

# art&cult

## артикульт

Российский государственный гуманитарный университет / Факультет истории искусства

№3 (3-2011)

*А.В. Павлов*

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

Статья посвящена «тихой революции» в Голливуде. Когда крупное американское кино погрузилось в стагнацию и стало воспроизводить само себя, режиссер и продюсер Роджер Корман, автор многочисленных картин категории «В», привел в профессию большое количество молодых людей, которые оформили облик Нового Голливуда и сделали культовое кино достойным зрелищем. Вот уже не одно десятилетие вкусы широкой публики формируют именно те, кто вышел из школы Роджера Кормана, хотя сам художник остается в тени своих эпигонов.

*Ключевые слова:* культовое кино, монтаж, полночное кино, американский кинематограф, Новый Голливуд, ужасы, фильмы категории «В».

The article is dedicated to Hollywood "invisible revolution". As reaction to stagnation, the B-cat movies by R. Corman provoked many young professionals to create New Hollywood cinema, to enoble Cult Films. Now we have generations of wide public of cinema-adorers, with perceptive habits formed after cinema experience, linked with Corman's "school" of directors.

*Keywords:* cult film, cinema montage, midnight cinema, American cinema, New Hollywood, thrillers, B-cat. movies.

Павлов А.В. - доцент факультета философии НИУ ВШЭ. E-mail: [ale-pavlov@yandex.ru](mailto:ale-pavlov@yandex.ru).

В середине 1960-х в большом американском кино наступил кризис. В то время как американцы бесконечно воспроизводили на разные лады «детские» мюзиклы и пафосные исторические эпопеи, в Европе свои лучшие картины снимали Антониони, Бергман, Годар. На фоне европейских фильмов американские, по крайней мере крупные, выглядели тускло и уныло. Точнее стерильно. В то время кино в США снимали просто, по старым формулам и без каких-либо лишних изобретений, чтобы показать и без того уже всем надоевшую звезду в новом ракурсе. Понятно, почему американская публика пресытилась и хотела чего-то нового – определенно не того, что ей предлагали продюсеры, утвердившиеся в своих представлениях о Голливуде 1940-х и 1950-х годов.

Однако это прежде всего касалось крупных студийных проектов, но имело не слишком большое отношение к картинам, которые снимались за небольшие деньги, хотя и в Соединенных Штатах. Сильнейшее влияние на «Новый Голливуд», возникший в конце 1960-х и расцветший в 1970-х, как раз произвел тот самый кинематограф категории «В». Такие персонажи, как Сэм Фуллер, хотя и были ограничены в финансовых средствах, в той же самой мере не были стеснены в средствах художественных, а потому двигались в кино в том направлении, которое выбирали для себя сами. Молодые режиссеры учились у этих мастеров, и те из юных представителей Нового Голливуда, кто и сегодня удержался на коне (например, Мартин Скорсезе), до сих пор отдают честь учителям. В «Истории американского кино» Скорсезе отзывается о Сэме Фуллере с большим пиететом. Более того, большинство молодых режиссеров смогли прийти в крупное кино исключительно благодаря тому, что они стартовали с второсортного кинематографа.

Френсис Форд Коппола, Мартин Скорсезе, Питер Богданович, – все они так или иначе начинали свой творческий путь у короля фильмов категории «В» Роджера Кормана – едва ли не первого культового режиссера. Сам Корман рано прославился. Почти сразу, как начал работать в качестве режиссера. Он был знаменит тем, что мог снять большое количество фильмов за короткий срок и при минимальных финансовых затратах. При этом картины его были интересны и не выглядели столь же убого, как творения его старшего современника Эдварда Вуда-младшего, заслужившего статус «самого плохого режиссера всех времен». Впрочем, как известно, творения Вуда-младшего тоже имеют свой шарм и поклонников и считаются не менее культовыми, чем картины Кормана. Отчасти секрет Кормана заключается в том, что он не претендовал на то, чтобы творить высокое искусство. Хорошее крепкое жанровое кино, снятое наспех и за небольшие деньги, чтобы как следует развлечь публику – вот творческое кредо режиссера.

