки привычного кадра, так что мы видим не только происходящее на площадке, но и то, как и кем совершается съемка. При этом масштаб театральности и гротеска в сценах будущего фильма и на съемочной площадке оказывается примерно одинаковым. Перефразируя Шекспира, можно было бы сказать, что «весь мир – кино», причем кино плохое, низкосортное.

И снова, как и в «Беспечном ездоке», речь идет именно о США, потому что США кинематографичны как никакая другая великая культура современности. В своей книге «Америка» Бодрийяр писал: «Кино находится не там, где мы думаем, и где его точно нет - так это на тех студиях, куда ходят целыми толпами, и которые представляют собой филиалы Диснейленда - Юниверсал Студиос, Парамаунт и т. д. Если считать, что весь Запад гипостазируется в Америке, Америка - в Калифорнии, Калифорния - в Метро Голден Мейер и Диснейленде, тогда именно здесь находится микрокосм Запада». Далее он делает замечание, которое, как мне кажется, полностью отражает тот кризис, который Хоппер выразил в «Последнем фильме»: «На самом деле, именно здесь вам представят вырождение кинематографической иллюзии и насмеш-

ку над ней, точно так же как в Диснейленде - пародию на воображаемое. Чудесная эра изображения и звезд превратилась в спецэффекты искусственных смерчей, жалких архитектурных муляжей и инфантильных трюков, во время которых все делают вид, что не слишком обмануты в своих ожиданиях. Ghost towns, ghost people. Как Сансет или Голливуд Бульвар, откуда выходишь с ощущением, что подвергся испытанию инфантильной симуляции. А где же кино? Оно - повсюду на улицах, повсюду в городе, фильм и сценарий - чудесные и бесконечные. Повсюду, но не на студиях»¹².

Мне кажется, что такое или подобное высказывание пытался вложить в «Последний фильм» Хоппер. Хочется думать, что это была не столько критика системы студий, которая является лишь одной из сторон этой проблемы, сколько попытка показать зрителю в таком гротескном облике то, на что ему нравится смотреть, что формирует его вкус и отражает его же существование, поскольку, как я уже говорил, кино играет огромную роль в культурной жизни и идентификации американцев.

Разумеется, сама по себе идея взглянуть на искусство со стороны, отказавшись от погружения в него и принятия того своеобразного договора о доверии, заключаемого между автором и реципиентом, не нова. В начале XX века модернизм начал масштабно отказываться от установки искусства на имитацию реальности. Одним из способов разрушения этой имитации явилось обращение внимания на техническую сторону создания картины и ее вещность. Те же процессы начнутся позднее и в литературе постмодернизма, задавшейся рядом вопросов о месте автора в пространстве произведения: где находится тот человек, глазами которого мы наблюдаем происходящее в тексте, и кто он? Эту тему широко использовал и кинематограф, на что указывает список из более чем сотни картин, действие которых разворачивается на съемочной площадке.

Надо сказать, что «Последний фильм» привлек наибольшее внимание киноведов среди всех его работ (не считая, конечно, «Беспечного ездока, но тут речь часто идет не столько о картине, сколько о социо-культурной ситуации или тренде). Позволю себе привести пример такого разбора. Дэвид Джеймс в статье, посвященной «Последнему фильму», рассматривает эту картину как с точки зрения исторического контекста, так и языка кино. Разбирая любовную сцену у водопада, Джеймс видит один из ее смыслов в том, что фантазия (а эта сцена снята подчеркнута идеалистично) – единственное пространство, где могут себя реализовать два главных героя, вытесненные из об-

¹² Бодрийяр Ж. Америка. СПб.: Владимир даль, 2000. С. 126

щества его нормами и установками и стоящие вне закона¹³. В сущности, это все то же наблюдение, о котором мы говорили выше – человек (по разным причинам) не удовлетворен повседневной жизнью и ищет выход в сферу игры. Но герои Хоппера, вписавшие себя в хронотоп фантазии, не осознают этого. Хоппер же показывает нам мир героев не их глазами, а со стороны, обнажая его механику и фиктивность, за счет чего мы получаем совсем другие аналитические возможности. Далее следует достаточно длительный разбор фильма с позиций социального критицизма (статья написана с достаточно левых политических позиций) на фоне взглядов Годара.

