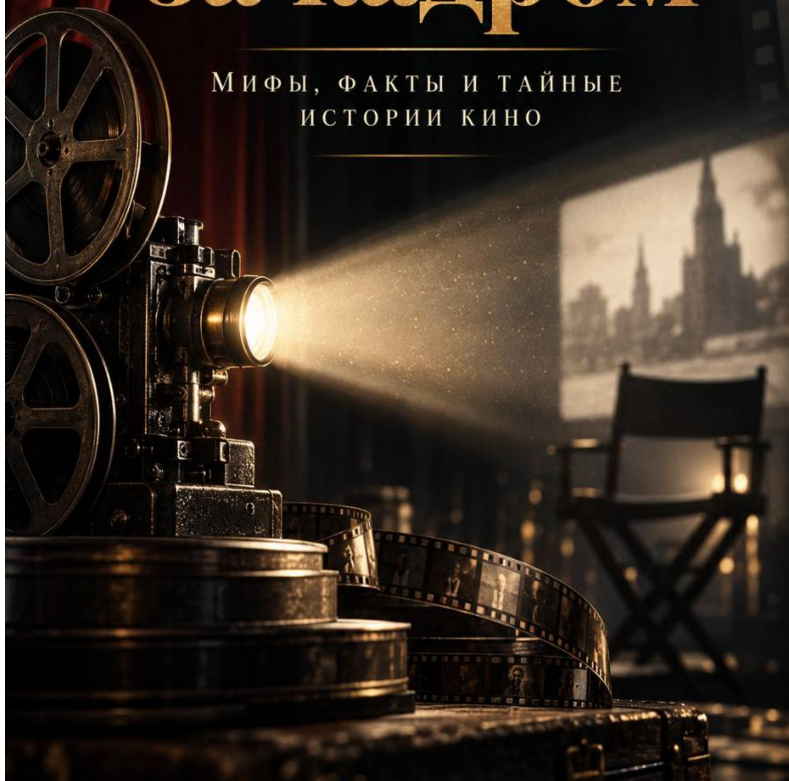


МАРК ЛАНСКИЙ

Правда за кадром

МИФЫ, ФАКТЫ И ТАЙНЫЕ
ИСТОРИИ КИНО



Марк Ланский

Правда за кадром

<https://litres.ru/74423837>

SelfPub; 2026

Аннотация

Почему одни кинолегенды переживают сами фильмы, а другие рассыпаются при первой серьёзной проверке? Правда ли, что знаменитые картины были «прокляты», актёры рисковали жизнью ради одного дубля, а истории «по реальным событиям» действительно происходили именно так?

Марк Ланский разбирает самые известные мифы, странные случаи и реальные истории большого кино, отделяя удачные байки от подтверждённых фактов. Архивы, свидетельства участников съёмок, научные исследования, история спецэффектов, медицина, физика и реальные события, которые экран изменил до неузнаваемости.

Это книга о кино, которое существует не только на экране, но и за кадром.

Содержание

Пролог. Кино, которое мы помним	4
Глава 1. Изумрудный город, алюминий и очень горячий Technicolor	16
Глава 2. Проклятые фильмы и арифметика совпадений	28
Глава 3. Ночь, после которой безопасность перестала быть декорацией	40
Глава 4. Пуля, которой не должно было быть	49
Глава 5. Фильм, в котором хищники не играли	57
Глава 6. Что актёры знали о «Чужом»	65
Глава 7. «Это правдивая история»	73
Глава 8. Исчезнувшие студенты, которых никогда не существовало	81
Глава 9. Один человек, три кинематографических убийцы	89
Конец ознакомительного фрагмента.	92

Марк Ланский

Правда за кадром

Пролог. Кино, которое мы помним

В конце 1980-х по американским видеосалонам начала ходить странная история. В семейной комедии «Трое мужчин и младенец», утверждали зрители, случайно остался призрак ребенка. Его можно было увидеть за занавеской в одной из сцен. Фигура действительно находилась в кадре, и на плохо настроенном телевизоре, с кассеты, переписанной несколько раз, она выглядела достаточно двусмысленно. Очень скоро у изображения появилась биография. Ребенок якобы жил в квартире, где проходили съемки, погиб там, а затем оказался на пленке. В разных версиях менялись возраст мальчика, обстоятельства смерти и реакция родителей, но сама история держалась удивительно прочно.

Проверить ее было нетрудно. Интерьеры снимали не в жилой квартире, а в павильоне в Торонто. Странная фигура представляла собой картонную ростовую фотографию героя Теда Дэнсона, реквизит из вырезанного при монтаже эпизода. Ту же фигуру можно увидеть в фильме гораздо яснее. В сентябре 1990 года представители студии уже объясняли происхождение «призрака» журналистам. Это почти не

помогло. Легенда прожила еще десятилетия и пережила не только видеокассеты, на которых родилась, но и телевизионные передачи, DVD, форумы и первые поколения социальных сетей.

В этой истории нет ничего сверхъестественного, зато есть почти все, что понадобится для разговора о мифах вокруг кино. Существует настоящее изображение, которое не выдумано и не подделано. Существует деталь, которую зритель не сразу понимает. Затем появляется объяснение, подходящее к картинке лучше, чем скучная производственная правда. После этого объяснение обрастает подробностями. Причем каждая новая подробность делает рассказ убедительнее, хотя ни одна из них не приближает его к реальности.

Кино особенно хорошо производит такие истории, потому что само устроено как машина убедительного обмана. Мы знаем, что декорация не является квартирой, гроза может быть создана поливальными установками, кровь делается из сиропа и красителя, а человек, падающий с крыши, иногда даже не человек. Во время просмотра это знание временно отступает. Если фильм работает, нам не приходится каждую секунду напоминать себе, что перед камерой актеры, осветители, провода, реквизит и несколько десятков людей, которых режиссер старается не пустить в кадр. Мы принимаем предложенный мир как настоящий хотя бы на два часа.

Проблема начинается, когда тот же способ восприятия переносится с фильма на рассказ о фильме.

Многие знаменитые киноистории построены как хорошие сцены. Они имеют завязку, неожиданный поворот, героя и запоминающуюся деталь. Бадди Эбсен получает роль Железного Дровосека в «Волшебнике страны Оз», а затем попадает в больницу из-за алюминиевого грима. Маргарет Хэмилтон, игравшая Злую Ведьму, исчезает в клубах дыма, но пиротехника срабатывает слишком рано и актриса получает ожоги. Это действительно происходило. Рядом с этими историями прекрасно помещается рассказ о том, что искусственный снег в маковом поле состоял из асбеста. Он звучит ровно так же убедительно, тем более асбест в старом Голливуде действительно использовали. Одно реальное обстоятельство незаметно становится поручителем другого.

Так появляются легенды, которые трудно разобрать простым делением на правду и ложь. В них часто имеется настоящее ядро. «Техасская резня бензопилой» не пересказывает реальное преступление, однако некоторые детали образа Кожаного Лица восходят к делу Эда Гина. «Фарго» не является пересказом уголовного дела, хотя начинается историю утверждением о подлинности событий. Фильм «Аполлон-13» чрезвычайно бережно относится к самой миссии, но одна из самых известных реплик в нем звучит не так, как в реальной радиопереговорной записи. В «Чужом» актеры знали, что из груди Кейна появится существо, но не знали всех подробностей эффекта и силы потока искусственной крови. Популярный пересказ делает из этого удобную фор-

мулу: им ничего не сказали. Формула проще, поэтому побеждает.

Есть еще одна причина, по которой кинофакты портятся особенно быстро. Большая часть работы над фильмом остается невидимой. Зритель видит результат, но почти никогда не знает, сколько решений было принято для получения нескольких секунд изображения. Даже честные воспоминания участников расходятся. Один человек стоял рядом с камерой, другой находился в соседнем помещении, третий узнал подробности позже. Через двадцать лет каждый помнит не только собственный опыт, но и десятки интервью, документальных фильмов и чужих рассказов. Происхождение отдельной детали стирается.

Психология памяти давно знает эту проблему. Воспоминание не хранится в голове как неизменяемый видеофайл. Оно реконструируется. Новая информация может стать частью старого события, а источник информации со временем забывается. Если утверждение повторяют много раз, оно становится знакомым, а знакомство само по себе способно повышать ощущение правдоподобия. Этот эффект называют иллюзорной правдой. Он не означает, что человек поверит во что угодно после трех повторений. Он означает более простую и неприятную вещь: повторяемость является одним из факторов, по которым мозг оценивает надежность сообщения, даже когда логически она ничего не доказывает.

Интернет ускорил механизм, но не изобрел его. Кинема-

тографические слухи прекрасно распространялись задолго до поисковых систем. Газеты перепечатывали друг друга, журнальные заметки становились источниками книг, книги цитировали телевизионные передачи. Видеокассеты добавили новый тип легенд: зритель мог остановить кадр, перемотать сцену и показать знакомому странную тень на заднем плане. То, что раньше замечали только монтажеры и самые внимательные посетители повторных сеансов, стало объектом домашнего расследования.

Еще раньше существовали истории о первых киносеансах. Самая знаменитая утверждает, что публика, увидев на экране приближающийся поезд братьев Люмьер, в панике бросилась из зала. Рассказ настолько хорош, что вошел в учебники, статьи и популярные лекции. Он объясняет рождение нового искусства одной картинкой: люди будто бы еще не умели отличать изображение от действительности. Историки раннего кино относятся к этому сюжету намного осторожнее. Свидетельств массовой паники значительно меньше, чем поздних пересказов о ней. Зато уже через несколько лет комедийные фильмы использовали испуганного зрителя, принимающего экранный поезд за настоящий, как понятную шутку. Возможно, легенда о наивной публике появилась почти одновременно с самой публикой.

Поэтому задача этой книги не состоит в том, чтобы расставить красные печати «МИФ» и зеленые печати «ПРАВДА». Такой формат удобен для короткой заметки, но плохо

описывает реальную историю. Намного интереснее узнать, откуда взялось утверждение, какую часть событий оно сохранило, какую потеряло и почему именно эта версия пережила конкурентов.

Возьмем «Изгоняющего дьявола». Вокруг фильма десятилетиями говорят о проклятии. На съемках сгорела декорация, люди, связанные с производством, действительно умирали, актриса Эллен Бёрстин получила болезненную травму при выполнении сцены, а режиссер Уильям Фридкин славился методами, которые сегодня вызвали бы серьезные вопросы у студии и профсоюзов. Из этого легко собрать мистический рассказ. Но если разложить события по датам, выясняется, что «проклятие» не объясняет ничего. Оно лишь объединяет обычные для большой группы людей болезни, смерти, несчастные случаи и производственные проблемы, отбирая те детали, которые поддерживают сюжет.

При этом разоблачение не делает историю скучнее. Наоборот, реальные способы Фридкина добиться нужной реакции актеров гораздо интереснее слова «проклятие». История пожара на павильоне интереснее предположения о демоническом вмешательстве. Общественная реакция на фильм, очереди зимой, обмороки, попытки запретов и обсуждение в церквях лучше рассказывают о 1970-х, чем любой список таинственных совпадений.

То же самое происходит с фильмами, объявляющими себя основанными на реальных событиях. Эта надпись кажет-

ся простой, но может означать почти все. Иногда сценарий опирается на подробно документированную историю и меняет детали ради темпа. Иногда от реальности остается имя, профессия и одно событие. Иногда в основе лежит мемуар, достоверность которого позднее начинает разрушаться. Бывает и обратное: фильм сообщает, что перед нами истинная история, хотя создатели сознательно придумали ее целиком.

Особенно показателен «Поймай меня, если сможешь». Многие годы история Фрэнка Абигнейла существовала в удобной форме: невероятно талантливый молодой мошенник летает под видом пилота, работает врачом, выдает себя за адвоката, печатает чеки и водит за нос ФБР. История стала книгой, лекциями и фильмом Стивена Спилберга. Позднее исследователи начали сопоставлять заявления Абигнейла с судебными документами, газетными архивами и периодами его заключения. Некоторые самые эффектные эпизоды оказались плохо совместимы с документами. Здесь вопрос уже не в том, насколько точно Голливуд экранизировал реальную жизнь. Сначала приходится выяснить, насколько реальной была сама жизнь в том виде, в каком ее продали Голливуду.

У научных мифов другая биография. Кино редко изобретает их в одиночку. Оно берет удобное заблуждение из литературы, театра, газет или бытовых представлений, превращает его в наглядную сцену и затем возвращает обществу уже усиленным.

Человека ударили по голове, он потерял сознание, через

несколько минут очнулся и продолжил работу. Для сценариста это отличный способ убрать героя со сцены, не убивая его. С медицинской точки зрения потеря сознания после удара в голову является признаком травмы, а не безопасным выключателем. Человека с амнезией снова ударили, и память вернулась. Этот сюжет существовал в художественной литературе еще в XIX веке, задолго до голливудских комедий. Дефибриллятор заставляет дернуться пациента с прямой линией на мониторе. В реальной реанимации асистолия относится к нешоковым ритмам. Тряпка с хлороформом мгновенно выключает человека. Историческая анестезиология описывает совсем другую картину, где дозирование было трудным, эффект не мгновенным, а осложнения могли быть смертельными.

Иногда кинематографическая неправда полезна фильму настолько, что бессмысленно требовать ее удаления. Звук взрывов в космосе физически не проходит через вакуум к наблюдателю, однако немой космический бой меняет жанровое ощущение сцены. Хороший звукорежиссер не обязан воспроизводить мир так, как его зарегистрировал бы измерительный прибор. Его задача состоит в создании ощущения. Более того, сама фраза «в космосе нет звука» при слишком буквальном употреблении тоже становится неточной: большая часть межпланетного пространства близка к вакууму, но в газе и плазме могут распространяться волны давления, а NASA действительно обнаруживало такие волны в

газе скоплений галактик и переводило их частоты в слышимый диапазон. Наука оказывается интереснее школьной поправки к «Звездным войнам».

