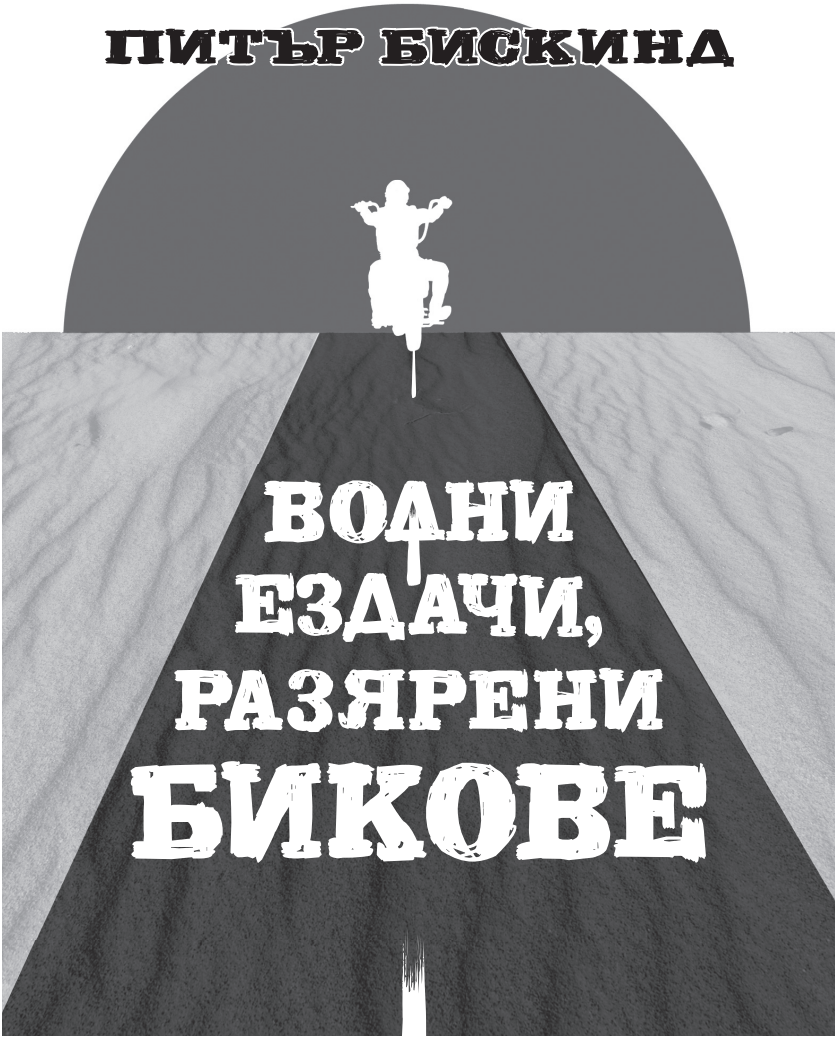
ПИТЪР БИСКИНД



ВОДНИ ЕЗДАЧИ, РАЗЯРЕНИ БИКОВЕ

Превод от английски
Павел Иванов

Редактор
Владимир Н. Трифонов

Litus

На Бетси и Кейт

Съдържание

Благодарности 7

Въведение
Да почукаш на райската врата 9

Глава първа
Преди революцията
1967 25

Глава втора
„Кой казва, че ние сме прави?“
1969 65

Глава трета
Изгнание на главната улица
1971 105

Глава четвърта
Киноманът
1971 145

Глава пета
Мъжът, който искаше да бъде крал
1972 185

Глава шеста
Като търкалящ се камък
1973 223

Глава седма
Симпатия към дявола
1973 261

Глава осма
Евангелието на св. Мартин
1973 299

Глава девета
Отмъщението на смотаняка
1975 339

Глава десета
Гражданинът Каин
1976 381

Глава единайсета
Междузвездни кинти
1977 421

Глава дванайсета
Разпад
1979 461

Глава тринайсета
В навечерието на катастрофата
1979–1980 501

Глава четиринайсета
„Провалихме се“
80-те години 543

Показалец на имената 585

Благодарности

Холивуд е град на баснописци. Хората, които го обитават, си изкарват хляба, като творят измислици. Измислици, които отказват да си останат възпитано на екрана, а вместо това преливат към всекидневието на мъжете и жените, които смятат себе си за звезди във филма на собствения си живот. Макар тази книга да казва на читателите доста повече, отколкото искат да знаят за Холивуд през 70-те, аз не се лаская от мисълта, че съм се добрал до „истината". В края на този дълъг и криволичещ път отново съм изненадан от силата на старата максима, че колкото повече научаваш, толкова повече осъзнаваш какво не знаеш. Много малко от истински важното е записано на хартия, така че такива начинания зависят от нечии спомени – в този случай за период отпреди 20 или 30 години. Не само че теренът е отдалечен, но спомените за този период са отслабнали заради алкохола и дрогата.

