

Знаменитый создатель «Кошмара на улице Вязов» рассказывает о себе и своих творческих методах корреспондентам «Кайе дю синема» Тьерри Жуссу и Никола Саада.

—Расскажите, чем вы занимались до того, как пришли в кино?

— Ну, это длинная история. Я с детства увлекался литературой. Чтение было единственным способом спасения от окружающей меня действительности. Мои родители работали на заводе, потом — в электрической компании в Кливленде. Это глухая провинция, и там больше просто нечем было заняться. Учась в старших классах, я сочинял стихи, рассказы, и преподаватели обратили на меня внимание. Мне хотелось учиться дальше, поступить в университет. Но в моей семье ни у кого не было образования, никто не мог мне помочь. В конце концов меня выручил ухажер моей старшей сестры — он был учителем. Он объяснил мне, что нужно делать и даже рекомендовал меня в университет на факультет литературы. Я проучился там четыре года, и в один прекрасный день где-то прочитал, что в Нью-Йорке издается журнал по вопросам современного искусства и синема-верите. Меня это ужасно заинтересовало и я отправился в Нью-Йорк.

Продав все университетские учебники, и на вырученные деньги — около 300 долларов — купил кинокамеру. Был конец учебного года, и я понял: надо принимать окончательное решение. А тут, кстати, один из моих университетских приятелей сказал мне, что его брат — режиссер, живет в Нью-Йорке, и что он может меня ему порекомендовать. Я рискнул.

Мне предложили работу над фильмом в качестве помощника, и впервые в жизни у меня появилась возможность учиться кино по-настоящему — технике, и особенно монтажу. Я поступил на работу в маленькую кинофирму, которая снимала для телевидения документальные картины. Рядом с нами работал Майк Уодли, который прославился фильмом «Вудсток». Этим же летом он делал такие люди, как Ликок и Пеннибейкер. Потом я получил место в съемочной группе малобюджетного художественного фильма, который ставил Шон Каннингем; ему тогда было 27 лет.

На съемках мы подружились и стали работать вместе. Вскоре дистрибутор его фильма предложил нам сделать что-нибудь очень страшное. Мы сочинили сценарий фильма, который должен был называться... что-то вроде «Кровавые отношения», не помню точно. Дистрибутор прочитал и сказал — о'кей, снимайте. Бюджет был мизерный: компания, финан-

сировавшая постановку, занималась прокатом фильмов в 100 кинотеатрах Бостона, и ее руководители вдруг решили, что могут стать производителями. А всего в нашей съемочной группе было 6 или 7 человек, включая актеров. Этими силами мы сняли фильм, который впоследствии был назван «Последний дом налево» (Last House On The Left). Кажется, это было в 1972 году.

Все мы были уверены, что фильм не будет выпущен в прокат нигде, кроме Бостона, да и там его посмотрят не больше дюжины зрителей. Но к нашему всеобщему изумлению

Уэс КРЭЙВЕН:

«СТРАХ ПРОБУЖДАЕТ

«Последний дом налево» стал настоящей сенсацией, принес много денег.

—Откуда к вам «приходят» фильмы?

—Наверное, из детства. Я вырос в религиозной семье, мне не разрешали даже ходить в кино. Но когда я был подростком, муж сестры (отец к тому времени уже умер) стал водить нас в специальный кинозал, где показывали документальные фильмы — как правило, о войне. Так получилось, что мой первый контакт с кино стал одновременно столкновением с самыми ужасными примасами цивилизации XX века. Вся классическая эпоха Голливуда прошла мимо меня, и с самого начала пришлось столкнуться с весьма неприглядной реальностью. А когда я учился в университете, шла вьетнамская война, мы постоянно видели репортажи с фронта, это было ужасно, это было реально! И когда я начал работать в Нью-Йорке, у нас шли постоянные идиотские споры на эту тему.