Звуковая дорожка вообще содержит собственный набор невидимых условностей. Белоголовый орлан на экране часто кричит голосом краснохвостого сарыча, потому что настоящий голос орлана слишком тонок для образа национального символа. Один и тот же крик человека, записанный в начале 1950-х для сцены нападения аллигатора, десятилетиями переезжал из фильма в фильм и превратился в профессиональную шутку звукорежиссеров, известную как крик Вильгельма. Большинство зрителей никогда не замечает подмены, но после первого узнавания звук начинает преследовать человека по всему кинематографу.

С животными происходит нечто похожее. После «Челюстей» большая белая акула стала почти идеальным экраным хищником, хотя реальное поведение акул намного сложнее. Сам Стивен Спилберг позже говорил о сожалении из-за влияния фильма на отношение к этим животным, а Питер Бенчли, автор романа, посвятил значительную часть поздней жизни охране океана. Было бы слишком просто сказать, что один фильм уничтожил популяции акул: основными причинами сокращения численности являются рыболовство и торговля плавниками. Но культурный образ хищника действительно оказался настолько сильным, что биологам приходится объяснять не только животных, но и фильм о них.

«Парк юрского периода» показывает другой вариант отношений кино и науки. В начале 1990-х картина во многом следовала представлениям своего времени и одновременно сделала динамичный, активный образ динозавров массовым. Затем палеонтология изменилась. Появились новые находки, укрепились данные о перьях у многих теропод, уточнились размеры и внешний вид животных. Экранные велоцирапторы остались почти неизменными. В результате фильм, когда-то казавшийся удивительно современным, постепенно превратился в снимок состояния науки на определенный момент. Это не ошибка в обычном смысле. Это окаменелость научного знания, только созданная киностудией.

Наконец, существуют легенды, которые рассказывают уже не о содержании фильмов, а о самой истории кинематографа. На съемках гонки колесниц в «Бен-Гуре» якобы погиб каскадер, и его смерть оставили в картине. У фильма «Носферату» будто бы должны были уничтожить все копии по решению суда, но одна чудом спаслась. Уильям Рэндольф Херст якобы пытался уничтожить «Гражданина Кейна». В этих трех случаях степень правды различна. Смерть каскадера в версии 1959 года не подтверждается, хотя травмы были и существует рассказ о смертельном происшествии на съемках немой версии 1925 года. Уничтожение копий «Носферату» действительно было предписано после иска наследников Брэма Стокера, но фильм уже успел разойтись. Кампания Херста против «Гражданина Кейна» была реальной и доку-

ментированной, хотя сам персонаж Чарльза Фостера Кейна не являлся простой копией газетного магната.

Такую работу удобно сравнить не с разоблачением, а с реставрацией. У старой картины снимают слой позднего лака, не для того чтобы доказать, что перед нами подделка, а чтобы увидеть первоначальные краски и последующие вмешательства. В хорошей кинолегенде поздний слой иногда красив. Иногда он настолько привычен, что без него история кажется неправильной. Но если снять его аккуратно, под ним часто находится более странная вещь.

Реальный «Волшебник страны Оз» не нуждается в выдуманном асбестовом снегопаде, чтобы показать опасность старого производства. Реальный «Изгоняющий дьявола» не нуждается в демоническом проклятии, чтобы его съемки выглядели тревожно. Реальный полет «Аполлона-13» не становится менее героическим из-за того, что знаменитая фраза была чуть изменена сценаристами. Реальный Эд Гин гораздо меньше похож на Кожаное Лицо и Нормана Бейтса, чем принято считать, зато путь нескольких деталей его дела через литературу и кино показывает, как культура создает монстра из фрагментов разных людей.

У этой книги поэтому будет одно простое правило. Если утверждение можно проверить, оно должно быть проверено. Если источники спорят, спор не следует прятать. Если эффектная версия возникла позднее, важна дата ее появления. Если свидетель рассказывает о событии через сорок лет, его

слова имеют ценность, но не превращаются от этого в стенограмму. Если фильм сознательно изменил правду, нужно понять, зачем он это сделал и что изменилось вместе с фактом.

Кино почти никогда не лжет случайно. Оно сокращает расстояния, объединяет людей, меняет порядок событий, усиливает звук, прячет монтаж, заменяет слабый птичий голос сильным и позволяет зрителю увидеть то, чего камера физически не могла увидеть. Именно благодаря этим нарушениям реальности оно часто становится убедительным.

А потом начинается вторая жизнь фильма, в которой уже зрители, журналисты, рекламщики и сами участники съемок продолжают монтаж.

Эта книга посвящена второй жизни.

Часть I. Когда съёмочная площадка становится легендой

Глава 1. Изумрудный город, алюминий и очень горячий Technicolor

История «Волшебника страны Оз» особенно удобна для разговора о кинематографических легендах: выдуманные ужасы здесь соседствуют с вполне документированными опасностями. Чем больше читаешь о съемках, тем меньше хочется украшать их выдуманными ужасами. Настоящих неприятностей там и без того хватало.

Фильм вышел в 1939 году, когда Голливуд уже умел создавать убедительные чудеса, но средства для этого оставались тяжелыми, горячими, химическими и очень физическими. Цветная трехплёночная система Technicolor требовала света, который сегодня показался бы совершенно избыточным. Павильоны превращались в жаркие коробки, а актеры проводили часы под осветительными приборами в сложном гриме и костюмах. Страна Оз на экране выглядела легче воздуха. Ее производство, наоборот, было почти промышленным.

Первым знаменитым пострадавшим оказался человек, которого зритель в готовом фильме не узнает. Бадди Эбсен первоначально должен был сыграть Железного Дровосека. Он успел пройти репетиции, записать музыкальные номера и начать работу перед камерой. Для металлического лица ис-

пользовали алюминиевый грим. В раннем варианте алюминевый порошок наносился так, что мелкие частицы можно было вдохнуть. Эбсен тяжело заболел, был госпитализирован и выбыл из проекта. Его заменил Джек Хейли. Для Хейли технологию грима изменили, перейдя к составу, который меньше пылил.

В популярных пересказах этот эпизод часто становится почти сценой из фильма-катастрофы. Пишут, что легкие Эбсена были полностью покрыты алюминием, что он находился на грани смерти, что студия скрывала отравление. У разных авторов подробности расходятся, но надежная часть истории сомнений не вызывает: грим вызвал серьезную реакцию, актер попал в больницу и потерял роль. Это один из тех случаев, когда дополнительная драматизация ничего не улучшает. Уже сам факт показывает границу между тем, что студия считала приемлемой технологией, и тем, что человеческий организм счел приемлемым.

Эбсен не исчез из фильма полностью. Его голос сохранился в части записанного материала. Получился редкий след производственной истории внутри окончательной версии: исполнитель роли отсутствует на экране, но звук его работы остался. Для археолога кино такие вещи ценнее красивой легенды. Они показывают, что фильм не возникает как единое целое. Он собирается из слоев, часть которых переживает замену актеров, режиссеров, сцен и монтажных решений.

С режиссерами у «Волшебника страны Оз» тоже не было привычной нам авторской простоты. Производство начинал Ричард Торп. Затем в проект на короткое время вошел Джордж Кьюкор, который не снимал основной материал, но участвовал в изменении внешнего вида персонажей. Большую часть картины поставил Виктор Флеминг, после чего его перевели на «Унесенных ветром», а работу завершал Кинг Видор. Для современной рекламы такой список выглядит почти признанием хаоса. Для студийной системы того времени перемещение режиссера между проектами было куда менее экзотическим событием.

Именно привычка смотреть на старый Голливуд через современную модель авторского кино часто делает производственные истории страннее, чем они были. MGM представляла собой огромную фабрику с собственными цехами, художниками, костюмерами, операторами, техническими специалистами и контрактными артистами. Если менялся режиссер, производственная машина не исчезала. Она продолжала строить декорации, готовить костюмы, писать музыку и планировать съемочные дни. Это не значит, что режиссер был неважен. Это значит, что слово «фильм» обозначало результат работы организации, которую трудно представить, если судить только по именам в начале титров.

Самой известной травмой производства стали ожоги Маргарет Хэмилтон, сыгравшей Злую Ведьму Запада. Ее исчезновения требовали сочетания люка, механики, дыма и пиро-

техники. В одном из дублей огонь сработал до того, как актриса полностью ушла вниз. Хэмилтон получила ожоги лица и рук и больше месяца не снималась.

Зеленый грим сделал ситуацию особенно неприятной. Цвет создавался составом с соединениями меди, и после ожога его требовалось удалить как можно скорее. В воспоминаниях о фильме эта процедура описывается почти мучительнее самого момента вспышки. Поврежденная кожа и необходимость срочно смывать плотный грим плохо сочетались друг с другом. После возвращения Хэмилтон согласилась продолжить работу, но отказалась снова участвовать в сценах, где рядом с ней использовался огонь.

На этом история могла бы закончиться логичным выводом о пересмотре опасного трюка. Вместо этого следующая травма досталась дублерше Бетти Данко. Для сцены полета ведьмы на метле применялось устройство, создававшее дым. Во время одного из дублей оно взорвалось, и Данко получила ожоги. Две связанные травмы сегодня выглядят почти как карикатура на старую технику безопасности, хотя внутри производственной логики того времени решения казались последовательно разумными. Главную актрису после происшествия убрали от опасного эффекта, опасный эффект передали профессиональной дублерше, а затем отказала техника.

Здесь находится одна из главных ошибок, которые мы совершаем при разговоре о старых съемках. Прошлое удобно

изображать эпохой невежества, когда никто ничего не понимал и людей бездумно бросали в огонь. Реальность хуже поддается такой морали. Люди понимали очевидные риски и пытались ими управлять, но граница допустимого проходила в другом месте. Опасность рассматривали прежде всего как то, что случится сейчас: ожог, падение, поломка оборудования. Долгосрочные риски материалов, хроническое воздействие пыли и токсичных веществ либо оценивались хуже, либо занимали значительно более низкое место в производственных приоритетах.

Из этого мира выросла одна из самых известных легенд об «Озе»: утверждение, что снег, падающий в маковом поле, был асбестом.

История чрезвычайно правдоподобна. В первой половине XX века асбест действительно продавался как искусственный декоративный снег. Его огнестойкость считалась достоинством, а белые волокна красиво имитировали снежный покров. Асбест действительно применяли в кино. Более того, на «Волшебнике страны Оз» он действительно присутствовал в материалах, связанных с огненными эффектами. Поэтому мысль о том, что актеров осыпали им в маковом поле, долго воспринималась почти как установленный факт и до сих пор повторяется в справочниках и популярных статьях.

Но у этой истории есть серьезная проблема с источниками. Историк фильма Уильям Стиллман ссылается на воспо-

минание примера MGM Чарльза Шрама. По его словам, падающие хлопья делали из измельченного гипса, и он хорошо помнил, как после съемки частицы приходилось вынимать из волос Джуди Гарленд и гривы Берта Лара. HISTORY в современном разборе истории фильма прямо приводит эту версию и отделяет ее от реального использования асбеста на площадке.

Другие авторитетные публикации, в том числе материалы Smithsonian и академические работы об истории асбеста, повторяют версию об асбестовом снеге. Документа, который окончательно закрыл бы спор, в доступных источниках нет. Знакомый «факт» при внимательной проверке распадается на две линии источников, и ни одна из них не даёт права на простой ярлык «правда» или «миф». Одна основана на общем знании о практике той эпохи и многочисленных вторичных упоминаниях. Другая имеет конкретное свидетельство участника съемок.

Такую неопределенность неудобно пересказывать в коротком ролике. Гораздо эффектнее сообщить: «Снег был чистым асбестом». Но именно неудобные случаи лучше всего показывают, зачем вообще проверять кинематографические легенды. Даже когда история кажется идеально подходящей эпохе, этого недостаточно.

Асбест на съемках все равно был. В эпизодах, где Страшила оказывался рядом с огнем, Рэю Болджеру требовалась защита. В материалах по истории фильма упоминается спе-

циальный огнестойкий вариант костюма, в котором применяли асбест. За пределами кадра находились люди с мокрыми покрывалами и огнетушителями. В логике 1939 года это и было техникой безопасности: материал, который не горит, защищает актера от пламени.

Современный читатель знает следующий акт этой истории. Асбестовые волокна способны вызывать тяжелые заболевания спустя годы после воздействия. Сцена выглядит сегодня почти абсурдно: человека защищают от немедленной опасности веществом, которое само несет другой риск. Однако ретроспективное удивление легко превращается в самодовольство. Во многих отраслях и сейчас применяются вещества и технологии, долгосрочные последствия которых оцениваются постепенно. История безопасности редко состоит из момента, когда все внезапно узнают правду. Обычно сначала появляются наблюдения, затем исследования, споры, отраслевые сопротивления, нормативы и только потом ощущение, будто опасность была очевидна всегда.

Тяжелыми были и менее драматичные элементы фильма. Рэю Болджеру изготовили маску из губчатой резины, которая должна была напоминать мешковину и одновременно сохранять подвижность лица. Library of Congress описывает, как тонкие края маски соединяли с гримом вокруг глаз, носа и рта. Маски быстро изнашивались и требовали замены. Под сильным павильонным светом такая конструкция становилась жаркой и неприятной.