Таким образом, эта картина Хоппера отчасти достигла цели, но оказалась оценена лишь очень узким кругом зрителей.

«Последний фильм» имел все шансы стать для Хоппера последним в самом буквальном смысле. В 70-х он попадает под тяжелую наркотическую зависимость, мало снимается у других режиссеров и совсем ничего не снимает сам. Усиливающийся личный кризис привел к тому, что в Голливуде к Хопперу начинают относиться как к психически неуравновешенному актеру. Вновь, как и в начале 60-х, Хоппер как актер становится невостребованным. Однако теперь это настоящий бойкот, отлучивший его от американского кино на целых 7 лет и вынудивший покинуть страну. Возвращение Хоппера в Голливуд состоится только в 1979 году, когда он снимется у Копполы в «Апокалипсисе сегодня».

В 1980 Хоппер смонтирует фильм **«Не оглядываясь назад»** (“Out of the blue”), однако полностью приписывать эту работу Хопперу будет не совсем верно. Идея фильма изначально принадлежала Леонарду Якиру, который осуществлял съемки и вел работу над картиной. Тем не менее, завершить съемочный процесс по причинам, в отношении которых нет единого мнения, он не успел, и Хопперу, задействованному в фильме в качестве актера, было предложено закончить ленту. После оценки отснятого материала Хоппер обратился к продюсерам фильма с просьбой переписать сценарий и переснять основные сцены, что и было сделано в исключительно короткие сроки (говорят о всего лишь двухнедельном периоде).

Сюжет фильма, снимавшегося в канадском провинциальном городке, строится вокруг семьи, состоящей из сильно пьющего отца, работающего водителем грузовика, столь же часто выпивающей матери и их 15-летней дочери, переживающий болезненный процесс взросления. Завязка истории форми-

¹³ James D.E. Dennis Hopper's The Last Movie // The Journal Of The University Film And Video Association. Vol. 35. No. 2, Spring 1983. URL: <http://www.jstor.org/pss/20686940> (дата обращения: 05.01.2012)

руется сценой, где отец с дочерью едут в грузовике и врезаются в заглохший школьный автобус, что приводит к смерти многих находившихся там детей, среди которых были и одноклассницы главной героини. Дон, отец девочки, роль которого сыграл сам Хоппер, осужден за непредумышленное убийство и попадает в тюрьму на 5 лет. Основные события фильма разворачиваются в тот момент, когда он заканчивает отбывать заключение и возвращается в семью.

Если не углубляться в психоаналитические мотивировки характеров героев, то можно заключить, что Хоппер вновь разрабатывает тему соответствия вины и наказания человека, воплощающего ту или иную форму бунта (в данном случае, подросткового). Как и в «Беспечном ездоке», сильнее всего пострадает наименее виноватый из героев. Но если в первом фильме Хопера причиной трагедии оказывается внешнее вмешательство, то здесь саморазрушение доводится до логического завершения самой героиней, взрывающей себя и свою мать в старом грузовике отца. Таким образом, причины больше нет смысла искать в ком-то другом: сама природа подобных людей имеет настолько серьезную имманентную травму, что ее вполне достаточно для самого худшего развития событий. Мы больше не можем списать все на конкретного злобного фермера с ружьем – эта трагедия внутри самого человека.

Героиня фильма – девочка подросткового возраста, в чьем внешнем и внутреннем облике сквозит несоответствие. Мы знаем, что ей 15, но ее тело выглядит недостаточно развитым для этого возраста, угловатым и мальчишеским. При этом лицо и прическа подчас делают ее гораздо старше. Гетерогенность, заложенная в этом образе, очевидна. В таком же неустойчивом равновесии находится и внутренний мир героини, сочетающей в своем поведении попытки бунтарского поведения с проявлениями детских взглядов на вещи и эмоций.