Например, ты идешь по улице с кинокамерой, и видишь, как на твоих глазах убивают человека. Что ты сделаешь — бросишься на помощь или начнешь снимать происходящее? Многие считали, что момент истины необходимо запечатлеть в любом случае, что камера (и, соответственно, оператор) не имеют права отворачиваться. А ведь в голливудских фильмах той поры в момент гибели героя камера все еще панорамировала небо! Но после репортажей из Вьетнама старое кино стало казаться фальшивым и вымученным.

Первое решение, которое я принял лично для себя — снимать, как в документальном ки-

но, то есть идти до конца. Если не ошибаюсь, я был в этом первым. Мне казалось, что люди должны видеть страдания человека, даже если это и пробуждает в них чувство дискомфорта. Меня обвиняли в том, что на моих фильмах нет возможности облегченно вздохнуть. Но мне всегда казалось, что гораздо хуже, когда зрители видят насилие в развлекательно-атлетической форме. Я как бы говорю публике: «Вы хотели жестокостей на экране? Получите на полную катушку!»

— Почему вы начали снимать фильмы в жанре ужасов?

—Я не выбирал фильмы — они выбрали меня! Я работал в Нью-Йорке, хотел снимать собственные ленты, и первый проект, который мне предложили делать самостоятельно, оказался фильмом ужасов. Но спустя несколько лет я понял, что это действительно идеальный для меня жанр. Возможно, потому, что я вырос среди запретов и табу. Фильм ужасов — самый дикий и оводобный жанр в кино. Здесь нет канонов, вы придумываете свою реальность, свои законы, свой мир.

—Связаны ли фильмы ужасов с фантастической литературой или волшебными сказками?

—Когда я был мальчиком, подрабатывал в библиотеке. Один из библиотекарей порекомендовал мне прочесть «Преступление и наказание» Достоевского, рассказы Эдгара По. Таким образом я еще в детстве приобрел к великой литературе этого жанра. Для меня очень важны сказки и мифы, ведь мое образование началось с Библии, а все что написано в Библии — суть мифы. Фильм «Люди под лестницей» (People Under The Stairs), несомненно, миф и волшебная сказка одновременно, хотя я раскопал эту историю в газетах. В этой истории мне нравится то, что здесь буржуа оказываются не менее жестоки, чем все остальные. Пусть люди подумают о себе.

—Как родилась идея «Кошмара на улице Вязов»?

—Когда я жил в Санта-Монике, прочитал три статьи в «Лос-Анджелес таймс» о парнях, недавно эмигрировавших в США из Азии. Ребята рассказали родителям, что им снятся страшные кошмары, а через некоторое время они



умерли во сне. Последняя статья настолько потрясла меня, что я написал сценарий. Идея фильма проста: мы принимаем реальность дня, но царство сна для нас — запретная зона.

—Когда смотришь ваши фильмы, складывается впечатление, что вы постоянно пытаетесь переломить свой собственный страх.

—Но страх пробуждает творческий импульс! Страх — основа всех поступков человека. Фильмы ужасов привлекают меня как раз именно в этом аспекте. Герой или преодолевает страх и входит в новую реальность, или ужас парализует его, и он оказывается абсолютно беспомощным. В свое время меня ужасно пугала и привлекала идея колдовства, шаманства. В конце концов я отправился на Гаити, чтобы самому, без чьей-либо помощи встретиться с колдунами и попытаться понять секрет их магии. И понял, что над этим нельзя смеяться, что такие верования нужно уважать, даже если не понимаешь причины их власти над людьми. Знания, которыми обладаю я, человек западной цивилизации, недостаточны, чтобы понять восточное колдовство. В результате пришлось обращаться к верховному жрецу, просить у него помощи и защиты...

—Почему после «Змеи и радуги» вы сняли «Электрического бандита» («Shocker»)?