Корман был неплохим режиссером, причем режиссером с коммерческой хваткой, пусть и без претензий<sup>1</sup>. Правда, он довольно скоро перекалфицировался и главным образом стал продюсировать чрезвычайно много картин разного жанра и разной степени маргинальности, выискивая молодых талантов. Однако начинал все же в качестве режиссера и начинал неплохо, сделав имя культового мастера прежде всего двумя второсортными ироничными ужастиками «Ведро крови» (1959) и «Маленький магазинчик ужасов» (1961). Обе картины сегодня считаются культовой классикой. Первая лента об официанте-неудачнике, мечтающем стать скульптором, творящим великое искус-

<sup>1</sup> См. о Кормане: Naha E. The Films of Roger Corman: Brilliance on a Budget. N.-Y.: Arco Publishing, 1982.

ство. В принципе герой им и стал, однако дорого заплатил за свое трансгрессивные модернистские творения: художник просто-напросто убивал людей, а потом создавал из них свои скульптуры, которые, кстати, пользовались большой популярностью. Вторая картина по структуре и развитию сюжета очень напоминает предыдущую. Застенчивый молодой человек, работающий в цветочной лавке, находит диковинное растение, питающееся, как вскоре выясняется, человеческой плотью. Чтобы спасти любимый цветок, парень вынужден убивать людей и приносить их в жертву ненасытному растению<sup>2</sup>. Забавно, что участь главного героя обоих фильмов напоминает самого Кормана. В самом деле, не походит ли несчастный скульптор на еще более несчастного производителя кино, который, чтобы прославиться или зарабатывать деньги, был вынужден творить примерно такие же поделки наспех, прибегая к жульничеству или к радикальной экономии денежных средств? Достаточно вспомнить названия картин, выпущенных им в 1950-е: «День, когда земле пришел конец» (1955), «Чудовище с миллионом глаз» (1955), «Оно покоряет мир» (1956), «Атака крабов-монстров» (1957), «Женщина-оса» (1959). И не походит ли режиссер на флориста, который был вынужден в кратчайшие сроки искать свежую плоть для растения-каннибала, будто это Корман снимает картины за два дня, чтобы скормить их публике, жаждущей зрелищ.

Как и другие фильмы режиссера тех лет, эти две ленты чрезвычайно полюбили молодые люди, проводящим досуг в кинотеатрах под открытым небом. Некоторые авторы (и это отчасти справедливо) даже рассматривают фильм «Ведро крови» как картину о феномене битников<sup>3</sup>. Корман умел делать фильмы, которые бы сразу становились поколенческими иконами, и поэтому в каком-то смысле стал одним из отцов «контркультуры». В не так давно опубликованной хрестоматии о «культовом кино» сам Корман написал краткое предисловие, дав ему название «От контркультуры к культуре», таким образом явно указав на истоки культового кинематографа<sup>4</sup>.

Вместе с тем уже в 1960-е Корман понял, что пора уступить дорогу юным дарованиям и не прогадал. Он прекрасно понимал, что сам сформировать новое культурное движение в кинематографе не в состоянии. Если говорить точнее, то он осознавал, что не сможет быть ни его лидером, ни отцом-основателем. Однако у него было блестящее чутье на таланты, и этим он, ко-

<sup>2</sup> Американский режиссер Фрэнк Оз, специализирующийся на комедиях, в 1986 году снял ремейк этой картины, оформив его в качестве мюзикла.

<sup>3</sup> Gair C. *The American Counterculture*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2007. P. 112.

<sup>4</sup> Corman R. *From Counterculture to Cult // The Cult Film Reader*. N.-Y.: Open University Press, 2009. P.xvii-xviii.

нечно, блестяще воспользовался. Юными дарованиями оказались те, кто изменит облик американского кино до неузнаваемости и кто также будет определять кинематографические вкусы все последующее десятилетие – Коппола и Богданович. Корман с большим удовольствием использовал способности молодых людей, прибегая к традиционным методам ведения бизнеса – «журналистству». Правда, тогда это называлось более элегантно – «монтаж».