В този град приписването на заслуги си е вид изкуство и твърдението, че спомените обслужват користни цели, е толкова вярно ,колкото и че слънцето изгрява от изток и залязва на запад. Освен това дефектите на паметта са щит, който позволява на хората да ходят сутрин на работа; щит, който ги предпазва от отвратителното поведение, което там се приема за даденост. Както казва режисьорът Пол Шрейдър: „В този бизнес трябва да имаш избирателна памет, иначе е твърде болезнено." *Рашомон* на Куросава си остава един от най-верните филми за киното и хората, които го създават.

В този лабиринт от огледала щастлив е този историк, който не се изгуби в безкрайността от отражения. Така че въпреки изобилието от откачени и потресаващи подробностти бъдете си-

гурни, че тази книга е само драскотина по повърхността. Вечно убягващата „истина“ е още по-странна.

Много, много хора в Холивуд с нетърпение очакваха историята на това десетилетие да бъде разказана. Както казва продуцентът Хари Гитис: „Искам децата ми да знаят какво съм правил.“ Това са били най-добрите години на живота им, години, в които са създали най-добрите си произведения, и затова те бяха повече от щедри с времето и подкрепата си, винаги с готовност се обаждаха на когото трябва, за да отворят път за още и още интервюта. Те си знаят кои са и аз съм безкрайно благодарен на всички тях.

Искам също така да спомена и помощта и подкрепата на настоящия и предишния екип на списание „Premiere“, където работех щастливо, докато правех проучвания и пишех тази книга, и особено основателката и главна редакторка Сюзан Лайн за това, че ми даде свободата, от която имах нужда, както и Крис Конъли за това, че ме научи колко е важен „Нашънъл Инкуайърър“, Кори Браун, Нанси Грифин, Синди Стайвърс, Рейчъл Абрамовиц, Тери Мински, Дебора Пайнс, Кристен О'Нийл, Брус Биби, Джон Кларк, Марк Молкин, Шон Смит и настоящия редактор, Джим Мийгс. Още много хора ми помогнаха с проучванията и транскрибирането на интервютата, сред тях искам да благодаря на Джон Хаусли, Джош Ротънбург и Сузана Зоненбург.

Майкъл Гилц свери фактите в книгата, а Натали Голдстийн издири и събра снимковия материал. Сара Берштел, Рон Йеркса, Джон Ричардсън, Хауърд Карън и Сюзан Лайн прочетоха дългия ръкопис и ми оказаха безценна редакторска помощ, в тази посока искам специално да благодаря на Лайза Чейс и Сузи Линфийлд. Джордж Ходжман превърна тази книга в реалност, докато беше в „Саймън енд Шустър“, Алис Мейхю ѝ даде благословията си, а Боб Бендър и асистентката му Джохана Ли помогнаха тя да види бял свят. Агентът ми Крис Дал ме преведе през плитчините на писането и редакциите.

Накрая искам да благодаря на съпругата си Елизабет Хес и на дъщеря ми Кейт за неизчерпаемото им търпение и подкрепа.

Въведение

Да почукаш на райската врата

Някои мои приятели казват, че 70-те били последният Златен век. Казвам им: „Как може да говорите така?“ Отговарят ми: „Ами, всички тези велики режисьори правеха филм след филм. Олтман, Копола, Спилбърг, Лукас...“

Мартин Скорсезе

9 февруари 1971 г., 6:01 сутринта. Няколко коли, фаровете им блестят смътно в мрака преди зората; тъкмо започват да си пробиват път по магистралите, докато първите хора напът за работа отпиват кафе от стиропорени чаши и слушат новините по радиото. Очаква се максимална температура от 21 градуса. Процесът срещу Менсън, вече във финалната си фаза, гъделичка любопитството на цял Лос Анджелес. Изведнъж земята започва да се клати ожесточено, при това не плавно и спокойно както при предишните земетресения. Рязкото издигане и пропадане, ужасяващо със своята сила и продължителност, сякаш заплашва да продължи завинаги. За мнозина трусът със сила 6,5 е Големият. Момичетата на Менсън по-късно твърдят, че самият Чарли го бил стоварил върху грешниците – върху своите мъчители.

В Бърбанк Мартин Скорсезе се изстрелва от леглото си. Късметът тъкмо му се е усмихнал – работа като монтажист в „Уорнър Брадърс“. Той е пристигнал от Ню Йорк няколко седмици по-рано. Марти е отседнал в Толука мотел, точно срещу студиата. Сънува

редки книги когато чул тътена, мисли си, че е в метрото. „Скочих от леглото, погледнах през прозореца – спомня си той. – Всичко се тресеше. Светкавици разсичаха небето – падаха жиците от телефононите стълбове. Беше страшно. Казах си: 'Трябва да се махна оттук.' Докато си обух каубойските ботуши, взех парите, ключа от мотелската стая и се изстрелях към вратата, всичко свърши. Отидох в „Копър Пени" и докато си пиех кафето, имаше силен вторичен трус. Тръгнах да бягам, а човекът там ме погледна и каза:

– Къде ще отидеш?

– Прав си. Вързан съм тук – казах аз."