—Я часто задумывался о том, как электричество и электромагнитные эффекты повлияли на человечество и современную культуру. Ду-

маю, это в некотором роде феномен биологической эволюции. Электричество постоянно с нами, мы настолько привыкли к нему, что практически не замечаем. И не задумываемся о его природе. Мне, например, кажется, что это — новая форма нервной системы, которая охватывает нашу цивилизацию, нашу планету. Сети электропередач, телефон, факс, радио, телевидение — настоящая параллельная жизнь, и она развивается очень быстро и почти независимо от нас...

—Насколько известно, сюжет вашего последнего фильма, «Люди под лестницей», вы также взяли из газетной заметки.

—Да, из местного издания в Санта-Монике. Однажды женщина заметила, как несколько

ТВОРЧЕСКИЙ ИМПУЛЬС»

негров пытаются взломать дверь дома напротив. Она вызвала полицию, и одновременно соседи подошли к двери, увидели, что замок сломан и вошли в дом. Обыскали комнаты, никого не обнаружили, решили, что спугнули ворюшек. И вдруг люди услышали шум в задних комнатах, и когда полицейские зашли туда, они обнаружили трех перепуганных детей, которые никогда не выходили из дома.

Никто не знал об их существовании; родители настолько боялись, что их дом обворуют подростки из негритянского гетто, что запрещали детям выходить на улицу и играть с другими детьми. Этот случай стал для меня символом того, что сегодня происходит в Америке. Наша страна одержима идеей безопасности, она боится нищих и голодных из других стран, но не доверяет и собственным гражданам. Мне эта история показалась очень красноречивой и я взял ее за основу фильма.

—Люди, живущие в этом страшном доме, — символ «средней Америки»?

—...Не столько Америки вообще, сколько Рейгановской эпохи. Я много размышлял над этой новой формулой, предложенной американцам Рейганом: по большому счету она сводится к двум положениям — зарабатывайте побольше денег и живите лучше других. Все восемь лет правления Рейгана нам в головы вдалбливали только это. И мне хотелось показать душу этого дома, его психику, если хотите. Дома, в котором сосредоточилась сущность нашего общества, нашей культуры, нашего менталитета. У меня есть целая теория на этот счет. Фильмы, действие которых происходит

в доме, особенно в доме с богатой историей, как правило, получаются интересными и эмоциональными, потому что дом — это один из самых замечательных и ужасных символов современной западной культуры. Поэтому я решил, что душой фильма будет дом и намеренно оставил живущих в нем мужчину и женщину безымянными.

Они являют собой мужской и женский аспекты единой души. За пределами дома все нормально, при входе в дом зритель попадает сначала в те комнаты, куда обычно впускают чужих людей — гостиная, кухня, но по мере продвижения мы попадаем во все более и более интимные уголки дома. И обнаруживаем все более странные и удивительные вещи,

И наконец мы оказываемся там, куда чужаков не допускают ни при каких обстоятельствах, где находится подсознание дома, его сущность. И чем дальше, тем призрачней, фантастичней становятся кадры — видит ли зритель изъеденную временем стенку или внутренность подвала, его не покидает ощущение, что он попал в пространство воображения, страха, мрачной фантазии...

—Что вы думаете о других режиссерах, которые вышли за рамки жанра фильмов ужасов и стали работать в системе больших голливудских студий?

—Думаю, что очень интересно работает Джо Данте — он снимает забавные фильмы. Я вообще считаю, что режиссер, выживший на голливудской студии, — просто герой! Очень много для развития жанра сделал Джордж Ромеро. Мне очень нравится то, что делает Кроненберг: его таланту мы обязаны несколькими блистательными находками. Ему удалось вырваться из канонов жанра, сейчас он работает с серьезными литературными первоисточниками — например, поставил «Голый завтрак» Барроуза. Мне самому хочется идти в этом же направлении. К сожалению, сейчас мои фильмы тестируют на хард-рокерах, сознательно ограничивая зрительский адрес. Я люблю всех своих зрителей, но считаю, что снимаю не только для ребят в кожаных куртках. Хочется верить, что рано или поздно меня оценит взрослая публика.

Перевела с французского
Елена ТЕЛИНГАТЕР.

Журнал и сценарий — с. 12-13