В 1959 году в Советском Союзе вышла картина Михаила Корюкова и Александра Козыря под названием «Небо зовет». Лента рассказывала о том, как советский корабль, отправившийся на Марс, вынужден вернуться на орбитальную станцию, чтобы спасти американский челнок, так как последний оказался в затруднительном положении, потому что у него неожиданно кончилось топливо. А все потому, что американцы тщетно пытались опередить русских в путешествии на «красную планету». Через несколько лет в США в прокат вышла уже американизированная версия советской картины – перемонтированная и переозвученная. Заниматься монтажом Корман доверил тогда еще совсем молодому человеку – Френсису Форду Копполе, который добавил в новый вариант «пост-апокалипсиса», то есть битву двух марсианских чудовищ и поделил землю на две территории – юг и север, устранив при этом из ленты антиамериканскую пропаганду. В таком именно виде фильм и вышел в США, правда, под названием «Битва за пределами солнца».

Вскоре Корман разрешил Копполе помогать ему при съемках другой ленты «Ужас» (1963), хотя имя молодого режиссера в титрах так и не было упомянуто. В главной роли этой работы сыграл Джек Николсон – еще одна не известная, но медленной поступью восходящая звезда Нового Голливуда. Лента рассказывала о том, как случайно отбившийся от своего полка лейтенант наполеоновской армии, следуя за таинственной незнакомкой, попадает в замок, в котором обитает очень загадочный герой Бориса Карлоффа – актера, прославившегося когда-то ролью чудовища Франкенштейна. После долгих расследований и странствий по просторам замка выясняется, что незнакомка оказалась призраком погибшей жены мрачного хозяина крепости. Несмотря на то, что лента снималась всего несколько дней, даже сегодня она смотрится с интересом, а кроме того ныне она находится в общественном достоянии Соединенных Штатов Америки. Впоследствии этот фильм, а точнее его некоторая часть, будет востребована Питером Богдановичем – также любопытный сюжет деятельности Кормана. В том же году, когда был снят «Ужас», Коппола при посредничестве Кормана снял свой «дебютный» триллер «Безумие 13» – весьма не характерное для будущего режиссера «Крестного отца» творение. История о сложных отношениях внутри аристократического

семейства, замешанная на жутком убийстве. И хотя оригинальный творческий почерк Коппола в той картине не проявился, поклонники ценят и эту работу.

Другим «птенцом» Кормана оказался молодой киноман, который сумел превратить свое хобби в профессию, Питер Богданович, к тому времени обозреватель нескольких солидных журналов и автор двух киноведческих книг<sup>5</sup>. Так же как и Копполе, Корман доверил Богдановичу монтаж картины, которая когда-то была выпущена в Советском Союзе. Ранее она называлась «Планета бурь» и ее режиссером являлся Павел Клушанцев. Картина про совместную советско-американскую экспедицию, попавшую на Венеру, настолько полюбилась Корману, что он, как и в случае с Копполой, сначала доверил перемонтировать ее тогда пока еще перспективному авангардному режиссеру Кертису Харрингтону<sup>6</sup>. В то время Харрингтон находился на точке бифуркации своей карьеры. Начав как американский кино-авангардист, он пришел к тому, с чего только начинали свой путь Коппола и Богданович – к новому монтажу чужих картин. В 1965 году вышла американская версия «Планеты бурь» под названием «Путешествие на доисторическую планету», куда Харрингтон добавил «американских» кадров со страшными монстрами. При этом о том, что данный фильм имеет советское происхождение, продюсеры решили не сообщать или, по крайней мере, не афишировать. Однако как мастер плохих фильмов ужасов Харрингтон себя, к сожалению, не оправдал: лента не пользовалась спросом, и потому вскоре в 1968 году Корман попросил перемонтировать ее еще раз, теперь уже Питера Богдановича.

Так появилась картина «Путешествие на доисторическую планету женщин». Чтобы спасти положение, в новый вариант фильма решили добавить женщин, а точнее – доисторических амазонок, которых экипаж уже упоминаемого челнока обнаруживает на поверхности Венеры. Фактически беспрецедентный для фантастики элемент – секс – обеспечил однозначный успех картине. Характерно, что фантастика – едва ли не самый «инфантильный жанр» кинематографа, в котором почти нет места сексу. На этом акцентирует особое внимание Вивиан Собчак в своем эссе «Девственность астронавтов: секс и фантастическое кино»<sup>7</sup>. Возможно, поэтому попытки сексуализировать

<sup>5</sup> В книге кинокритика Питера Бискинда подробно рассказывается о первых этапах карьеры многих персонажей Нового Голливуда и о той роли, которую играл в их профессиональной жизни Корман. См.: Бискинд П. Беспечные ездоки, бешеные быки. М.: АСТ, 2007.