Берт Лар носил костюм Трусливого Льва, изготовленный с использованием настоящих шкур и меха. Он был тяжелым и душным. В паузах между дублями актера приходилось освобождать от него и охлаждать. Истории о стоимости и судьбе львиного костюма позднее стали отдельным направлением коллекционерской мифологии, но для самого Лара важнее была простая физика: несколько килограммов меха под осветительными приборами.

Джек Хейли после истории Эбсена получил измененный грим, однако и его работа не стала комфортной. Металлический образ требовал плотного покрытия кожи, сложного костюма и многочасовой подготовки. В кадре Дровосек жалует на ржавчину и неподвижность суставов. За кадром актер в самом буквальном смысле зависел от того, насколько хорошо костюмеры и гримеры позволят ему двигаться и дышать.

Все это помогает понять, почему вокруг фильма так легко выросла репутация почти проклятого производства. Реальные факты уже имеют правильную эмоциональную окраску. Достаточно поставить их рядом, и мозг начинает искать общий замысел: токсичный грим, ожоги, взрыв, тяжелые костюмы, спорный искусственный снег. Когда список становится длинным, каждое новое утверждение получает кредит доверия от предыдущих.

Этим воспользовалась другая легенда. В одной из сцен после встречи с Волшебником герои идут по дороге, а далеко

позади будто бы видна темная фигура, похожая на повешенного человека. Рассказывают, что на площадке покончил с собой один из актеров, игравших манчкинов, и съемочная группа не заметила тело при монтаже.

Сюжет существует в разных вариантах и особенно хорошо чувствовал себя в эпоху VHS. Низкое разрешение превращало дальний план в пространство догадок. При замедленном просмотре движение на заднем плане становилось зловещим. Однако история о самоубийстве не подтверждается. В декорациях использовали живых птиц, предоставленных студией для оживления сказочного леса, и на заднем плане видна одна из крупных птиц, расправляющая крылья. В более качественных копиях это различимо намного лучше.

Здесь интересно не только опровержение. Важно, почему зрители предпочли повешенного человека птице. Ответ partly заложен в общей репутации съемок. Если бы аналогичная неясная фигура появилась в безобидной современной комедии, большинство людей сначала предположило бы реквизит, статиста или техническую ошибку. «Волшебник страны Оз» уже окружен историями о реальных травмах и жесткой студийной системе. Поэтому темная форма получает готовый сюжет.

С Джуди Гарленд происходит еще более сложный процесс. Ее жизнь и работа в MGM действительно дают материал для очень тяжелого разговора о контроле веса, стимуляторах, седативных препаратах, изнурительных графиках и

положении молодых звезд в студийной системе. Но вокруг конкретно «Волшебника страны Оз» позднее начали концентрироваться истории, которые трудно отделить от общей биографии актрисы. Иногда все худшие практики нескольких лет ее карьеры словно переносят на одну съемочную площадку, потому что именно этот фильм знает почти каждый.

Так работает символ. Фильм становится емкостью, куда складывают правду о целой эпохе.

В случае Гарленд основное направление рассказа верно: студии жестко контролировали внешний вид и рабочий режим актеров, а медикаменты действительно были частью этой системы. Но аккуратная история должна различать документированную практику, воспоминания, поздние биографии и конкретное событие на конкретной съемке. Иначе желание рассказать о реальном насилии системы незаметно превращает историю в еще одну легенду.

Есть соблазн закончить такую главу простым приговором: раньше кино было опаснее. В некотором смысле это правда. Пиротехника, тяжелые камеры, животные, транспорт, вода, высота и оружие создавали риски, которые сегодня регулируются иначе. Компьютерные эффекты позволяют убрать человека из части опасных ситуаций. Профсоюзные правила и страховые требования изменили процессы. После крупных трагедий в индустрии появились новые стандарты.

Но современная съемочная площадка не является безопасным местом по определению. Она остается производ-

ством, где сочетаются электричество, транспорт, высота, оружие, трюки и человеческая усталость. История «Оза» важна не потому, что мы можем с облегчением посмотреть на примитивное прошлое. Она показывает, как легко нормальная рабочая практика становится очевидно безумной после изменения знания и норм.

В 1939 году зритель не видел этого слоя. Он видел яркую дорогу, говорящего Льва, летающих обезьян и зеленую ведьму. Именно здесь находится настоящее техническое достижение фильма. Сотни материальных неудобств исчезли из изображения. Жара павильона не попала в кадр. Запах грима не записался на пленку. Тяжесть костюмов не ощущается в танцевальных номерах. Механизмы, провода и люди с огнетушителями остались за границей кадра.

Кино заставило тяжелую фабрику выглядеть как сон.

Позднее зрители начали возвращать фабрику в фильм, собирая истории о том, что происходило за декорацией. Иногда они находили правду. Иногда добавляли собственные сцены. Так рядом с Бадди Эбсеном, действительно попавшим в больницу, появился актер, которого никто не вешал. Рядом с настоящими ожогами Маргарет Хэмилтон появился уверенный рассказ о составе снега, который при проверке оказался спорным. Реальная опасность и выдуманная деталь стали почти неразделимы.

В этом смысле «Волшебник страны Оз» оказался идеальным первым фильмом для книги о кинематографических

мифах. Сюжет картины сам построен вокруг разоблачения механизма. Великий и Ужасный Волшебник в конце оказывается обычным человеком, спрятавшимся за занавесом и управляющим аппаратурой. Разоблачение не уничтожает путешествие Дороти. Оно просто меняет природу чуда.

С историей кино происходит то же самое. Когда мы узнаем, как сделан эффект, магия редко исчезает. Чаще к ней добавляется уважение к людям, которые таскали аппаратуру, пришивали маски, управляли люками, меняли состав грима и стояли рядом с огнетушителем.

Иногда за занавесом действительно находится страшная история.

Но сначала стоит проверить, не птица ли это расправляет крылья на заднем плане.

Глава 2. Проклятые фильмы и арифметика совпадений

В 1973 году вокруг «Изгоняющего дьявола» сложилась редкая ситуация: реклама фильма почти перестала нуждаться в выдумке. Зрители стояли в длинных зимних очередях, некоторые выходили из залов потрясенными, пресса подробно обсуждала обмороки и тошноту, религиозные организации спорили о содержании картины. Сам фильм рассказывал о вторжении сверхъестественного в обычный дом, а новости со съемок словно продолжали его сюжет.

Самым удобным событием для будущей легенды стал пожар. Во время производства загорелся павильон, где была построена часть интерьеров дома Макнилов. Уильям Фридкин вспоминал, что рано утром ему позвонил руководитель производства и сообщил: приезжать не нужно, декорация сгорела. Ночной сторож увидел дым под закрытыми дверями, открыл их и обнаружил, что внутри уже бушует огонь. Причину, по словам режиссера, так и не установили. Декорации пришлось восстанавливать.

В пересказах особенно любят добавлять одну деталь: комната Реган, где происходит изгнание, якобы чудесным образом осталась нетронутой. Эта версия идеально подходит фильму о демонической одержимости, поэтому часто по-

дается как центральное доказательство «проклятия». Однако чем дальше источник находится от самого производства, тем увереннее становится сверхъестественная формулировка. Надежно известно, что пожар был серьезным и нарушил график. Все остальное требует значительно большей осторожности.

Пожар сам по себе редко превращает фильм в проклятый. Для этого нужен список. У «Изгоняющего дьявола» такой список быстро появился. В него включали смерти людей, связанных с актерами, смерть исполнителя одной из ролей Джека Макгоурана вскоре после завершения работы, другие утраты в семьях участников, травмы, несчастные случаи и любые совпадения, которые можно было поместить рядом с названием картины. Британская пресса позднее пересказывала утверждение о девяти смертях, якобы связанных с производством.

Число выглядит внушительно, пока не появляется знаменатель.

Над большим фильмом несколько лет работают сотни человек. У каждого есть родители, супруги, друзья и коллеги. Если расширить понятие «связанный с фильмом» достаточно сильно, за период производства почти неизбежно произойдут смерти, болезни, автомобильные аварии и семейные трагедии. Проклятие строится не на необычной частоте событий, а на необычном способе их отбора. Мы собираем все несчастья в одну коробку и не собираем в соседнюю короб-

ку все обычные дни, когда никто не погиб, не заболел и не попал в аварию.

Так возникает статистическая иллюзия без всякой фальсификации. Каждый факт внутри списка может быть правдивым. Ошибка появляется в выводе, будто сам список доказывает общую причину.

«Изгоняющий дьявола» особенно хорошо подходит для такого отбора, потому что съемки действительно были физически тяжелыми. Эллен Бёрстин много лет рассказывала о травме спины, полученной в сцене, где ее персонажа резко отбрасывает назад. Актриса была закреплена в системе тросов. Она предупреждала, что рывок получается слишком сильным. После очередного дубля Бёрстин упала и закричала от боли. Фридкин использовал момент в фильме. С точки зрения режиссера того поколения это выглядело как добытая ценой усилий настоящая реакция. С точки зрения современного разговора о безопасности важнее другое: актриса получила реальную травму при создании вымышленного насилия.

Сам Фридкин никогда особенно не скрывал жестких методов. Он мог неожиданно стрелять холостыми патронами рядом с актерами, чтобы получить рефлекторную реакцию, и перед отдельными дублями действовал на исполнителей физически или психологически. Поздние интервью показывают, что он не особенно раскаивался в самом подходе. Для него фильм имел приоритет, а сильная реакция была мате-

риалом, который нужно получить.

Это одна из причин, по которой рассказ о «проклятии» даже мешает понимать реальную историю картины. Сверхъестественное объяснение превращает травмы в таинственные знаки и уводит внимание от решений людей. Если актриса пострадала из-за слишком сильного рывка троса, демон для объяснения не нужен. Если режиссер специально пугал исполнителей выстрелом, это не вмешательство потусторонней силы, а производственный метод, который можно обсуждать этически и профессионально.

Самые сильные легенды часто работают именно так: они снимают ответственность с реальности, делая ее мистикой.

Через девять лет похожий механизм включился вокруг «Полтергейста». У картины Тоба Хупера и Стивена Спилберга был почти идеальный набор для появления проклятия. Фильм рассказывал о семье, чей дом построен на территории старого кладбища. В кульминации из земли и незаконченного бассейна поднимаются человеческие останки. Позже выяснилось, что часть скелетов в кадре действительно была настоящей. Затем умерли несколько молодых актеров, связанных с серией. Для массового сознания причинная цепочка почти написала себя сама: создатели потревожили мертвых, после чего фильм оказался проклят.

Настоящие скелеты являются самым сильным элементом этой истории именно потому, что это не выдумка.

Джобет Уильямс, сыгравшая мать семейства, рассказыва-

ла, что во время съемок сцены в бассейне считала скелеты сложным реквизитом. Значительно позже специалист по эффектам сообщил ей, что использовались реальные человеческие останки. Художник по гриму и спецэффектам Крейг Риардон объяснял происхождение решения куда прозаичнее любого проклятия. Учебные анатомические скелеты можно было приобрести у поставщиков биологических материалов. Пластиковые модели стоили дороже и выглядели одинаковыми, а настоящие скелеты имели естественные различия. Для производственного бюджета выбор казался рациональным.

Сегодня сама возможность заказать человеческий скелет для кинорекивизита кажется настолько странной, что требует отдельного пояснения. Однако десятилетиями настоящие человеческие останки использовались в медицинском образовании. Рынок учебных скелетов существовал задолго до «Полтергейста». Для специалистов по эффектам это был материал, который затем дополнительно гримировали, придавая костям вид недавно разложившихся тел.

Трудно придумать лучшее сырье для легенды. Реальный факт уже выглядит как нарушение табу. Дальше остается только присоединить к нему трагедии.

Первая из них произошла вскоре после выхода фильма. Доминик Данн, сыгравшая старшую дочь Дану, была задушена бывшим партнером Джоном Суини и умерла в 22 года. Это реальное убийство, подробно описанное в судебной и газетной хронике. Ее отец, писатель Доминик Данн, позже

сделал репортаж о процессе одним из центральных текстов своей карьеры. В этой истории нет ничего неопределенного и тем более мистического. Есть преступление, насилие в отношениях и судебное дело, которым семья осталась глубоко недовольна.

Но как только Данн становится строкой в списке «проклятия Полтергейста», смысл ее смерти меняется. Конкретный человек, совершивший убийство, отодвигается. На передний план выходит фильм.

Вторая трагедия стала еще сильнее для легенды. Хезер О'Рурк, маленькая Кэрол Энн из трех картин серии, умерла в 1988 году в возрасте двенадцати лет. Врачи сообщили о врожденном стенозе кишечника, тяжелой кишечной непроходимости и септическом шоке. Семья позднее подала иск, утверждая, что заболевание не было своевременно распознано. Газеты подробно описывали медицинские обстоятельства смерти.

Для проклятия медицинская история оказалась почти лишней. Достаточно было двух фактов: ребенок из фильма ужасов умер очень молодым, а другая молодая актриса из первой картины была убита. После этого к списку начали присоединять смерти других исполнителей франшизы, в том числе Джулиана Бека и Уилла Сэмпсона. Чем длиннее становилась серия фильмов, тем больше людей можно было включить в статистику.

Это не означает, что зритель, впервые услышав историю,

глуп или суеверен. Наш мозг действительно плохо работает с такими выборками. Два редких и эмоционально сильных события рядом выглядят связанными. Если добавить к ним настоящие скелеты, причинная связь почти ощущается физически. На языке психологии здесь действуют несколько знакомых механизмов: поиск паттернов, эвристика доступности и склонность переоценивать совпадения после того, как мы уже знаем результат.