В целом перед нами как будто бы просто драма подростка, характерная для соответствующего возраста. Однако ситуация оказывается глубже. Эти проблемы уже не пройдут со временем – девочка достаточно изменилась под действием среды, чтобы не воплотить ее в себе. Показательна в этом плане сцена, где героиня находится в своей комнате, а за стеной между родителями происходит ссора, сопровождаемая руганью и криками. Вся эта ситуация, являющаяся для любого ребенка стрессовой и пугающей, не производит на нее никакого впечатления. Вместо этого она красит губы жирной ярко-красной помадой, после чего засыпает на полу, зажав во рту лапу плюшевого медвежонка. Таким образом, перед нами личность, травмированная неестественным взрослением, лишившим ее эмоций. Почему мы не можем считать

это простым возрастным явлением? Дело в том, что судьба девочки уже обнаруживает неотвратимость того же печального развития, что и судьба ее отца. На символическом уровне это передается в сценах, где героиня ведет машину, сбежав из дома. В автомобиле много людей, они мешают ей и на какое-то время закрывают обзор. В этот момент она чувствует себя на месте отца, врезающегося на грузовике в школьный автобус. Ничего страшного в той сцене с девочкой не происходит, но сигнал получен.

Этот фильм можно прочитывать еще и в том ключе, о котором мы говорили выше: эпоха бунтов во всей своей красоте и привлекательности не закончилась ничем и выродилась в банальную неспособность жить в обществе, в корне которой лежит не сознательный протест, а элементарная слабость и бессилие.

После «Не оглядываясь назад» Хоппер как режиссер опять замолчал на 8 лет, занимаясь самыми различными сферами искусства. К авторскому в полном смысле слова кино он уже никогда не вернется, снимая картины, сводившиеся, в целом, к развлекательным жанрам. Причина этого, как мне кажется, может быть в том, что именно события и атмосфера 60-х были той темой, которая могла вдохновить его на полноценное режиссерское высказывание. С другой стороны, в поздних фильмах Хоппера (точнее, в их коммерческих и творческих неудачах) нашли отражение те тенденции, которые начали формироваться в Голливуде после «Челюстей» Спилберга: Голливуд и его зритель все меньше интересовались интеллектуальной составляющей кино, которая уступала место зрелищности. Хоппер же в отдельных проектах так и не определился, что именно он хочет снимать. Поэтому те его фильмы, которые снимались как сугубо развлекательные, оказались достаточно успешными и по меркам жанра удачными. Но когда Хоппер пытался снять более серьезное кино, то проявлялась попытка «сидеть на двух стульях» – сделать проблемную картину с неким режиссерским высказыванием, не отказавшись от зрелищной составляющей. К сожалению, такое совмещение парадигм не позволило в полной мере реализовать ни одну из них, и фильмы получались недостаточно убедительными с обеих позиций.

С конца 80-х по середину 90-х Хоппер снимет четыре картины, после чего закончит свою режиссерскую деятельность. Первой в этом ряду станет криминальная драма «Цвета», увидевшая свет в 1988 году. За ней последует боевик «Обратный след» (1990 год), драма «Горячее местечко» (1990) и комедия «Конвоиры» (1994).