<sup>6</sup> Получив профильное образование, Харрингтон начал свою карьеру в качестве кинокритика и даже написал книгу о творчестве классика американского кино Йозефа фон Штернберга. После этого Харрингтон попробовал делать короткометражные авангардные ленты, поработав с таким именитым автором, как Кеннет Ангер. Затем Харрингтон стал снимать (или монтировать) второсортные фильмы ужасов, а далее и того хуже – телевизионные сериалы.

<sup>7</sup> Собчак В. Девственность астронавтов: секс и фантастическое кино // Фантастическое кино. Эпизод первый. / Под ред. Н.В. Самутиной. М.: НЛО, 2006. С. 167-182.

жанр, по крайней мере, привлекали к себе внимание. Правда, речь идет о мейнстримном кино, потому что авторы «грайндхаусного кинематографа», существовавшего специально для взрослых и доступного отнюдь не всем, могли себе позволить какие угодно эксперименты. Например, режиссер-женщина Дорис Уишман за несколько лет до «Путешествия на доисторическую планету женщин» сделала картину «Нудисты на луне» (1960). Сам Богданович так вспоминает об этом этапе своей карьеры: «Планета бурь» – «это было совершенно ужасное кино – затянутое, плохо и скучно снятое. Но в нем что-то было, какая-то потенциальная энергетика, что ли. Я ничего за основу не брал, это сделал до меня Кертис Харрингтон, который под началом Роджера Кормана в 1965 году смонтировал картину «Путешествие на доисторическую планету». Но тогда эксперимент Роджера не слишком удался – в фильме оказался неважный звук, да и занимательности стоило добавить. Мы это и сделали – сцены с женщинами оказались там очень кстати. Фильм от этого только выиграл. Хотя я не могу сказать, что я сторонник такой практики – открыто переделывать чужие работы»<sup>8</sup>.

Не этот ли самый фильм с особой нежностью и лаской вспоминают в искрометной абсурдистской скетч-комедии «Амазонки на луне» (1987) Джо Данте и Джон Лэндис? В любом случае режиссеры и их друзья, выросшие на очень плохих жанровых фильмах 1950-х и 1960-х, с удовольствием иронизировали над тем, что когда-то составляло главный досуг многих американцев. В фильме воздаётся должное и телевидению как таковому, и картинам, специально предназначенным для телевизионного ночного показа. Здесь и чудное лохнесское чудовище, которое, оказывается, было Джеком-потрошителем, и реконструкция гибели Титаника, и – самое важное – астронавты, которые обнаруживают, что на луне есть не только кислород, но и женщины-амазонки, причем довольно агрессивные. Особого упоминания заслуживает эпизод из «Амазонок на луне» с еще одним культовым персонажем, также много работавшим с Корманом, Полом Бартелом. Сюжет стилизован под черно-белые пропагандистские «научно-популярные» фильмы 1930-50-х, в которых консервативные деятели пытались предостеречь молодежь от тех или иных пороков, поразивших капиталистическое общество того периода. В частности в эпизоде речь идет о так называемой «болезни общества», которой заразилась молодая барышня, впоследствии разрушившая жизнь и себе, и своему мужу. Доктор Пол Бартел предостерегает молодых людей и девушек блюсти свой моральный облик. Весьма характерно, что картина «Амазонки на луне» была

---

<sup>8</sup> Богданович П. Я никому не отдавал честь своими фильмами // <http://www.cinematheque.ru/post/141154/1>

воспринята очень хорошо, и в конечном счете стала столь же культовой, как и те ленты, которые в ней обыгрываются. Вероятно, она вызвала ностальгические чувства у многих американцев, выросших на телевидении 1950-х и отчасти 1960-х.

Но вернемся к Богдановичу, тем более что Джо Данте и Пол Бартел требуют особого разговора. «Путешествие на доисторическую планету женщин» имело настолько большой успех, что Корман доверил Богдановичу снять собственное кино. И этим фильмом стали «Мишени». У молодого режиссера на руках были все карты: он не только режиссировал фильм, но также продюсировал и писал сценарий. Кроме того, у него снималась звезда – Борис Карлофф. Старый актер фильмов ужасов должен был Корману несколько съемочных дней и потому попал в картину. Кроме того, Корман сгрузил Богдановичу довольно большое количество материала, оставшегося после съемок «Ужаса», который должен был попасть в новый фильм.