Представим обратную задачу. Берем крупный фильм с сотнями участников и заранее записываем прогноз: в течение следующих десяти лет никто из актеров или ключевых членов съемочной группы не умрет, не попадет в тяжелую аварию, не столкнется с убийством родственника и не получит серьезный диагноз. Такой прогноз был бы смелым. Чем больше людей включено в группу, тем выше вероятность, что что-то произойдет. Но легенда работает задним числом. Сначала происходят события, затем мы выбираем те из них, которые можно соединить.

Еще важнее неопределенность самого слова «проклятие». Оно не дает проверяемого предсказания. Сколько смертей должно произойти? За какой срок? Считаются ли родственники? Считается ли естественная смерть пожилого актера? Должна ли причина быть необычной? Любой ответ можно изменить после события. Такая гипотеза не рискует быть опровергнутой, потому что не устанавливает границ.

При этом кинематографическая индустрия сама любит

проклятия. Они продают фильмы, юбилейные материалы, документальные сериалы и повторные показы. Для хоррора история о том, что съемочная площадка оказалась опаснее сценария, почти идеальна. Маркетингу даже не нужно утверждать сверхъестественное прямо. Достаточно перечислить совпадения в правильном порядке.

Создатели «Изгоняющего дьявола» столкнулись с похожей логикой еще в момент первого проката. Фильм был культурным событием, и рассказы о физических реакциях зрителей усиливали его привлекательность. Если люди падали в обморок, значит, перед нами не просто кино, а испытание. Кинотеатральный билет становился чем-то вроде билета на аттракцион, о котором человек потом мог рассказать знакомым.

Здесь легенда уже приносит экономическую пользу. Чем опаснее кажется фильм, тем сильнее желание проверить себя.

История хоррора знает много подобных кампаний. Продюсер Уильям Касл задолго до «Изгоняющего дьявола» устанавливал в залах устройства, страховал зрителей от смерти от испуга и придумывал физические трюки для сеансов. Фридкин не нуждался в таком цирке: сама репутация фильма создала аттракцион вокруг обычного показа.

Но у «Изгоняющего дьявола» была еще одна причина для особой восприимчивости публики. Роман Уильяма Питера Блэтти и фильм опирались на историю реального экзорцизм-

ма 1949 года, проведенного над подростком в США. Детали этого случая долго обсуждались, а личность участника старались скрывать. Уже сама фраза «основано на реальном случае» давала зрителю ощущение связи между вымыслом и действительностью. Если фильм рассказывает о реальном зле, почему бы реальному злу не проникнуть на съемочную площадку?

Так мифы цепляются друг за друга. Реальный религиозный случай придает вес фильму. Реальный пожар придает вес проклятию. Реальная травма придает вес пожару. Реальная смерть придает вес травме. В конце цепочки появляется рассказ, который кажется доказанным множеством независимых фактов, хотя факты всего лишь стоят рядом.

С «Полтергейстом» произошло еще интереснее. Сюжет фильма фактически предложил готовое объяснение реальным скелетам. В картине застройщик переносит надгробия, но оставляет тела в земле, и именно это становится источником беды. Узнав, что в бассейне актеры снимались рядом с настоящими костями, зритель получает почти буквальное продолжение сценария за пределами экрана. Кино как будто предсказало собственную легенду.

Однако профессиональное объяснение Риардона разрушает эту красивую симметрию. Настоящие скелеты выбрали не для ритуала и не из пренебрежения к мертвым, а потому что поставщик предлагал их как стандартный учебный товар, а пластиковые модели были дороже и хуже подходили

визуально. Готическая тайна превращается в строку бюджета.

Именно такие превращения особенно ценны. Они показывают, что реальность кино часто не менее странна, чем легенда, только ее странность устроена иначе. Для современного человека неожиданен не призрак, а существование коммерческого каталога, где художник по эффектам мог выбирать между пластиковой и настоящей человеческой анатомией.

Проклятие также маскирует важное различие между случайностью и системным риском. Если на съемке случается пожар из-за неисправного оборудования, это производственный риск. Если актера травмирует плохо отрегулированная система тросов, это производственный риск. Если режиссер сознательно использует неожиданные выстрелы, это метод работы, который можно оценивать. Если через несколько лет актер умирает от врожденного заболевания, причинная связь с производством отсутствует, даже если эмоционально события хочется объединить.

Смешивая все в один список, мы теряем способность видеть причины там, где они действительно есть.

Легенда о проклятии может быть не просто невинной забавой. Она переводит разговор из области ответственности в область судьбы. Актер получил травму не потому, что кто-то допустил чрезмерный рывок, а потому что фильм был проклят. Два ребенка и взрослый актер погибли на другой

съемке не из-за сочетания вертолета, взрывов и нарушений правил, а потому что «кино иногда требует жертв». Такая романтизация опасности способна сделать старую производственную культуру красивее, чем она была.

Поэтому разумный разбор проклятия начинается не с вопроса «верите ли вы в сверхъестественное». Он начинается с календаря.

Когда произошел пожар? Кто находился на площадке? Что было повреждено? Когда умер человек, которого включают в список? Работал ли он непосредственно над фильмом? От чего он умер? Есть ли независимый источник? Какая версия истории была опубликована в тот момент, а какие детали появились через двадцать лет?

После такого разбора часть мистики обычно испаряется. Но история не становится беднее.

Остается Фридкин, который ради реакции стреляет холостыми. Остается Бёрстин, привязанная к тросу и кричащая от настоящей боли. Остается павильон, который пришлось строить заново после ночного пожара. Остается ДжоБет Уильямс в грязной воде среди настоящих человеческих костей, не знающая об их происхождении. Остаются две трагически короткие жизни Доминик Данн и Хезер О'Рурк, каждая со своей реальной причиной, достаточно тяжелой без мистического дополнения.

И остается культурный механизм, который превращает совпадения в сюжет.

Хороший сюжет требует причинности. Если в первом акте появляется ружье, в третьем оно должно выстрелить. Жизнь так не устроена. В ней предметы появляются и ничего не значат, люди встречаются случайно, несчастья происходят без подготовки, а большая часть событий не получает завершения. Кино учит нас два часа искать смысл в каждой детали. Затем мы выходим из зала и применяем тот же навык к съемочной площадке.

В результате пожар перестает быть пожаром и становится предзнаменованием. Настоящий скелет перестает быть странным реквизитом и становится нарушенным покоем мертвых. Смерть перестает иметь собственную медицинскую или криминальную причину и становится продолжением фильма.

Пожалуй, это и есть настоящее проклятие хоррора: он настолько хорошо учит нас читать знаки, что мы продолжаем читать их после титров.

Глава 3. Ночь, после которой безопасность перестала быть декорацией

Летом 1982 года Джон Лэндис снимал эпизод для полнометражной «Сумеречной зоны». В истории, которую он поставил, расист по имени Билл Коннор неожиданно оказывается в шкуре людей, которых презирал. Его выбрасывает из американского бара в оккупированную Францию, потом в американский Юг, затем во Вьетнам. Один из последних фрагментов требовал довольно простого по замыслу изображения: мужчина выносит из горящей вьетнамской деревни двух детей, над водой идёт военный вертолёт, вокруг рвутся заряды. Такая сцена была привычным языком военного кино. Ночью 23 июля она превратилась в один из самых известных несчастных случаев в истории Голливуда.

Вертолёт Bell UH-1В летел над искусственной деревней, построенной на площадке Indian Dunes в Калифорнии. Под ним находились актёр Вик Морроу и двое детей, семилетний Мика Динь Ле и шестилетняя Рене Шин-Йи Чен. Морроу нёс детей через неглубокую воду. Спецэффекты изображали обстрел: пиротехники подрывали заранее установленные заряды, режиссёр хотел получить плотную стену огня и впечатление настоящей атаки. В одном из взрывов образовал-

ся огненный шар. Вертолёт потерял управление, снизился и рухнул на людей. Все трое погибли.

Эта история часто пересказывается как «трагедия на съёмках». Слово удобно, но плохо описывает происшествие, потому что заставляет видеть в нём внезапный удар судьбы. В официальном отчёте Национального совета по безопасности на транспорте, опубликованном в 1984 году, цепочка выглядит иначе. Вертолёт работал одновременно как часть действия и как платформа для камеры. Он находился очень низко над декорацией, где взрывались заряды, имитирующие тяжёлый обстрел. Совет пришёл к выводу, что высокотемпературные спецэффекты сдетонировали слишком близко к низколетящей машине. Один из узлов хвостового ротора был повреждён посторонним предметом и разрушился от теплового воздействия, после чего вертолёт перешёл в неконтролируемое снижение. Отдельно в выводах говорится о недостаточной прямой координации между пилотом, режиссёром, отвечавшим за съёмку, и группой спецэффектов.

Отчёт особенно неприятно читать не из-за описания последних секунд, а из-за того, что происходило до них. Во время предыдущего пролёта один из зарядов взорвался в воде почти под машиной. Пилот заметил, что вода и мусор попали в поток от ротора, а находившиеся на борту сотрудники выразили беспокойство из-за жара от взрывов. После ночного разбора пилот говорил о том, что его тревожит количество спецэффектов и их близость к вертолёту. При подго-

товке очередного дубля эти опасения не превратились в решение остановить сцену или изменить её конструкцию. Система продолжила работу.

Соблазнительно искать одного человека, который «виноват» в такой истории, потому что это делает её психологически понятнее. Есть режиссёр, есть пилот, есть пиротехник, есть продюсер, есть кто-то, кто должен был сказать нет. Но большие аварии редко возникают из одного плохого движения. Они становятся возможными, когда несколько решений, каждое из которых по отдельности кажется допустимым, складываются в ситуацию, где запас безопасности исчезает. Машину можно провести ниже, потому что кадр станет лучше. Заряд можно сделать сильнее, потому что предыдущий выглядит слабым. Детей можно вывести ближе, потому что они должны быть в кадре с актёром. Съёмку можно не переносить, потому что площадка, техника и сотни людей уже оплачены. В какой-то момент ни одно решение не выглядит катастрофическим, однако все вместе они оставляют слишком мало пространства для ошибки.

В случае «Сумеречной зоны» к этому добавлялось ещё одно обстоятельство, которое потом стало центральным в судебном разбирательстве. Дети находились на площадке ночью. По материалам последующих слушаний, их наняли с нарушением правил, регулирующих работу несовершеннолетних, а представители родителей не были полностью поставлены в известность о том, насколько близко дети окажут-

ся к низколетящему вертолёту и пиротехническим взрывам. Лэндис позже признавал, что их участие не было оформлено так, как требовалось. Проблема здесь не в бюрократической аккуратности. Правила для детского труда существуют именно потому, что ребёнок не может оценивать риск и вести переговоры с производством на равных со взрослым профессионалом.

Вик Морроу был опытным актёром. Он мог спросить, что будет происходить вокруг него, отказаться от очередного дубля или потребовать изменений. Даже это не означает, что ответственность за безопасность лежала на нём. У семилетнего и шестилетнего ребёнка такой возможности практически не было. Их присутствие превращало любую ошибку организации в особенно тяжёлую.

После аварии начался процесс, который сам стал частью истории американского кино. Джон Лэндис, пилот Дорси Уинго, специалист по спецэффектам Пол Стюарт и ещё двое участников производства были привлечены к уголовной ответственности по обвинениям, связанным с непредумышленным убийством. Процесс длился месяцами и подробно разбирал то, что кино обычно старается сделать невидимым: кто даёт команду на взрыв, кто имеет право остановить вертолёт, что именно слышит пилот, кому подчиняется координатор спецэффектов, где заканчивается художественное решение и начинается производственная ответственность. В 1987 году присяжные оправдали всех обвиняемых.

Оправдательный приговор не означал, что съёмка была безопасной. Уголовный процесс отвечает на более узкий вопрос: доказана ли индивидуальная вина конкретных людей по стандарту уголовного права. Отчёт транспортной службы решал другой вопрос: как произошла авиационная авария. Профессиональные организации задавали третий: что нужно изменить, чтобы подобная цепочка решений больше не повторилась. Эти три ответа не обязаны совпадать.

Катастрофа на «Сумеречной зоне» важна не как страшная байка о Голливуде. Она показывает, как индустрия учится после событий, которые уже нельзя исправить. В последующие годы профсоюзы и гильдии значительно расширили рекомендации по работе с вертолётами, пиротехникой, несовершеннолетними и сложными трюками. На площадках усилилась роль отдельных специалистов по безопасности. Сам принцип «кадр нужен режиссёру» перестал быть достаточным объяснением, если техническая группа считала действие неоправданно опасным.

Слово «безопасность» в кино звучит прозаично. Оно находится рядом с таблицами, разрешениями, страховкой, инструктажем и человеком, который просит повторить процедуру перед дублем. В титрах его не замечают. Однако почти вся зрелищность большого кино существует внутри системы ограничений. Каскадёр падает с высоты не потому, что никто не боится падения, а потому, что под ним рассчитана зона приземления. Машина переворачивается после того, как

инженеры определили траекторию. Огонь движется по заранее проверенному пути. Оружие проходит отдельную процедуру. Животное находится под контролем дрессировщика. Даже хаос в хорошем производстве должен быть заранее организован.

В начале восьмидесятых эта культура существовала, но была менее единообразной, а режиссёрская власть на некоторых площадках позволяла художественной цели давить на осторожность. «Сумеречная зона» стала одной из точек, после которых подобная модель начала восприниматься иначе. Не потому, что до 1982 года киноиндустрия никогда не знала смертей. Они происходили с эпохи немого кино. Но здесь катастрофа оказалась хорошо документирована, произошла на крупной студийной картине, затронула детей и привела к многолетнему публичному процессу. Индустрия уже не могла списать её в частную историю каскадёра, который «знал, на что шёл».