«Цвета» представляют собой криминальную драму, рассказывающую о работе двух полицейских на фоне противостояния городских банд. Фильм был встречен критикой с достаточно большим интересом, поскольку нарушал устоявшееся представление о Хоппере как режиссере хипстерской темы (ассоциативная пара Хоппер – «Беспечный ездки» так никогда и не ослабла). В статье, посвященной выходу картины в прокат, газета «Нью-Йорк таймс» писала: «Превращение Денниса Хоппера из классического хипстера и прожигателя жизни в патриарха американского кино по меньшей мере так же невероятно, как и все невероятные вещи, которые он делал раньше, но это правда. Его новый фильм «Цвета» не оставляет никаких сомнений на этот счет».¹⁴

В центре фильма находятся отношения двух полицейских – опытного Боба Ходжеса (Роберт Дюваль) и его нового молодого напарника Дэнни МакГевина в исполнении Шона Пенна. Прежде всего подкупает то, что корни коллизии отношений находятся не в типичном для таких фильмов конфликте «старого» и «молодого», но в разнице методов. Каждый из героев исповедует свою модель работы полицейского. Ходжес, которому остался год до пенсии, предпочитает поддерживать с главарями банд доверительные отношения, пытаясь не разрушать мир улиц, а установить над ним контроль. МакГевин стремится к активным действиям, исключая иной контакт с представителями банд кроме силового и предполагающим жесткую субординацию. Ситуация осложняется тем, что МакГевин влюбляется в девушку из банды, которая вскоре бросает его, потому что видит в нем ту же злобу и агрессию, что и на улицах. В ходе долгой совместной работы оказывается, что оба подхода имеют свои плюсы, но также и несовершенны, что примиряет напарников и делает их друзьями. Однако при крупном задержании, которое должно положить конец уличным войнам, Ходжес получает ранение и умирает. В конце круг замыкается, и уже МакГевин становится носителем той идеологии спокойного поступательного движения, пытаясь привить ее своему молодому горячему напарнику так же, как ему ее пытался привить Ходжес.

При всей новизне для себя криминальной темы, Хоппер сохранил присущее ему отношение к реалистичности фильма. Критика отмечала использование аутентичного сленга и манеры поведения актеров, что отнюдь не случайно, ведь Хоппер специально пригласил для работы со съемочной группой в качестве консультантов (а по совместительству и охранников) парней из таких же уличных банд, о которых снимался фильм. Эффект присутствия достигается съемкой с камер в машине (во время диалогов и погонь), парал-

¹⁴ Maslin J. *Police vs. Street Gangs In Hopper's 'Colors'* // The New York Times. April 15, 1988. URL: <http://movies.nytimes.com/movie/review?res=940DE3DD1731F936A25757C0A96E948260> (дата обращения: 06.01.2012)

лельных камер и планов с вертолета, а динамичный монтаж, временами буквально обрезающий микроэпизоды до их логического конца, чтобы перейти на следующий, не дает зрителю потерять концентрацию. Все это вместе с не теряющей популярности темой криминала, обеспечивало захватывающий просмотр.

Однако использование образа бандитского мира с его жестокими, но притягательными в своей формальной справедливости законами и свободами всегда рискует привести режиссера к тому, что известно в нашей традиции как «воровская романтика». По мнению обозревателя «Вашингтон пост», Хоппер тоже отчасти не избежал этого: «Несмотря на то, что работы Хоппера по большей части далеки от какой-либо идеализации, в «Цветах» он оказался склонен к романтизму, своего рода «Вестсайдской истории», воспеванию плохих парней»¹⁵.

В целом фильм оставляет приятное впечатление как очень добротная сделанная картина с хорошей актерской работой, высоким качеством съемки, не самым примитивным развитием сюжета и относительной свободой от штампов, типичных для фильмов такого рода.

«Обратный след» оказался гораздо менее удачным проектом, чем «Цвета». Свидетельством неудовлетворенности режиссера может служить тот факт, что фильм остался в трех редакциях и с двумя названиями, а сам Хоппер не захотел вписывать свое имя в титры, используя псевдоним Алан Смити. Это собирательное имя предусмотрено Американской гильдией режиссеров для тех случаев, когда «режиссеры не хотят, чтобы их имена ассоциировалось с их работами»¹⁶. Провалился фильм и в прокате, собрав всего один миллион долларов при бюджете в пять миллионов.