Таким образом, в ленте появилось две сюжетные линии: с одной стороны переговоры стареющего актера (Карлофф), прославившегося ролями во второсортных ужасах, с юным режиссером (Богданович), с другой – юный психопат, который, вооружившись до зубов, начинает пальбу из укромного места по водителям проезжающих мимо автомобилей. Так Богданович прощается со старым хоррором, которому больше не было места в мире реального и бессмысленного чистого насилия. Сам герой Карлоффа переживает, что уже давно не является страшным. Страшными на самом деле являются не кукольные ужасы драйв-инов, символом чего и был долгое время Карлофф, а настоящие психи, которые ни с того, ни с сего начинают отстреливать ни в чем неповинных людей. Любопытно, что Богданович позаимствовал сюжет из реальной жизни. Летом 1966 года Чарльз Уитмен, в прошлом морской пехотинец<sup>9</sup>, залез на башню в кампусе Техасского университета и начал стрелять по проходящим мимо людям. Уитмен убил 16 человек и еще 32 ранил. Этот поступок бессмысленного насилия поразил общество. Вовсе не случайно, что фильм Богдановича называется не «Цели» (цель – это все-таки что-то конечное, к цели стремятся, цель говорит и о наличии осмысленности действия), а «Мишени»<sup>10</sup>, будто люди, по которым стреляет маньяк, – не что иное, как кружочки, нарисованные на бумаге. Само название уже говорит о бессмысленности наси-

<sup>9</sup> Забавно, что в фильме Стенли Кубрика «Цельнометаллическая оболочка» (1987) жестокий и грубый сержант, который занимается обучением новобранцев, не без гордости сообщает своим подопечным, что парню, начавшему кровавую стрельбу в Техасе, удалось убить столько людей только потому, что тот был морпехом.

<sup>10</sup> Sterritt D. The Targets // The B List: The National Society of film critics on the Low-budget Beauties, Genre-Bending Mavericks, and Cult Classic We Love. Cambridge: Da Capo Press, 2008. P. 205-209.

лия, учиненного над людьми<sup>11</sup>. Именно про такое насилие говорит Жан Бодрийяр в своем «Обществе потребления». Важно отметить также, что кино было снято до убийств Мартина Лютера Кинга и Роберта Фитцджеральда Кеннеди, хотя и вышло после этих трагических событий. Таким образом, Богданович сумел ухватить общие идеи, бодрийярские идеи, витающие в воздухе и реализовавшиеся спустя пару лет.

Когда фильм попал на экраны в 1968, то особым успехом не пользовался. Зато на протяжении 1970-х в течение целой декады по ночам его стабильно ходили смотреть ценители полночного кино. Несмотря на то, что кинотеатр «Элджин», где и крутили «Мишени», начал свою работу в 1942, домом для полночного и культового кино он стал лишь в 1970-е. Тогда-то «Мишени» и приобрели репутацию «культового фильма». В ту же декаду «Элджин» крутил такие ленты, как «Крот», «Тернистый путь», «Ночь живых мертвецов», «Голову-ластик», «Розовые фламинго», «Шоу ужасов Роки Хорора»<sup>12</sup>, а также совсем старые картины – «Уродцы» и «Конопляное безумие». Все это – весьма достойные ленты, оказаться в числе которых – большая честь.

Но вернемся к Корману и его юным последователям. Другим режиссером, ставшим голливудской звездой в 1970-е, которому также помог стать на ноги продюсер, стал Мартин Скорсезе. В 1972 году Корман продюсировал вторую художественную ленту Скорсезе «Берта по прозвищу "Товарный вагон"» – историю о двух бывших участниках профсоюзного движения, вставших на сколькую дорожку и решивших промышлять разбоем на железных дорогах. Возможности Скорсезе были сильно ограничены, и потому то, что вышло из фильма в итоге, заслуживает больших похвал. Однако даже по сравнению с первой лентой мастера «Кто стучится в мою дверь?» (1967), в которой режиссер позволил себе выразиться так, как считал нужным, картина получилась довольно жанровой и стереотипной, хотя и более живой, чем многие голливудские поделки 1960-х годов. Примечательно, что в 1969 году Скорсезе привлекли в качестве режиссера к съемкам картины, получившей название «Убийцы медового месяца». Трудно вообразить, чем бы закончился этот проект, если бы Скорсезе удержался на режиссерском кресле. К сожалению, его быстро уволили, так как он слишком медленно работал. Зато через пару лет его найдет Корман, чтобы доверить ему снимать «Берту по прозвищу "Товарный вагон"». В любом случае ранние картины Копполы и Скорсезе не были

<sup>11</sup> Бодрийяр Ж. Общество потребления. Его мифы и структуры. М.: Культурная революция, Республика, 2006.