У этой истории есть ещё одна неприятная особенность. Зритель может увидеть след производства. Эпизод Лэндиса вошёл в готовый фильм, хотя фрагмент с погибшими детьми был вырезан, а концовка изменена. Картина вышла в 1983 году. В титрах нет необходимости знать, что произошло ночью на Indian Dunes, чтобы понимать сюжет, но после знакомства с историей кадры перестают быть просто кадрами. Они напоминают, что фильм не существует отдельно от способа, которым был сделан.

Это важная граница для разговоров о «жертвах искусства». Выражение звучит торжественно и почти романтически, как будто опасность была частью художественного выбора людей, готовых платить за результат собственным телом. В реальном производстве чаще приходится говорить о другом: об обязанностях работодателя, расчёте риска, цепочке команд и праве человека остановить работу. Никакая степень выразительности кадра не превращает производственную травму в эстетическую заслугу.

В старом Голливуде опасные сцены нередко становились частью легенды о мужестве актёра или режиссёра. Бастер Китон действительно выполнял трюки, от которых современный страховой агент почувствовал бы себя плохо. Каскадёры ранних вестернов работали с лошадьми, автомобилями и взрывами в условиях, где методика рождалась почти одновременно с самой профессией. Но к 1982 году кинопроизводство уже было зрелой индустрией с юридическими отделами, профсоюзами и техническими стандартами. Поэтому катастрофа особенно ясно показала: опыт сам по себе не защищает от нормализации риска.

Нормализация возникает постепенно. Первый опасный дубль проходит удачно, и следующий уже кажется менее опасным. Пилот пролетает близко к взрыву, ничего не происходит, следовательно, можно повторить. Актёр стоит рядом с огнём, значит, так можно делать. Чем чаще процедура заканчивается благополучно, тем легче перепутать удачу

с доказательством безопасности. В авиации, строительстве и медицине этот механизм хорошо известен. Кино не является исключением только потому, что конечный продукт выглядит как искусство.

После катастрофы адвокаты, свидетели и эксперты спорили о точной последовательности команд и о том, кто мог предвидеть результат. Через десятилетия эти детали всё ещё важны, но для истории индустрии важнее другое. В ночь на 23 июля существовали предупреждения. Люди выражали беспокойство. Вертолёт уже подвергался воздействию взрывов. Однако производство двигалось к следующему дублю. Катастрофа возникла не из отсутствия информации, а из неспособности превратить информацию в остановку процесса.

Современная съёмочная площадка не стала абсолютно безопасной. Кино по-прежнему связано с автомобилями, высотой, водой, огнём, оружием, животными и тяжёлой техникой. Люди по-прежнему получают травмы и иногда погибают. Но после каждой крупной аварии отрасль вынуждена заново отвечать на вопрос, который неприятен любой системе: был ли риск действительно неизбежным или его просто привыкли считать нормальным.

У «Сумеречной зоны» ответ оказался слишком очевидным, чтобы исчезнуть вместе с новостным циклом. Сам фильм сегодня вспоминают реже, чем обстоятельства его производства. Для художественного произведения это по-

что худшая форма бессмертия. Сцена задумывалась как несколько минут фантастического кино о человеке, вынужденном пережить чужое страдание. В историю она вошла как документ о том, что бывает, когда настоящая опасность на площадке начинает обслуживать вымышленную.

Глава 4. Пуля, которой не должно было быть

В кино оружие существует в странном промежуточном состоянии. Оно должно выглядеть настоящим, двигаться как настоящее, иметь правильный вес, давать вспышку и отдачу, однако в тот момент, когда камера включается, от него ожидают противоположного свойства: оно не должно делать то, для чего было создано. Зритель видит револьвер или пистолет. Съёмочная группа обязана видеть техническое устройство, вокруг которого выстроена процедура.

На площадке «Ворона» эта процедура дала сбой. 31 марта 1993 года Брэндон Ли снимал сцену, в которой его герой возвращается домой и сталкивается с бандитами. Один из персонажей стреляет в него из револьвера .44 Magnum. В оружии находился холостой патрон. Ли должен был упасть, съёмка должна была продолжиться, а затем группа перейти к следующему дублю. Вместо этого актёр получил настоящее огнестрельное ранение. Через несколько часов он умер в больнице. Ему было двадцать восемь лет.

Смерть сына Брюса Ли почти немедленно получила дополнительный слой мифологии. Отец умер молодым, вокруг его смерти десятилетиями строились конспирологические версии, а теперь сын погиб на съёмках фильма о человеке,

возвращающемся из могилы. Сюжет будто предлагал готовый язык для разговоров о проклятии. Вскоре реальные технические обстоятельства начали смешиваться с рассказами о «роке семьи Ли», недобрых знаках и пророческом характере картины.

Реальная причина была гораздо менее мистической и поэтому гораздо более тревожной. Оружие оказалось способно выстрелить настоящим снарядом, хотя боевого патрона в барабане не было.

Чтобы понять, как это возможно, нужно разделить три вещи, которые в бытовой речи часто называют одинаково. Боевой патрон содержит гильзу, капсюль, пороховой заряд и пулю. Холостой патрон имеет порох и капсюль, но не должен содержать обычную пулю. Он создаёт вспышку, звук и давление газов, поэтому даже сам по себе на близкой дистанции способен причинить тяжёлую травму. Для крупных планов барабана револьвера нужны ещё и муляжи, внешне похожие на боевые патроны. У них должна быть видимая пуля, иначе зритель увидит пустые камеры.

По данным расследования, перед роковой сценой для другого кадра изготовили такие муляжи. Вместо профессионально подготовленных инертных патронов использовали компоненты настоящих боеприпасов, удалив порох. Однако один из капсюлей остался способным сработать. Когда спуск нажали во время предыдущей работы, энергии капсюля хватило, чтобы вытолкнуть пулю из гильзы и загнать её в ствол.

Это называют squib load: снаряд остаётся внутри канала ствола, потому что энергии недостаточно для нормального выстрела.

Если после этого оружие тщательно осмотреть, проблема обнаруживается. Если нет, оно выглядит исправным. Позже в тот же револьвер зарядили холостой патрон. При выстреле пороховые газы встретили в стволе уже находившуюся там пулю и разогнали её. В этот момент реквизит перестал быть имитацией оружия. Физически он произвёл почти обычный выстрел.

Следствие не пришло к выводу, что кто-то намеренно заряжал револьвер боевым патроном. Прокуратура Северной Каролины говорила о цепочке небрежности и ошибок. Уголовные обвинения против членов группы в итоге не были предъявлены. Это обстоятельство иногда используют как аргумент в пользу загадочности происшествия: если никого не обвинили, значит, невозможно объяснить, что произошло. Юридический итог и техническое объяснение снова отвечают на разные вопросы. Суду требуется доказать личную уголовную ответственность. Для понимания механизма достаточно установить состояние оружия и последовательность операций.

Самая важная часть истории находится не внутри ствола, а вокруг него. Безопасное обращение с кинооружием строится на избыточности. Недостаточно того, что патрон «должен быть» холостым. Его проверяют. Недостаточно того, что ору-

жие использовали на предыдущем дубле без происшествий. Его проверяют снова. Недостаточно знать, что в ствол никто не вставлял пулю. Ствол должен быть физически осмотрен. Избыточность кажется лишней только до тех пор, пока одна из ступеней не оказывается ошибочной.

В хорошем производственном процессе несколько независимых барьеров отделяют ошибку от травмы. Один человек может перепутать предмет, но второй замечает. Один патрон может быть дефектным, но оружейник проверяет. В стволе может оказаться препятствие, но осмотр обнаружит его. Катастрофа возникает, когда барьеры перестают быть независимыми и один пропуск тянет за собой следующий.

«Ворон» снимался при ограниченном бюджете и напряжённом графике. В поздних рассказах членов группы часто звучала тема усталости и экономии. Эти обстоятельства не являются самостоятельной причиной смерти, но они важны для понимания среды. Экономия в кино редко выглядит как решение «сэкономим на безопасности». Она распределяется по мелочам: меньше людей в смене, меньше времени на подготовку, одна операция выполняется человеком, который занят ещё чем-то, реквизит приходится готовить на месте, потому что нужного набора нет. Каждое сокращение кажется терпимым. В результате у процедуры исчезает запас.

После смерти Ли производство остановили. Возник вопрос, который обычно не возникает у законченного фильма: можно ли вообще завершать картину, если главный ак-

тёр погиб, а значительная часть материала ещё не снята. Семья поддержала продолжение работы. Сценарий изменили, некоторые сцены перестроили, использовали дублёров, монтаж и ранние цифровые методы, чтобы закончить недостающие фрагменты. В 1994 году «Ворон» вышел в прокат.

Современный зритель, знающий историю, иногда пытается угадать, где именно на экране находится Брэндон Ли, а где его заменяет дублёр. Это тоже типичная реакция на закулисную трагедию. Мы начинаем искать в фильме след реального события, хотя смертельный дубль в готовую картину не вошёл. В интернете много лет существовали рассказы о том, что зритель будто бы может увидеть момент настоящего ранения. Это неправда. Сцена была уничтожена или не использована, а итоговый монтаж показывает постановочные эпизоды, снятые иначе.

Такой миф возникает почти неизбежно. Кино приучило нас к мысли, что камера является свидетелем. Если событие случилось во время съёмки, значит, где-то должна существовать запись, а если запись существует, кажется возможным, что её тайно оставили в фильме. Реальное производство устроено не так. Материал выбирают, переснимают, уничтожают, оставляют на монтажном полу. Наличие камеры рядом с трагедией не превращает трагедию в часть произведения.

Смерть Ли привела к очередному обсуждению правил работы с оружием, но не могла сделать эту работу безрисковой

навсегда. Спустя почти три десятилетия на площадке «Ржавчины» оператор Галина Хатчинс погибла после выстрела из револьвера, в котором оказался боевой патрон. Случаи различаются по деталям, однако их объединяет один принцип: фраза «это реквизит» не является физическим свойством предмета. Настоящее оружие остаётся настоящим независимо от того, кто держит его перед камерой.

В кино часто используют специально изготовленные макеты, резиновые копии и цифровые вспышки, а современные технологии позволяют всё реже требовать реального выстрела даже холостым патроном. Но многие режиссёры и актёры ценят физическую достоверность. Настоящий затвор движется иначе, металл имеет вес, вспышка освещает лицо и стены в правильный момент, отдача воздействует на руки. Эти преимущества художественно понятны. Они не отменяют инженерную цену реализма.

Здесь проявляется одна из особенностей кино, которой нет, например, у романа. Писатель может отправить героя в горящий дом без единой искры в комнате. Режиссёр, если хочет снять огонь практически, должен создать огонь. Писатель может устроить перестрелку из клавиатуры. На площадке звук, дым, оружие и движения людей должны быть либо физически воспроизведены, либо убедительно имитированы. Чем ближе производство подходит к настоящему явлению, тем сильнее становится обязанность провести границу между иллюзией и опасностью.

У истории «Ворона» есть печальная симметрия, которая питает разговоры о проклятии, но ничего не объясняет. Брюс Ли снимался в кино, где его тело было инструментом действия. Брэндон строил собственную карьеру и погиб в момент, когда оружие должно было только изображать смертельную угрозу. Совпадение эмоционально сильное, потому что человеческий мозг любит истории с завершённой формой. Мы замечаем фамилию, возраст, жанр, сюжет о возвращении из мёртвых и получаем ощущение, что события связаны глубже, чем обычной причинностью.

Техническое расследование разрушает эту форму. Оно заменяет красивую загадку очень конкретной последовательностью: муляж, оставшийся капсюль, пуля в стволе, отсутствие необходимой проверки, холостой заряд. Ни один элемент не обладает мистическим весом. Все они относятся к ремеслу.

Реальная история важнее проклятия. Проклятие ничего не требует от будущих съёмочных групп. Его нельзя проверить, исправить или включить в инструкцию. Процедуру обращения с оружием можно. Из катастрофы можно сделать вывод только тогда, когда перестаёшь относиться к ней как к судьбе.

Киноиндустрия хранит память о Брэндоне Ли не только фильмом. Она хранит её в тех скучных действиях, которые происходят перед дублем: оружие показывают актёру, проверяют канал ствола, контролируют боеприпасы, ограничи-

вают направление выстрела, сокращают число людей в опасной зоне. Лучшие правила безопасности почти всегда выглядят чрезмерными до первого случая, когда одна из них спасает жизнь.

Легенда о «проклятии Ворона» пережила десятилетия, потому что хорошо рассказана. Реальная история состоит из деталей, которые звучат хуже: капсюль, муляж, канал ствола, протокол проверки. Но именно эти слова объясняют, почему человек погиб и почему подобное не должно повторяться. В книге о мифах кино это, пожалуй, один из самых важных принципов. Когда страшное событие можно объяснить скучной процедурой, скучная процедура заслуживает большего внимания, чем проклятие.

Глава 5. Фильм, в котором хищники не играли

Если посмотреть рекламные материалы «Рёва» спустя сорок лет, трудно поверить, что они относятся к художественному фильму, а не к специально придуманной пародии на кинопроизводство. Слоган позднего проката сообщал, что при создании картины ни одно животное не пострадало, зато пострадали семьдесят человек из актёрской и съёмочной группы. Число обычно повторяется как установленная статистика, хотя точный подсчёт травм в разных источниках расходится. Важнее другое: люди действительно работали в непосредственном контакте с десятками львов, тигров, леопардов и других крупных кошек, и многие получили серьёзные повреждения.