Замысел фильма, судя по всему, был масштабен. Видимо, Хоппер намеревался снять серьезное кино, помещающее криминальный сюжет в атмосферу мира современного искусства. Такая идея, очевидно, основывалась на личном опыте Хоппера в сфере авангардной живописи, который был достаточно обширен: в разные годы он находился в среде художников, участвуя, например, в проектах Марселя Дюшама и снимаясь на «Фабрике» Энди Уорхола.

Героиня фильма имеет свой реальный прототип, которым является американская концептуальная художница Дженни Хольцер (Jenny Holzer), работающая в тех же техниках, что и главная героиня картины. Пользуясь свои-

¹⁵ Howe D. 'Colors' // Washington Post Staff Writer. April 15, 1988. URL: http://www.washingtonpost.com/wp-srv/style/longterm/movies/videos/colors/howe_a0b158.htm (дата обращения: 05.01.2012)

¹⁶ Edgar-Hunt R. Directing fiction // AVA Publishing SA, 2010. P. 34

ми знакомствами, Хоппер не просто использовал образ и работы этой художницы, но и пригласил ее участвовать в оформлении фильма. Так родились плакаты и рекламные слоганы, которые сочиняет героиня, ставшие впоследствии достаточно известными («Protect me from what I want», «Lack of charisma can be fatal» и др.). В небольшом cameo задействован также Боб Дилан – давний друг Хоппера. Фильм был насыщен самыми различными отсылками и интертекстуальными связями. Можно вспомнить сцену, где Майло, сыгранный самим Хоппером, пытается играть на саксофоне, извлекая из него достаточно дилетантские трубные звуки. Это происходит на фоне центральной части знаменитого триптиха Иеронима Босха «Страшный суд», где изображены мучения грешников. Аллюзия напрашивается сама собой: как сказано в Библии, наступление страшного суда возвестит архангел Гавриил при помощи звука трубы. Нельзя судить однозначно, закладывался ли изначально именно этот и прочие смыслы Хоппером, но сам факт попытки создать сложное многоуровневое полотно кажется достаточно вероятным.

Кроме того, просматривается желание сделать фильм с элементами искаженной реальности. На знаковом уровне это реализуется в сцене, где героиня скрывается в миниатюрном домике, однозначно отсылая к «Алисе в стране чудес» – символу иного видения действительности.

Неудача фильма объясняется, как мне кажется, тем, что он оказался посередине между банальной криминальной драмой и картиной, если так можно сказать, «инога кино». Для хорошего триллера в ней было слишком мало элементов триллера, а для «серьезного» фильма – слишком много.

Традиционный для Хоппера эротизм и либидо как побуждающая сила также широко представлены. Таких примеров в фильме масса: от платья, поднимаемого ветром вертикально вверх (что отнюдь не приводит героиню в смущение), и эротических фотографий, найденных персонажем Хоппера при обыске дома, до совсем декларативной надписи «Murder has a sexual side», которая первой появляется на бегущей строке, составляющей арт-объект в галерее героини. Конечно, страх и сексуальное влечение являются очень связанными в культуре понятиями; еще Фрейд видел в страхе и либидо главные побудительные силы, движущие личностью, что создает для кино прекрасную почву.

Однако у фильма были и откровенно слабые места. Например, диалоги и сцены игры актеров второго плана, выглядящие подчас просто опереточно. Особенно выразительна в этом плане одна из сцен в начале фильма, где двое бандитов, посланных убить героиню, смотрят на окна и обсуждают, ее это квартира или нет. Это удивительное нагромождение практически бес-

смысленных и совершенно избыточных фраз, не обнаруживающих ни малейшей ценности как для сюжета, так и для любой другой составляющей фильма. Еще один подобный шедевр – момент, когда те же убийцы входят в квартиру, стреляют в человека под одеялом, потом обнаруживают, что это мужчина и один с каменным лицом спрашивает другого: «Мы что, ошиблись квартирой?». Эти невнятные секунды экранного времени могли бы пройти незамеченными, если бы буквально в следующей сцене, где героиня разговаривает в участке с полицией о программе защиты свидетелей, офицер с суровой миной не произнес следующей фразы: «У Корелли верные люди. Если они умны, а они умны, то это может занять несколько месяцев». Контраст оставляет очень живое впечатление.