<sup>12</sup> См. об этом документальную ленту: *Midnight Movies: From the Margin to the Mainstream* (2005). См. также прекрасный литературный источник фильма: Hoberman J., Rosenbaum J. *Midnight Movies*. N.-Y.: Harper and Row, 1991.

сняты в той стилистике, в которой они хотели бы снимать их сами, а потому эти фильмы выбиваются и по форме, и по содержанию из творчества мастеров 1970-х годов.

Наверное, теперь следует сказать, что «Ужас» 1963 года, который сослужил хорошую службу и Копполе, и Богдановичу, помог встать на ноги еще одному молодому и работоспособному режиссеру – Монте Хеллману. Дело в том, что над фильмом вместе с Корманом работали еще два человека. Хотя Хеллман не может сегодня похвастаться славой Френсиса Форда Копполы, Мартина Скорсезе или даже Питера Богдановича, этот режиссер в молодости подавал большие надежды. До «Ужаса» под чутким руководством Кормана он снял всего лишь одну ленту с характерным названием «Чудовище из проклятой пещеры» (1959) – то самое кино категории «В», предназначенное для драйв-инов. Однако «Ужас» был уже чем-то более серьезным. Как свидетельствует сам Хеллман, он был ответственен за треть съемок, Корман за половину и за остальное молодой Коппола.

После «Ужаса» Хеллман уже помогал снимать «За пригоршню долларов» (1964) легендарному Серджио Леоне, а потом вместе с Джеком Николсоном уже в качестве самостоятельного режиссера снял два вестерна «Побег в никуда» (1965) и «Огонь на поражение» (1967). Однако свою главную работу он снял спустя четыре года. Это будет «Двухполоска», величие которой только сегодня осознается ценителями кино. О чем эта картина, сказать решительно трудно. Любое описание не сможет передать великолепных панорамных видов шоссе, по которому на перегонки едут две машины. В одной пока еще не лысый и уже не усатый<sup>13</sup> Джеймс Тейлор – тогда только начинающий, а сегодня весьма популярный американский певец, специализирующийся на балладах, – его друг-автомеханик и девочка-хиппи. В другой машине центральный персонаж ленты – гениальный американский актер Уоррен Уотс. Почти лишенная диалогов, лента насыщена великолепными визуальными образами; ее хочется пересматривать вновь и вновь. В черновом варианте монтажа «Двухполоска» длилась три с половиной часа. Однако по контракту Хеллман был обязан поставить двухчасовое кино. Таким образом, он сократил и потерял половину подлинника. Долгое время этот фильм оставался в забвении. Более того, вплоть до конца 1990-х эту картину не могли оценить по достоинству, потому что она существовала в плохом качестве, если «существовала» – это подходящее слово. Не собрав денег в прокате, она очень быстро

<sup>13</sup> Хотя на прослушивание он приходил с усами, кинематографисты никак не могли решить – нужен ли им этот персонаж с усами или без. Как видно по фильму, остановились на втором варианте. Сам Хеллман так скажет о кастинге Тейлора: «Я видел рекламный щит на бульваре Сансет, и я сошел с ума, увидев его лицо». См. блестящее эссе Кента Джонса: <http://www.criterion.com/current/posts/621-two-lane-blacktop-slow-ride>

исчезла из поля зрения киноманов, и судьба «полночного кино», к сожалению, эту ленту не ждала. В 1980-х «Двухполоску» показали по телевидению и она снова пропала. Лишь когда она ее ремастировала компания «Criterion Collection», картина стала достоянием широкой публики. К сожалению, все последующие фильмы Хеллмана не смогли превзойти сегодняшний успех «Двухполоски», и так случилось, что самый плодотворный период его творчества фактически пришелся на совместную работу с Корманом. В 1989 году он снимет совершенно посредственную третью часть «Тихой ночи, мертвой ночи», что, кажется, станет венцом его карьеры в качестве режиссера.