История началась задолго до камеры. Типпи Хедрен, прославившаяся после «Птиц» Хичкока, и её муж, продюсер Ноэл Маршалл, задумали фильм о семье, которая приезжает в дом, населённый хищниками. В основе была природоохранная идея: показать красоту больших кошек и убедить зрителя, что их нужно сохранять. Проблема заключалась в способе, выбранном для этого послания. Вместо нескольких профессионально дрессированных животных создатели начали собирать собственную популяцию. В их доме и на участке

появлялось всё больше львов и тигров. К моменту съёмок речь шла уже о десятках животных, многие из которых не были обучены работе в кино в обычном смысле слова.

Классическая дрессировка на площадке строится на предсказуемости. Животное учат короткому действию, привязывают его к сигналу и награде, ограничивают пространство, между дублями дают отдых. Даже при этом крупный хищник остаётся крупным хищником. «Рёв» выбрал противоположный принцип. Авторы хотели, чтобы кошки вели себя естественно, поэтому люди оказывались внутри их среды, а камера ловила происходящее. В кадре это производит удивительный эффект. Лев прыгает на человека не потому, что каскадёр и дрессировщик отрепетировали движение по точной схеме. Он прыгает, потому что решил прыгнуть.

Отсюда возникает важная трудность: где заканчивается постановка и начинается документальная опасность. В художественном фильме герой может выглядеть испуганным, но зритель предполагает, что актёр находится под контролем производства. «Рёв» постоянно ломает это соглашение. Иногда выражение лица действительно связано с тем, что человек не знает, как поведёт себя животное в следующую секунду.

Ноэл Маршалл исполнял главную мужскую роль. Типпи Хедрен играла его жену. В фильме снималась и её дочь Мелани Гриффит. Оператором был молодой Ян де Бонт, будущий режиссёр «Скорости». Все они получили травмы. Гриффит

фит после нападения львицы потребовалась реконструктивная операция на лице. Де Бонта животное скальпировало, и на голову пришлось наложить множество швов. Хедрен получила перелом ноги после эпизода со слоном и также пережила укусы. Маршалл переносил многочисленные ранения, а одна из травм осложнилась инфекцией.

Перечень звучит как аргумент в пользу остановки производства, но производство продолжалось годами. Именно здесь «Рёв» становится интереснее простого рассказа о безрассудстве. Люди не считали себя врагами животных и не воспринимали фильм как эксплуатационный аттракцион. Они были убеждены в ценности проекта. Хедрен посвятила значительную часть дальнейшей жизни защите больших кошек. Намерение было гуманистическим, а метод оказался опасным. Это хороший пример того, как благородная цель не гарантирует разумности процесса.

В поздней культуре вокруг «Рёва» возникло удобное объяснение: создатели были просто сумасшедшими. Оно позволяет смотреть на сохранившиеся кадры с безопасного расстояния и чувствовать превосходство над прошлым. Но подобная характеристика ничего не объясняет. Гораздо полезнее увидеть постепенность решения. Сначала рядом с человеком живёт один лев. Ничего катастрофического не происходит. Потом животных становится несколько. Люди привыкают к их присутствию, изучают индивидуальные характеры, начинают считать себя способными читать поведение. Каж-

дый благополучный день подтверждает ощущение контроля. Риск нормализуется.

Это известный психологический механизм. Человек оценивает вероятность не только по статистике, но и по собственному опыту. Если опасное действие много раз заканчивается благополучно, оно начинает восприниматься как менее опасное. Проблема в том, что отсутствие аварии не доказывает безопасность системы. Оно может означать лишь, что редкое событие пока не произошло.

С крупными кошками ошибка особенно наглядна. Лев не обязан быть «злым», чтобы причинить человеку смертельный вред. Игра, раздражение, защита территории или обычная реакция на движение могут закончиться травмой просто потому, что животное сильнее человека. Антропоморфизм делает ситуацию хуже. После длительной жизни рядом с конкретным зверем людям естественно приписывать ему человеческую логику: он знает меня, он любит меня, он не станет делать по-настоящему больно. Животное действительно способно формировать привязанность, но это не превращает его движения в человеческие и не отменяет инстинктов.

В «Рёве» этот конфликт виден почти в каждом большом эпизоде. Создатели хотели доказать, что хищники не являются чудовищами. В результате фильм оказался наполнен изображениями, которые массовый зритель скорее прочтет как доказательство обратного. Львы валят людей на землю, кусают, окружают, прыгают на спины, а камера продол-

жает работать. Природоохранное послание сталкивается с физикой тела.

Съёмки растянулись примерно на десятилетие и столкнулись не только с травмами. Площадку затапливало, оборудование повреждалось, возникали финансовые трудности. Бюджет, по разным оценкам, вырос до многих миллионов долларов. Когда фильм наконец вышел в 1981 году, он не стал коммерческим успехом, на который рассчитывали. В США он вообще получил широкий прокат только много лет спустя, уже как культовая диковина.

Поздний маркетинг сделал ровно то, чего первоначальный проект, вероятно, не хотел: главным товаром стали не животные и не природоохранная мысль, а опасность, пережитая людьми. «Посмотрите фильм, где актёров по-настоящему кусали львы» звучит сильнее, чем история о сосуществовании видов. Индустрия умеет перерабатывать почти любую производственную проблему в рекламное преимущество.

Отсюда появляется моральная трудность. Можно ли восхищаться кадром, если его выразительность возникла из плохо контролируемого риска? Кино знает множество случаев, когда реальная опасность добавляет изображению энергии. Старые каскадёры действительно падали с лошадей, ехали на поездах и висели на зданиях. Когда актёр сам выполняет сложный трюк, зритель часто ценит сцену именно за ощущение физической правды. Но добровольность и про-

фессиональная подготовка имеют значение. Риск, который специалист принимает после расчёта, отличается от риска, который становится обычным состоянием площадки.

В «Рёве» грань размывалась ещё сильнее из-за семейного характера проекта. Хедрен, Маршалл и Гриффит были связаны не только контрактами. Решение продолжать работу принималось внутри отношений, где художественная идея, деньги, любовь к животным и семейная лояльность переплетались. Позже Мелани Гриффит говорила о съёмках гораздо менее романтически, чем взрослые, запустившие проект. Для ребёнка или молодого актёра участие в семейной мечте не всегда равно свободному профессиональному выбору.

Есть и другая сторона. Современная система работы с животными в кино возникла не сама собой. Стандарты стали строже после десятилетий практики, во время которой животных травмировали, перегружали или использовали как расходный материал. Наблюдатели на площадках, ветеринарные требования, ограничения по температуре, времени работы и видам трюков появились потому, что прежняя культура считала многое допустимым. «Рёв» необычен тем, что в нём основная опасность направлена не на животных, а на людей. Но логика контроля одинакова: добрые намерения хозяина не заменяют независимый надзор.

Заявление «ни одно животное не пострадало» тоже требует осторожности. Оно стало частью рекламы, однако жизнь более сотни хищников в условиях частной коллекции сама

по себе была сложным экспериментом. Позднее Хедрен создала заповедник Shambala и выступала против частного содержания экзотических кошек. Её дальнейшая работа выглядит почти как продолжение урока, полученного во время фильма: любовь к животному не означает, что его правильно держать в доме или превращать близость с ним в доказательство безопасности.

В этом смысле «Рёв» оказался не просто производственной аномалией. Это фильм о человеческой уверенности, снятый людьми, которые сами стали её примером. Герои считают, что смогут жить рядом с хищниками, потому что понимают их. Создатели считали примерно то же самое. Художественный сюжет и производственная реальность неожиданно совпали.

Никакого проклятия здесь не требуется. Не требуется и злодей. Достаточно проекта, в котором опасность перестала восприниматься как сигнал остановиться и превратилась в часть метода. Когда после нападения съёмка продолжается, следующая травма уже не выглядит исключением. Она становится производственной издержкой.

Сегодня «Рёв» смотрится почти как документ из другой этической эпохи. При этом он снят не настолько давно, чтобы все участники принадлежали далёкому кинематографическому прошлому. Ян де Бонт через несколько лет будет снимать крупные голливудские фильмы, Мелани Гриффит станет звездой, Хедрен продолжит публичную деятельность.

Это не немой аттракцион 1910 года. Поэтому изображение льва, валящего человека на землю, вызывает особенно сильное чувство: мы понимаем язык современного кино, но правила за камерой оказываются другими.

Самая известная фраза о «Рёве» говорит, что животные не пострадали, а люди пострадали. В ней есть рекламная ловкость, но также случайная точность. Фильм хотел разрушить представление о хищнике как о чудовище и в итоге показал не жестокость животных, а человеческую способность привыкнуть к риску. Львы делали то, что делают львы. Странным существом на площадке был человек, который после очередной больницы возвращался и снова включал камеру.

Глава 6. Что актёры знали о «Чужом»

Сцена рождения чужого из груди Кейна длится недолго, но вокруг неё выросла одна из самых устойчивых легенд о режиссёрской жестокости. Её обычно пересказывают так: Ридли Скотт ничего не сказал актёрам, посадил их за стол, а затем неожиданно взорвал муляж тела и облил всех настоящей или бутафорской кровью. Испуг на лицах был якобы полностью реальным, потому что исполнители не знали, что сейчас произойдёт.

Версия прекрасна. Она объясняет убедительность сцены одним гениальным обманом и превращает режиссёра в человека, способного получить идеальную эмоцию, просто лишив актёров информации. Есть только проблема: участники знали, что из груди Кейна должно появиться существо. Это было в сценарии. Они видели подготовку и понимали общий смысл эпизода. Не знали они другого: точной конструкции эффекта, момента срабатывания, количества крови и того, насколько агрессивно всё произойдёт.

Разница кажется небольшой, но она меняет историю полностью. Если актёры не знают ничего, сцена становится скрытым экспериментом над людьми. Если они знают драматическое событие, но не видят механику спецэффекта, пе-

ред нами обычный и очень эффективный приём постановки: сохранить часть неожиданности внутри заранее согласованной работы.

Фильм 1979 года строится на ожидании неизвестного. Экипаж коммерческого корабля *Nostromo* не понимает, что именно он подобрал на планете, как размножается организм и какие стадии проходит. Кейн, которого играет Джон Хёрт, возвращается к жизни после контакта с существом, прикрепившимся к его лицу. За столом он кажется здоровым. Люди едят, смеются, разговаривают о возвращении домой. Затем он начинает кашлять, тело сводит судорогой, и из груди прорывается маленький организм.

Для спецэффекта изготовили искусственный торс, под которым находились механизмы, трубки и люди, управлявшие существом. Хёрт лежал так, чтобы его настоящая голова и руки соединялись в кадре с муляжом туловища. Съёмка велась несколькими камерами, потому что повторять сложный эффект было дорого и неудобно. Скотт хотел получить реакцию группы в момент, когда конструкция сработает полностью.

Вероника Картрайт, игравшая Ламберт, позднее вспоминала, что актёры знали о существе и видели его, но не ожидали масштаба кровавого эффекта. В одном из дублей струя попала ей прямо в лицо. Её отвращение и растерянность в кадре поэтому действительно имеют непостановочный компонент. Однако это не то же самое, что полное неведение.

Почему легенда выбрала более радикальную версию? Потому что она соответствует распространённой романтической идее о кино: настоящая эмоция появляется только тогда, когда актёр перестаёт играть. Режиссёр будто бы должен обмануть, испугать, разозлить или унижить человека, чтобы камера получила не изображение чувства, а само чувство. Эта теория постоянно возникает в рассказах о великих фильмах, особенно если режиссёр имеет репутацию востановленного перфекциониста.

Проблема в том, что актёрская профессия именно и состоит в способности создавать убедительные реакции в согласованных обстоятельствах. Если искренний ужас можно получить только настоящим испугом, профессиональный актёр оказывается почти не нужен. Можно просто пугать случайных людей. Кино делает обратное: оно строит искусственную ситуацию настолько точно, чтобы исполнитель мог наполнить её правдой.

Конечно, режиссёры действительно используют неожиданность. Человек реагирует на первый дубль иначе, чем на десятый, и информация меняет поведение. Иногда актёру не показывают внешний вид монстра до момента встречи. Иногда партнёр меняет интонацию. Иногда реквизит работает сильнее, чем ожидалось. Но между контролируемой неожиданностью и отсутствием согласия существует принципиальная граница.

История chestbuster особенно удобна для изучения того,

как воспоминания о производстве упрощаются. У нас есть несколько уровней знания. Актёры читали сцену. Они знали, что Кейн начнёт корчиться и что из тела появится организм. Они не были допущены к каждой детали механического эффекта. Они не знали, куда точно полетит кровь. Некоторые реакции возникли из реального удивления. Через несколько пересказов все эти нюансы сжимаются до одной фразы: «им ничего не сказали».

Так работает не только интернет. Производственные легенды существовали задолго до социальных сетей. Журналам нужны короткие истории, телевизионным программам нужны яркие анекдоты, участники фильма сами годами повторяют удачные версии событий. Каждый пересказ удаляет уточнения, потому что уточнения мешают темпу. Постепенно анекдот становится лучше организован, чем реальная память.

У этого процесса есть интересный побочный эффект. Легенда меняет то, как мы смотрим сцену. Если зритель уверен, что Картрайт не знала о крови, он начинает разглядывать её лицо как документ. Он уже не видит Ламберт. Он видит Веронику Картрайт, которую режиссёр якобы застал врасплох. Художественная иллюзия на секунду превращается в закулисное видео, хотя камера остаётся той же самой.