Лента **«Горячее местечко»**, известная также как «Игра с огнем», вышла в 1990 году и традиционно для фильмов Хоппера провалилась в прокате, собрав всего 1,3 миллиона долларов, что не позволило даже окупить бюджет. Картину отличал повышенный эротизм, что дало некоторым критикам определить ее жанр как эротический триллер. Мне, однако, ближе определение неонуара, которое также применялось по отношению к этому фильму, поскольку самым сильным эмоциональным акцентом в картине является чувство фатальной ошибки, безнадежности и обреченности. Конечно, иконография картины в корне отличается от нуара времен классического Голливуда, но атмосфера обнаруживает некоторое сходство.

Фильм рассказывает о том, как некий бродяга Харри (Дон Джонсон), человек без сколько-нибудь ясного прошлого, на которое даются только туманные намеки, приезжает в небольшой городок в одном из юго-западных штатов США, где устраивается работать продавцом автомобилей. В отличие от большинства окружающих его апатичных людей он достаточно предприимчив, умеет находить общий язык и располагать к себе. Однако вся его деятельность направлена только на достижение некой цели (какой именно нам так и не сообщается). Он декларирует свой жизненный принцип – всегда получать то, что хочешь. И до поры герою Дона Джонсона это вполне удается, поскольку он на голову превосходит окружающих в своей харизматичности и силе. Единственное его уязвимое место – либидо, которое толкает героя на сексуальные отношения с женой своего начальника Долли и Глорией, молодой коллегой по той же работе. Однако, спровоцировав сексуальную связь с Долли, Харри неожиданно для себя подвергается шантажу. Полиция считает его виновным в ограблении банка и только показания Долли спасают его от тюрьмы. Взамен от Харри требуется секс и помощь в убийстве мужа. Одновременно Долли при помощи интриг мстительно разрушает роман Харри с Гло-

рией, в лице которой он рассчитывает наконец найти настоящую любовь. Несмотря на все старания Харри Долли удастся сделать так, что у него не останется иного выбора, кроме как жениться на ней.

Таким образом, Харри, воплощающий сильную волевою личность, терпит абсолютное поражение из-за неспособности контролировать влечение к женщинам. Отдельным примером своеобразного юмора оказывается финальная сцена фильма, где Харри с Долли уезжают на автомобиле в свете заходящего солнца. Эта традиционная для американских фильмов концовка обычно означает продолжение движения, наличие безграничных перспектив и надежду, что прямо противоположно значению этой сцены в фильме. Герой лишился всего, а его жизнь полностью контролируется Долли, спрятавший компрометирующий его документ. Единственный выход – убить Долли, но герой не может этого сделать, так как убийство для него является единственным значимым нравственным преступлением, настолько табуированным, что отождествляется с крушением личности. Хоппер дает нам понять это еще в середине фильма. Чтобы ограбить банк, Харри устраивает пожар в соседнем доме. Когда деньги из банка взяты, он идет к горящему дому, чтобы обеспечить себе алиби, и видит, что в доме остался пьяница, который неизбежно погибнет. Рискуя жизнью, Харри кидается в огонь и выносит человека на себе.

«Горячее местечко» содержит еще одну плоскость, которая отчасти роднит эту картину с «Последним фильмом» и вряд ли могла понравиться зрителю. Герои фильма выступают носителями страстей, по своим масштабам достойных трагедий античности, однако сами они, в сущности, являются исключительно заурядными людьми, чьи судьбы заметны только на фоне реальности захолустного городка. Непреодолимая местечковость как бы травестирует страсти и проблемы, транслирующиеся героями, и порождает комическое. Разумеется, каждый из нас как зритель может увидеть в этом качестве и себя.