Наконец, вернемся к Джо Данте и Полу Бартелу. В качестве режиссера Бартел снял несколько блестящих картин, однако самой заметной из них стал великолепный фильм, спродюсированный Корманом, «Смертельные гонки 2000», породивший целый канон кино о машинах<sup>14</sup>. Бартел также и играл, в частности у молодых режиссеров, снимающих под патронажем Кормана. Так, Джо Данте и Алан Аркуш сняли Бартела в эпизодической роли в картине «Школа рок-н-ролла», в которой была задействована панк-группа «Ramones». Кстати, именно Аркуш убедил Кормана пригласить в качестве основной группы «Ramones», а также изменить название фильма «Диско-школа»<sup>15</sup>. А вот Джо Данте также снял для Кормана ужасы «Пиранию» (1978). Характерно, что фактически блестящая карьера Джеймса Кэмерона, также начинавшего у Кормана<sup>16</sup>, берет свое начало с сиквела этого фильма. Кроме того, в 2010 вышел ремейк именно кэмероновской картины, сделанный Александром Ажа, перебравшимся из Франции в Голливуд.

Таким образом, не только жанровое кино категории «В» и Голливуд 1970-х, но и во многом нынешний Голливуд происходят из школы почти забытого сегодня мастера, Роджера Кормана. Последний брал старые жанры 1950-х и предлагал молодым художникам сделать из них что-то новое, придавая им почти метафизическое звучание. Отсюда в 1970-х и возник культовый кинематограф, который Корман фактически и создал. Однако, как пишет известный американский киновед Ноэль Кэрролл, «Корман интересовался своими эпигонами не больше, чем они интересовались им»<sup>17</sup>. А потому знают об

---

<sup>14</sup> См. подробнее: Rayner J. The Cult Film, Roger Corman and The Cars that Ate Paris // *Unruly Pleasures. The Cult Film and Its Critics*. Guilford: FAB Press, 2000.

<sup>15</sup> Маккарти С. 60 культовых фильмов мирового кинематографа. Екатеринбург: У-Фактория, 2007. С. 236-239.

<sup>16</sup> Стоит ли говорить, что и многие другие сегодняшние голливудские метры, как и Кэмерон, делали свои первые ленты у Кормана. Например, Рон Говард и Джонатан Демме.

этом герое американского кино лишь немногие, даже не подозревая, из какой школы вышли их любимые голливудские режиссеры.

### **СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ**

Бискинд П. Беспечные ездоки, бешеные быки. М.: АСТ, 2007.

Бодрийяр Ж. Общество потребления. Его мифы и структуры. М.: Культурная революция, Республика, 2006.

Маккарти С. 60 культовых фильмов мирового кинематографа. Екатеринбург: У-Фактория, 2007.

Собчак В. Девственность астронавтов: секс и фантастическое кино // Фантастическое кино. Эпизод первый. / Под ред. Н.В. Самутиной. М.: НЛО, 2006. С. 167-182.

Carroll N. The Future of Allusion: Hollywood in the Seventies (and beyond) // The Cult Film Reader. N.-Y.: Open University Press, 2009.

Corman R. From Counterculture to Cult // The Cult Film Reader. N.-Y.: Open University Press, 2009.

Gair C. The American Counterculture. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2007.

Hoberman J., Rosenbaum J. Midnight Movies. N.-Y.: Harper and Row, 1991.

Naha E. The Films of Roger Corman: Brilliance on a Budget. N.-Y.: Arco Publishing, 1982.

Rayner J. The Cult Film, Roger Corman and The Cars that Ate Paris // Unruly Pleasures. The Cult Film and Its Critics. Guilford: FAB Press, 2000.

Sterritt D. The Targets // The B List: The National Society of film critics on the Low-budget Beauties, Genre-Bending Mavericks, and Cult Classic We Love. Cambridge: Da Capo Press, 2008. P. 205-209.

---

<sup>17</sup> Carroll N. The Future of Allusion: Hollywood in the Seventies (and beyond) // The Cult Film Reader. N.-Y.: Open University Press, 2009. P. 242.