Подобное чтение доставляет особое удовольствие: кажется, что фильм случайно сохранил кусочек реальности. Именно этим привлекательны истории о настоящем страхе, насто-

ящей боли и настоящем смехе. Мы привыкли считать кино фабрикой притворства, поэтому любое отверстие в декорации кажется ценным. Но желание найти «настоящее» иногда заставляет недооценивать ремесло.

Сцена из «Чужого» работает не только из-за реакций актёров. До неё фильм долго замедляет темп. За столом безопасно, свет бытовой, разговор обыденный. Зритель знает о существовании угрозы, но не понимает её форму. Монтаж не спешит. Хёрт сначала кашляет так, что это можно принять за обычное недомогание. Люди встают, пытаются помочь. Затем тело резко выгибается, на рубашке появляется кровь, и только после этого возникает существо. Эффект устроен как последовательность нарушений нормы.

Кроме того, монстр маленький. В другом фильме это могло бы сделать сцену смешной. Здесь именно несоответствие между огромным человеческим телом и небольшим существом усиливает отвращение. Оно не нападает снаружи, а использует человека как среду. Идея нарушает базовое ощущение границы собственного тела гораздо сильнее, чем большой зверь в коридоре.

Художник Ханс Руди Гигер создал взрослую форму чужого как смесь органического и механического. Chestbuster должен был выглядеть ранней стадией той же биологии. Карло Рамбальди и другие специалисты по эффектам решали практическую задачу, которую сегодня часть зрителей автоматически приписала бы компьютерной графике. Существо

нужно было физически провести сквозь искусственное тело, заставить двигаться и сохранить в кадре достаточно долго, чтобы зритель успел увидеть его, но не настолько долго, чтобы механика стала очевидной.

Здесь и находится настоящая история сцены. Не в том, что режиссёр якобы обманул людей, а в том, как десятки специалистов построили управляемую неожиданность. Декорация, камера, муляж, насосы с бутафорской кровью, механизм существования, исполнители и монтаж должны были сработать в одном коротком окне. Часть реакции действительно невозможно было повторить точно, поэтому снимали несколькими камерами. Это инженерная причина, а не мистическая.

Легенда о полном неведении ещё и исторически удобна, потому что подтверждает образ Скотта как режиссёра, контролирующего каждый миллиметр изображения. Авторская теория любит превращать коллективное производство в действие одного человека. «Ридли Скотт устроил» звучит лучше, чем перечисление отдела спецэффектов, художников, ассистентов и операторов. Даже самый авторский фильм является системой.

Участники «Чужого» сами помогали формированию мифа, потому что рассказывали о неподдельном потрясении. Это не означает, что они вралли. Человек может знать, что сейчас сработает пиротехника, и всё равно вздрогнуть от громкого хлопка. Можно знать, что в лицо полетит жидкость, и не знать её объём. Предвидение события не отменя-

ет физиологической реакции. Поздний пересказ просто превратил степень неожиданности в абсолют.

Подобные мифы полезно разбирать без желания «разоблачить» фильм. Нередко после проверки история становится интереснее. Фраза «актёры ничего не знали» делает сцену результатом одного трюка. Реальность показывает более сложную работу: исполнителям дали достаточно информации, чтобы сыграть драматургию, но скрыли часть технической реализации, чтобы сохранить свежесть реакции. Режиссёр получил и актёрскую игру, и элемент настоящей неожиданности.

Это гораздо ближе к тому, как хорошее кино вообще обращается с реальностью. Оно не выбирает между «всё сыграно» и «всё настоящее». Оно смешивает контролируемое и случайное. Ветер действительно дует на одежду, но актёр произносит написанную реплику. Декорация искусственная, но падение тела подчиняется гравитации. Кровь ненастоящая, но человек действительно получает её в лицо. Монстр механический, но отвращение может быть настоящим.

Через много лет после премьеры chestbuster регулярно входит в списки самых шокирующих сцен кино. Его сила пережила знание о механике. Мы можем увидеть фотографии муляжа, прочитать устройство эффекта и знать, что участники понимали содержание сцены, однако момент не перестаёт работать. Это хороший ответ на страх, что проверка фактов разрушает магию.

Миф делает фильм проще. Факт возвращает ему сложность.

Часть II. Основано на реальных событиях

Глава 7. «Это правдивая история»

Перед первым кадром «Фарго» появляется текст, который зритель привык воспринимать как договор. События, говорится на экране, произошли в Миннесоте в 1987 году. Имена были изменены по просьбе выживших, но из уважения к погибшим остальное показано именно так, как было в действительности. Формулировка настолько уверенная, что у зрителя почти не остаётся причин сомневаться. После неё даже самые нелепые детали начинают работать иначе. Человек может быть глупым до абсурда, убийство может произойти из-за нелепой ошибки, тело можно засунуть в измельчитель древесины, потому что реальность, как принято говорить, не обязана быть правдоподобной.

Никакой конкретной истории 1987 года, которую фильм пересказывает с изменёнными именами, не существовало. Братья Коэн придумали сюжет. Они использовали отдельные мотивы реальных преступлений, как это делают тысячи сценаристов, но заявление в начале было частью художественной конструкции. Позже Джоэл Коэн прямо называл его уловкой. Фильм притворяется криминальной хроникой, потому что такое притворство меняет отношение зрителя ко всему, что следует.

Сегодня подобный ход выглядит почти привычным. Мы знаем мокьюментари, псевдодокументальные сериалы, най-

денные плёнки, реконструкции, подкасты, играющие с языком расследования. В 1996 году «Фарго» делал это тихо. Фильм не строил маркетинг на обещании раскрыть сенсационное дело. Он просто поставил в начале два абзаца, а дальше никогда не подмигивал зрителю.

Эффект оказался сильнее, чем можно было ожидать. Люди начали искать реальное преступление. Журналисты пытались установить прототипов. Позднее к фильму приклеилась особенно мрачная история о японской туристке Такако Кониси, погибшей в Миннесоте в 2001 году. Ранние сообщения утверждали, что женщина приехала искать чемодан денег, который персонаж Стива Бушеми прячет в снегу. Согласно легенде, Кониси поверила титру о «правдивой истории», решила, что деньги действительно существуют, отправилась зимой на поиски и замёрзла.

Эта версия была почти идеальным продолжением самого фильма. Вымышленная надпись якобы вышла за пределы экрана и привела к настоящей смерти. История получила международное распространение и долго жила как факт. Позднее журналисты и документалисты восстановили обстоятельства гораздо внимательнее. Кониси действительно приехала в район, связанный в массовом сознании с «Фарго», однако история о поисках киноденег оказалась газетным мифом. Она переживала тяжёлый личный кризис, и её поездка, судя по найденным данным, была связана не с охотой за вымышленным кладом. Непонимание между ней и полицией-

ским, языковой барьер и знание о фильме помогли создать удобное объяснение, которое быстро вытеснило более сложную реальность.

Получилась редкая конструкция: ложная пометка о правдивости породила ложную новость о человеке, якобы поверившем этой пометке. Вторая легенда казалась убедительной именно потому, что первая была известна.

Почему зрители вообще доверяют надписи в начале фильма? Формально она ничем не отличается от любого другого текста сценария. Студия может написать на чёрном фоне что угодно. Однако кино выработало набор сигналов, которые мы читаем не как часть художественной речи, а как информацию о её статусе. «Основано на реальных событиях» находится будто бы за пределами повествования. Герой может лгать, рассказчик может ошибаться, но титр до начала действия воспринимается как голос производителя, а производитель будто бы обязан сообщить правду.

Юридически и художественно пространство намного свободнее. Формула «основано на» не имеет единого стандарта точности. Один фильм реконструирует реальные события по протоколам почти поминутно. Другой берёт имя человека и общий результат его жизни, а все разговоры и конфликты придумывает. Третий использует только идею, что когда-то произошло нечто похожее. Четвёртый, как «Фарго», вообще делает заявление частью вымысла.

Эта неопределённость полезна индустрии. Реальность

продает. Она добавляет ужасу угрозу, мелодраме вес, криминальной истории авторитет. Зрителю обещают не просто хороший сюжет, а доступ к чему-то, что существовало вне сценария. При этом слово «основано» оставляет огромную свободу. Между событием и фильмом может находиться книга, газетный текст, интервью, несколько переписанных сценариев, требования наследников, юридические ограничения и необходимость уложить годы жизни в два часа.

«Фарго» интересен тем, что убирает даже эту двусмысленность. Он не говорит «вдохновлено». Он утверждает почти документальную точность. Именно наглость приёма заставляет задуматься, почему зритель считает такой текст надёжнее любого другого элемента фильма.

Братья Коэн никогда не были режиссёрами, стремившимися к традиционному реализму. Их герои говорят на подчеркнутых диалектах, преступления развиваются по логике чёрной комедии, случай постоянно вмешивается в планы людей. Но в «Фарго» вымысел стилизован под наблюдение. Марж Гандерсон расследует убийства без героической позы. Она беременна, ест в дешёвых заведениях, беседует с мужем о его рисунках, разговаривает с подозреваемыми вежливо и почти буднично. Насилие не превращает окружающий мир в другой жанр. Оно происходит среди снега, парковок, пластиковых стаканов и деревянной мебели.

Именно эта бытовая плотность делает начальный титр особенно эффективным. Если бы фильм был готической

сказкой, заявление о реальности выглядело бы шуткой. Здесь детали повседневности постоянно подтверждают его на уровне ощущения. Зритель редко проверяет документальность конкретной лампы или автомобильной стоянки. Он просто чувствует: так могло быть.

Этот принцип важен для всей культуры «реальных историй». Достоверность часто создаётся не точностью главного события, а множеством мелких признаков. Архивная дата в углу экрана, старая марка машины, правильная форма полиции, зернистая фотография, название улицы. Чем больше таких элементов совпадает с нашим представлением о прошлом, тем охотнее мы принимаем крупные драматургические решения за факт.

Проблема становится заметной, когда фильм касается реальных людей. В «Фарго» никто из центральных персонажей не существовал, поэтому обман не разрушает чью-то биографию. Нельзя испортить репутацию Джерри Лундегарда, потому что Джерри Лундегард придуман. В следующих главах граница станет сложнее: сценаристы будут сжимать жизнь Алана Тьюринга, менять действия офицера «Титаника», строить фильм на рассказах мошенника о самом себе. Там фраза «основано на реальных событиях» уже влияет на память о конкретных людях.

Но даже безопасная игра Коэнов показывает силу формы. После премьеры многие публикации пытались выяснить, на каком преступлении основан измелчитель древе-

сины. Часто вспоминали убийство Хелле Крафтс, совершённое в Коннектикуте в 1986 году. Её муж Ричард Крафтс действительно был осуждён за убийство, а следствие пришло к выводу, что тело было расчленено и пропущено через измельчитель. Это реальное дело могло быть одним из источников образа, однако превращать его в «настоящий Фарго» неверно. Сходство одного механизма не делает весь сюжет пересказом преступления.

Здесь возникает важное различие между источником детали и источником истории. Художник может услышать о необычном убийстве, запомнить один образ и встроить его в совершенно другой сюжет. Через годы зритель обнаруживает совпадение и решает, что нашёл прототип. Поскольку кино привыкло рекламировать себя реальностью, направление зависимости кажется очевидным: если есть сходство, фильм «основан» на этом случае. На деле реальная деталь может занимать в замысле не больше места, чем газетная вырезка на доске сценариста.

Сериал «Фарго», запущенный Ноа Хоули в 2014 году, сохранил знаменитое утверждение о правдивой истории, хотя каждый сезон рассказывает новую вымышленную историю. К этому моменту фраза уже стала частью языка франшизы. Зритель, знакомый с оригиналом, понимает игру, но форма продолжает работать. Надпись напоминает, что художественная правда и документальная правда не одно и то же.

Это выражение часто используют слишком торжественно.

но, однако в случае «Фарго» оно имеет конкретный смысл. Фильм врёт о фактах, чтобы создать определённое отношение к человеческому поведению. Абсурд перестаёт быть сценарной условностью и начинает выглядеть свойством мира. Люди действительно принимают ужасные решения из-за денег, страха и глупости. Преступления действительно рушатся из-за мелочей. Добрый человек действительно может заниматься обычной работой посреди чужого кошмара. Коэнам понадобилась фальшивая документальность, чтобы зритель перестал требовать от вымысла аккуратной драматургической справедливости.

Однако приём работает только потому, что культура заранее научила нас доверять маркировке. Если бы все фильмы произвольно писали «это правда», фраза потеряла бы силу. «Фарго» паразитирует на общем соглашении и одновременно раскрывает его условность.

Для книги, в которой постоянно придётся спрашивать, «было ли это на самом деле», этот фильм задаёт полезное правило. Сам факт существования реального преступления, похожего персонажа или исторической даты ещё не говорит, что экранная версия является реконструкцией. Нужно понять, какие элементы подтверждаются независимо от фильма, откуда сценаристы получили информацию и какой путь прошёл материал до экрана.

Удивительно, но иногда самым ненадёжным свидетелем оказывается именно человек, чья жизнь легла в основу кар-

тины. Он может ошибаться, преувеличивать, защищать себя или сознательно продавать более интересную биографию. Иногда студия знает это и всё равно выбирает хорошую историю. «Фарго» честнее многих биографических фильмов хотя бы в одном отношении: его обман не скрыт в мелочах. Он напечатан крупными буквами перед первым кадром.

Глава 8. Исчезнувшие студенты, которых никогда не существовало

Летом 1999 года человек, открывший сайт «Ведьмы из Блэр», мог найти там не обычную рекламную страницу фильма, а материалы дела. Биографии пропавших студентов, хронологию поисков, сведения о найденных вещах, старые фотографии, рассказы о местной легенде. Всё было устроено так, словно кино появилось в самом конце уже существующей истории. Сначала трое молодых людей исчезли. Потом нашли их плёнки. Затем кто-то смонтировал материал и выпустил его в прокат.