«Конвоиры» основаны на комизме, возникающем при использовании различных гэгов в армейской среде, которая устойчиво ассоциируется с пафосом и нормативностью. В условиях американского патриотизма и высокого статуса армии этот эффект оказывается еще сильнее за счет контраста патетики с бытовым цинизмом.

Сюжет фильма достаточно прост: за два дня до демобилизации из ВМФ США Эдди Дивейна, зарабатывающего себе на будущую жизнь контрабандой с армейских складов, посылают конвоировать из тюрьмы военного преступника. Дивейн воплощает типаж, отсылающий к герою плутовского романа, тогда как его напарник, в противовес, представляет собой «старого

морского волка», живущего по уставу. Столкновение их привычек и поведения провоцирует большое количество забавных диалогов. Ситуация усложняется еще больше, когда, прибыв на место, напарники обнаруживают, что конвоируемый ими заключенный – привлекательная девушка. Далее следует длинное путешествие к конечной точке маршрута, представляющее собой комедию положений, в конце концов приводящее к хэппи-энду.

Деннис Хоппер впервые решил снять чисто авантюрную комедию, лишенную всяких задач в области искусства. Отчасти картина может вызвать в памяти фильм «Последний наряд» Хэла Эшби о конвоировании юного морского пехотинца двумя циниками и прожигателями жизни, но «Конвоиры», конечно, гораздо проще и в принципе принадлежат к другому жанру. Традиционным для Хоппера оказался кастинг и cameo: он сам фигурирует в фарсовой роли сексуально одержимого представителя шоу-бизнеса, в каждой из сцен чересчур форсируя демонстративно комическую манеру подачи материала. Несколько эпизодических ролей опять сыграли известные актеры-друзья Хоппера (например, Гэри Бьюзи).

Несмотря на отсутствие коммерческого успеха, эта режиссёрская работа Дениса Хоппера представляется в его бунтарской биографии самой коммерциализированной и, по всей видимости, создана на скорую руку, почти ради шутки. Очевидно, после того, как Хопперу очередной раз не удалось воплотить задуманное в «Обратном следе», он все меньше и меньше надеялся снять серьезный фильм, содержащий режиссерское высказывание. Сложно сказать однозначно, что стало этому виной. Из фильмов Хоппера видно, что способности режиссера у него явно были, но вот умения артикулировать концепцию фильма так, чтобы она была читаемой, после «Беспечного ездока» в полной мере он так ни разу и не смог. Часть вины можно возложить и на характер Хоппера, не позволивший ему найти общий язык с продюсерами и получить достаточный кредит доверия.

К несчастью, из-за этой неясности и незавершенности таких фильмов как «Последний фильм» и «Обратный след» Хоппер-режиссер в массовом сознании так и остался автором «Беспечного ездока» и наркоманом от кино. По тем же причинам нереализованным остался его интеллектуальный потенциал.

Когда в 2010 году Хоппер умер, значительное количество официальных изданий и представителей блогосферы откликнулось на его смерть некрологами и обзорными статьями, где в традиционном для такого жанра ключе называли его человеком, соединившим в себе статус гения с непонятностью и невостребованностью, богатство и отсутствие внимания, роль успешного

борца за свободу и несчастье. Архитектор, художник и куратор Юрий Авакумов вспоминает такой исполненный довлатовского комизма эпизод из визита Хоппера в Россию: «Это была какая-то гуггенхаймовская акция в Петербурге. Приехали Том Кренс, Фрэнк Гери, Деннис Хоппер и Лоуренс Фишборн. Вечером в Елагином дворце был устроен роскошный ужин с артистической ответственностью. Хоппер оказался за одним столом с митьками Сашей и Олей Флоренскими, искусствоведем Александром Боровским. Узнал его, и то только к десерту, Флоренский и даже о чем-то поговорил. Боровский, выходя из-за стола, поинтересовался: А это кто такой? - Хоппер, - с выражением произнес Флоренский. - Ааа, Эдвард, - догадался Боровский»¹⁷.

Наследие Хоппера как режиссера крайне неоднородно. Вероятно, можно даже говорить о том, что в этом качестве он остался «автором одного романа», если пользоваться литературным штампом. К сожалению, два фильма, в которые сам Хоппер вкладывал очень много, – «Последний фильм» и «Обратный след» – вряд ли будут когда-либо высоко оценены, хотя по масштабу замысла они вполне этого заслуживают.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

Блог Юрия Авакумова // Сноб. 2010. URL: <http://www.snob.ru/profile/6839/blog/19335?commentId=124248> (дата обращения: 07.01.2012).

Бодрийяр Ж. Америка. СПб.: Владимир Даль, 2000.

Больше не ездок // Playboy. URL: <http://playboy.com.ru/PBStyle/PBHeroes/items/7388.pb> (дата обращения: 10.01.2012).

Главный бунтарь Голливуда // NoName. URL: <http://nnm.ru/blogs/igoriok28/glavnyu-buntar-gollivuda/> (дата обращения: 02.01.2012).

Жук А. Срединные колонии Британской Америки и истоки современной цивилизации США // Американская цивилизация как исторический феномен. М.: Наука, 2001.

Кинг, С. Пляска смерти. М.: АСТ, 2003.

¹⁷ Блог Юрия Авакумова // Сноб. 2010. URL: <http://www.snob.ru/profile/6839/blog/19335?commentId=124248> (дата обращения: 07.01.2012)

Кокарев И.Е. Американский экран 70-х годов: отражение общественно-политических проблем. // Американская художественная культура в социально-политическом контексте 70-х годов XX века. М.: Наука, 1982.

Правила жизни: Деннис Хоппер // Esquire. URL: <http://esquire.ru/wil/dennis-hopper> (дата обращения: 03.01.2012)

Andrew Sarris picks the Best Films of 1969 // Runnin' Scared - News Blog //Village Voice - New York News. 2010.

URL:

http://blogs.villagevoice.com/runninscared/2010/08/andrew_sarris_p.php

(дата обращения: 05.01.2012)

Dargis M. Madman, Perhaps; Survivor, Definitely // The New York Times. April 7, 2010. URL: <http://www.nytimes.com/2010/04/11/movies/11dargis.html?pagewanted=all>

(дата обращения: 04.01.2012)

Dennis Hopper: Artworks for sale// Fine Art, Decorative art, and Design - The Art World Online: artnet. URL: <http://www.artnet.com/artists/dennis-hopper/>

(дата обращения: 15.01.2012)

Edgar-Hunt R. Directing fiction // AVA Publishing SA, 2010.

Howe D. 'Colors' // Washington Post Staff Writer. April 15, 1988.

URL:

http://www.washingtonpost.com/wp-srv/style/longterm/movies/videos/col-rhowsrhowe_a0b158.htm

(дата обращения: 05.01.2012)

James D.E. Dennis Hopper's The Last Movie // The Journal Of The University Film And Video Association. Vol. 35. No. 2, Spring 1983. URL: <http://www.jstor.org/pss/20686940>

(дата обращения: 05.01.2012)

Maslin J. Police vs. Street Gangs In Hopper's 'Colors' // The New York Times. April 15, 1988. URL: <http://movies.nytimes.com/movie/review?res=940DE3DD1731F936A25757C0A96E948260>

(дата обращения: 06.01.2012).

Polt H.R. Easy Rider by Dennis Hopper; Peter Fonda // Film Quarterly. 1969. Vol. 23. No. 1.

Scharres B. From out of the blue: the return of Dennis Hopper // The Journal of the University Film and Video Association , Vol. 35, No. 2.