Эта последовательность была выдумана вместе с фильмом.

Дэниел Мирик и Эдуардо Санчес не первыми сняли псевдодокументальный ужас и не изобрели идею найденной записи. Их достижение заключалось в том, что форма фильма, способ съёмки, актёрский метод и маркетинг поддерживали одну ложь настолько согласованно, что зрителю трудно было определить место, где заканчивается документ и начинается реклама.

В самом фильме нет привычного голливудского вступления. Трое студентов, Хезер, Джош и Майк, отправляются с камерами в лес Мэриленда снимать документальную работу

о местной ведьме. Они разговаривают с жителями, уходят всё глубже, теряют дорогу, начинают слышать звуки по ночам. Изображение дрожит, фокус теряется, кадры пересвечены. Часть материала чёрно-белая, часть цветная. Камера не знает, где находится важное действие, потому что по внутренней логике её держит напуганный участник событий, а не оператор, который заранее видел раскадровку.

Для конца девяностых это выглядело необычно не технически, а культурно. Домашнее видео уже было знакомо миллионам людей. Мы знали, как выглядит запись, которую не предназначали для кинотеатра. Она была плохо кадрирована, в ней оставались паузы и ненужные движения. «Ведьма из Блэр» использовала именно эту визуальную неграмотность как знак подлинности.

Актёры работали по методике, которая усиливала эффект. Им не выдавали обычный сценарий с полными диалогами. Они знали своих персонажей и общую ситуацию, получали указания по ходу съёмки, сами носили камеры и значительную часть времени действительно находились в лесу. Производственная группа могла ночью создавать звуки или оставлять предметы, которых исполнители не ожидали увидеть. При этом фильм не был документом в строгом смысле. Пространство контролировали, маршрут направляли, материал потом был отобран и смонтирован. Импровизация существовала внутри заранее придуманной конструкции.

Эта смесь стала идеальной почвой для нового типа ре-

кламы. Раньше студия могла сообщить, что фильм основан на реальном деле. Здесь маркетинг создавал само «дело». Интернет позволял разместить дополнительный мир за пределами двухчасовой картины. Человек мог закончить просмотр и продолжить расследование дома.

Сайт появился ещё до широкого проката. Там была собрана фиктивная история Бёркиттсвилла, документы, фотографии, сведения о пропавших. На фестивалях и в ранней рекламе поддерживалось впечатление, что исполнители могли действительно исчезнуть. В базах данных их какое-то время обозначали как пропавших или умерших, что дополнительно размывало границу. Для современного зрителя, привыкшего к вирусным кампаниям, такой приём понятен. В 1999 году сеть ещё сохраняла ощущение пространства, где можно случайно наткнуться на документ, а не только на профессионально оптимизированный маркетинг.

Особенно важно, что ложь не требовала от человека поверить в сверхъестественное. Можно было сомневаться в ведьме и всё равно считать плёнки настоящими. Зрителю предлагали не веру в магию, а веру в происхождение материала. Это гораздо легче. Мы ежедневно принимаем решение о происхождении фотографий, видео и документов, не проводя экспертизу. Если форма соответствует ожиданию, источник кажется надёжным.

«Ведьма из Блэр» вышла в период, когда такая привычка только формировалась. Сегодня интернет-пользова-

тель знает слова «вирусная реклама», «ARG», «мокьюментари», «постановочный ролик». Он видел тысячи фальшивых скриншотов и умеет хотя бы иногда искать первоисточник. Однако современная информационная среда одновременно сделала проблему намного масштабнее. Теперь подделать документальный вид легче, а распространить его можно без кинотеатра и студии.

Поэтому фильм полезно рассматривать не только как удачный маркетинговый трюк, но и как маленькую лабораторию доверия. Какие признаки заставляют нас считать запись настоящей? Низкое качество изображения. Непрофессиональная речь. Ошибки оператора. Отсутствие музыки. Плохой свет. Длинные бессодержательные куски. Парадоксально, но недостатки становятся доказательством. Чем хуже материал соблюдает правила кино, тем легче поверить, что он возник не как кино.

Этот эффект оказался настолько сильным, что после успеха «Ведьмы» найденная плёнка превратилась в отдельный массовый язык хоррора. «Паранормальное явление», «Репортаж», «Монстро», десятки дешёвых фильмов использовали камеры наблюдения, телефоны, домашнее видео и псевдодокументальные интервью. Формула экономически привлекательна: отсутствие дорогой постановки можно объяснить эстетикой. Но каждый следующий фильм делает зрителя грамотнее. То, что в 1999 году воспринималось как сырая запись, вскоре стало узнаваемым жанровым приёмом.

Успех картины часто описывают через соотношение бюджета и сборов. Цифры различаются в зависимости от того, учитывают ли последующую доработку и маркетинг, но принцип бесспорен: очень дешёвый по голливудским меркам фильм заработал сотни миллионов долларов по всему миру. Экономическое чудо породило ещё один миф, будто успех можно повторить, просто дав актёрам камеру и отправив их в лес. Большинство подражателей обнаружили обратное. Именно потому, что изображение выглядит случайным, его структура должна быть чрезвычайно точной.

«Ведьма» почти не показывает угрозу. Нет монстра, которого можно рассмотреть. Зритель не получает изображения, способного объяснить происходящее. Страх создаётся из накопления сигналов: каменные кучки, фигурки из веток, детские голоса, пропавший человек, потеря ориентации. Финал возвращает деталь из раннего рассказа о преступлении и заставляет зрителя самостоятельно закончить смысл. Такая экономия изображения не была только следствием бюджета. Она соответствовала центральной идее: камера фиксирует слишком мало, чтобы дать уверенность.

Маркетинг делал противоположное. Там деталей было много. Фиктивная хроника заполняла пробелы, давала даты, фамилии и документы. Получался интересный обмен. Сам фильм лишал зрителя информации, а внешняя кампания предлагала её в форме псевдоархива. Чем больше человек изучал мир, тем реальнее казалась легенда.

Мирик и Санчес рассказывали, что эффект иногда превосходил их ожидания. Сайт воспринимали всерьёз, люди обращались с вопросами, некоторые зрители пытались выяснить судьбу студентов. Это не обязательно означает массовую наивность. В конце девяностых проверка такого заявления требовала больше усилий, чем сейчас. Не было одной доминирующей поисковой системы с мгновенной выдачей интервью, энциклопедий и разоблачений. Небольшая независимая картина могла существовать в информационном тумане несколько месяцев, и именно этого было достаточно.

Здесь «Ведьма из Блэр» отличается от «Фарго». Коэны помещают одну ложную фразу перед традиционно снятым художественным фильмом. Мирик и Санчес строят вокруг ложного статуса целую экосистему. Форма изображения, поведение актёров, отсутствие звёзд, сайт, газетная стилистика и фестивальное шум работают вместе. Не отдельный титр сообщает, что материал настоящий. Это делает весь проект.

Подобные конструкции поднимают вопрос об этике обмана, но ответ зависит от контекста. Художественное произведение имеет право играть со зрителем. Никто не принимал политических или медицинских решений на основании истории ведьмы. После раскрытия приёма удовольствие от фильма не исчезало. Напротив, зритель мог оценить, насколько искусно его убедили.

Сложнее становится, когда те же инструменты переходят в новости и социальные сети. Документальный стиль не со-

держит встроенного сертификата истины. Дрожащая камера может быть постановочной. Скриншот документа можно изготoвить. «Свидетель» может быть актёром. Архивная фотография может относиться к другому событию. Мы редко проверяем форму, если она соответствует нашим ожиданиям.

В этом смысле «Ведьма из Блэр» случайно предсказала одну из главных проблем визуальной культуры XXI века. Не технологию подделки, а психологию доверия к плохо оформленной информации. Профессионально снятая реклама вызывает подозрение, потому что мы видим намерение убедить. Случайный ролик с телефона кажется честнее именно из-за своей бедности. Но отсутствие красивого света не является доказательством отсутствия сценария.

Сам фильм сохранил силу ещё и потому, что после раскрытия маркетинговой мистификации в нём остаётся человеческая часть. Люди раздражаются, обвиняют друг друга, устали нести оборудование, боятся признать, что не знают дороги. Хезер продолжает снимать даже тогда, когда камера становится бессмысленной. Знаменитое ночное обращение к объективу работает не как свидетельство реально пропавшей женщины, а как сцена человека, который использовал съёмку для контроля и внезапно понимает, что контроль исчез.

В финале мы знаем больше, чем зритель 1999 года: актёры живы, лес не хранит документ о преступлении, сайт был

рекламой. Но это знание не отменяет механизма страха. Оно лишь показывает, как легко статус изображения меняет его содержание. Один и тот же кадр испуганного человека воспринимается по-разному, если мы считаем его актёром или жертвой.

Кино всегда пользовалось этим переключателем. Документалисты пытаются убедить, что камера присутствовала при реальности. Художественные режиссёры пытаются заставить забыть, что перед нами постановка. «Ведьма из Блэр» поставила между этими задачами почти незаметную перегородку и на время убедила часть аудитории, что перегородки вообще нет.

Через несколько лет такой трюк уже было трудно повторить в прежнем виде. Успех фильма сам уничтожил условия своего успеха: зрители узнали язык найденной плёнки. Это редкий случай, когда произведение не только создаёт жанр, но и учит аудиторию распознавать собственную ложь.

Глава 9. Один человек, три кинематографических убийцы

Эд Гин занимает в истории кино странное место. Он не был кинематографистом, не продавал Голливуду права на собственную жизнь и не стал героем одной знаменитой биографической картины. Вместо этого массовая культура разрезала его историю на части. Из одного реального преступника принято выводить Нормана Бейтса из «Психо», Кожаное Лицо из «Техасской резни бензопилой» и Буффало Билла из «Молчания ягнят». Формула настолько известна, что иногда эти три фильма описывают почти как разные экранизации одного уголовного дела.

Это неверно. Связь есть, но в каждом случае она устроена по-разному, а самая знаменитая из трёх связей при внимательной проверке оказывается слабее, чем принято думать.

В ноябре 1957 года полиция небольшого городка Плейнфилд в Висконсине искала пропавшую владелицу хозяйственного магазина Бернис Уорден. След привёл на ферму Эда Гина. Там обнаружили её тело и предметы, изготовленные из человеческих останков. Следствие установило, что Гин годами вскрывал могилы и забирал тела женщин, напоминавших ему мать. Ему также приписывали множество убийств, однако доказательно уголовное дело было намного

уже поздней легенды. Он признался в убийствах Уорден и Мэри Хоган, пропавшей несколькими годами ранее. Значительная часть найденных останков происходила не от убитых им людей, а с кладбищ.

Эта разница почти исчезла в популярной культуре. Фраза «серийный убийца Эд Гин» удобна, потому что мгновенно помещает человека в знакомую категорию, но его история нетипична даже для уголовной хроники. Главный ужас дела был связан не с количеством доказанных убийств, а с обращением с трупами и изготовлением предметов из человеческой кожи и костей. Именно эти детали оказались культурно заразными.

Первым крупным произведением, которое обычно связывают с Гином, стал роман Роберта Блоха «Психо», опубликованный в 1959 году. Блох жил в Висконсине, примерно в нескольких десятках километров от Плейнфилда, и узнал о раскрытии преступлений во время работы над книгой. Кажется очевидным, что Норман Бейтс был списан с Гина. Эта версия повторяется в энциклопедиях, документальных программах и рекламных текстах десятилетиями.

Сам Блох говорил обратное.

В интервью 1991 года он специально отвечал на надоевший ему вопрос и сформулировал разницу предельно ясно. Он не использовал Гина как модель Нормана Бейтса и во время написания не знал многих деталей, которые позднее сделали дело знаменитым. Его заинтересовала ситуация: как

человек может жить в маленьком городе, где все якобы знают друг друга, и совершать чудовищные вещи, не вызывая подозрений. Блох взял не биографию, а принцип скрытой жизни.

Это важное различие. Норман Бейтс не имеет фермы с коллекцией останков. Он управляет мотелем. Гин не убивал женщину в душе. Он не хранил мумифицированное тело матери в доме в том виде, который стал центральным для сюжета «Психо». Сам Блох перечислял эти несоответствия с некоторым раздражением. Легенда о прямом прототипе была настолько привлекательна, что телевизионные продюсеры, по его словам, буквально не хотели слышать автора, когда его объяснение разрушало готовый сюжет передачи.

Альфред Хичкок приобрёл права на роман и вместе со сценаристом Джозефом Стефано изменил многие детали, но основная конструкция осталась блоховской. После фильма связь с Гином стала ещё сильнее в массовой памяти, хотя сам фильм не приблизился к биографии преступника. Произошёл любопытный сдвиг: реальное дело помогло возникнуть идее романа, роман породил фильм, а успех фильма затем заставил публику читать реальное дело через фильм.

Это обратная причинность культурной памяти. Мы узнаём Гина уже после Нормана Бейтса и поэтому ищем в нём черты Нормана. Если совпадение находится, оно кажется доказательством прототипа. Несовпадения обычно не запоминаются.

Конец ознакомительного фрагмента.

Текст предоставлен ООО «Литрес».

Прочитайте эту книгу целиком, [купив полную легальную версию](#) на Литрес.

Безопасно оплатить книгу можно банковской картой Visa, MasterCard, Maestro, со счета мобильного телефона, с платежного терминала, в салоне МТС или Связной, через PayPal, WebMoney, Яндекс.Деньги, QIWI Кошелек, бонусными картами или другим удобным Вам способом.