Скорсезе *наистина* няма къде да избяга. Той преследва мечтата си и тя го води в Холивуд. И ако пътуването се оказва по-трудно от очакваното, той или трябва да стисне зъби, или да се върне в Ню Йорк, където да прави заводски филмчета, да живее в стария квартал и да яде каноли – винаги с мисълта, че не е имал куража и постоянството да успее в киното.

Преди да се разсее прахта, 65 души се възнасят при труса. Никой от хората, населяващи тази книга, не е сред тях. *Техните* поражения ще са нанесени от самите тях.

За целите на книгата земетресението от 1971 г. е излишно престараване и разкрасяване на историята, но такъв е обичаят в Холивуд. Истинският трус, конвулсията, която преобръща филмовата индустрия, е започнала десет години по-рано, когато тектоничните плочи под снимачните площадки в студиата започват да се движат и разбиват на парчета постулатите на Студената война – повсеместния страх от Съветския съюз, параноята на червения ужас, страха от бомбата – и така освобождават ново поколение филмови творци, дотогава сковани от леда на конформизма на 50-те. Следва бърза серия от предупредителни трусове – движението за граждански права, „Бийтълс", хапчето, Виетнам, наркотиците, – които разтърсват зловещо студиата и пораждат демографската вълна на „бейби бумърите", която се стоварва върху тях.

Понеже филмите са скъпи и се правят бавно, Холивуд винаги научава последен, реагира най-бавно и в онези години е поне половин десетилетие след останалите популярни изкуства в реакцията си. Затова минава известно време, преди парливият мирис на канабиса и сълзотворния газ да се разнесат над басейните на

Бевърли Хилс, а крясъците на младежите да достигнат до портите на студиата. Но когато „силата на цветята“ в крайна сметка удря, тя удря силно. Докато Америка е обзета от пламъци, „Ангелите на ада“[1] форсират моторите си по Сънсет булевард, голи до кръста момичета танцуват на улицата под музиката на „Доорс“, която трещи от клубовете по Стрип[2]. „Сякаш земята гореше и едновременно с това растяха лалета“ – спомня си Питър Губър, по това време стажант в „Кълъмбия“ и по-късно шеф на „Сони Пикчърс Ентъртейнмънт“. Всичко е едно гигантско парти. Всичко старо е лошо, всичко ново е хубаво. Няма нищо свещено, всичко е на тезгяха. Това е на практика културна революция по американски.

В края на 60-те и началото на 70-те години, ако сте млад, амбициозен и талантлив, на Земята няма по-добро място от Холивуд. Магията на киното привлича най-добрите и най-будните „бейби бумъри“ във филмовите училища. Всеки иска да бъде част от това. Норман Мейлър иска да прави филми повече отколкото да пише романи; Анди Уорхол иска да прави филми повече, отколкото да реди колажи от консерви със супата на Кембъл. Рок звезди като Боб Дилън, Мик Джагър и „Бийтълс“ нямат търпение да застанат пред, а в случая с Дилън – и зад камерата. По думите на Стивън Спилбърг: „През 70-те за първи път паднаха всички ограничения; на младите им бе позволено да се втурнат напред с целия наивитет, мъдрост и с всички останали привилегии на младостта. Това бе истинска лавина от нови смели идеи. И затова 70-те бяха такава разделителна линия.“

През 1967 г. два филма – *Бони и Клайд* и *Абсолвентът* – предизвикват сътресения в индустрията. Скоро след тях следват други: *2001: Космическа одисея* и *Бебето на Розмари* през 1968 г., *Дивата банда*, *Среднощен каубой* и *Волният ездач* през 1969 г., *Военнополева болница* и *Пет леки пиеси* през 1970 г., *Френската връзка*, *Плътско познание*, *Последната прожекция* и *Маккейб и госпожа Милър* през 1971 г., *Кръстникът* през 1972 г. Преди някои да го осъзнае, вече

---

[1] „Ангелите на ада“ – прочут мотоциклетен клуб, създаден през 1948 г., чиито членове карат само „Харли-Дейвидсън“; станал символ на контракултурата и протестите от 60-те години. – Б.р.

[2] Сънсет Стрип е името, дадено на дългата около 2,5 км отсечка от Сънсет булевард, където се намират доста бутици, ресторанти и популярни рок и нощни клубове. – Б.р.

се е оформило течение – пресата на мига го кръщава „Новият Холивуд“, – водено от ново поколение режисьори. Предстои десетилетието на режисьорите. Режисьорите като група имат повече власт, престиж и пари откогато и да било дотогава. Големите режисьори от ерата на студиата, като Джон Форд и Хауърд Хоукс, не смятат себе си за нещо повече от наемници, на които им се плаща (твърде щедро), за да произвеждат забавление, за разказвачи на истории, които странят от показността на стила, ако той е в конфликт с работата, за която им се плаща. Режисьорите от Новия Холивуд, от друга страна, не се притесняват – в много случаи с право – да надянат мантията на твореца, нито бягат от развитието на личен стил, който да отличава работата им от тази на други режисьори.

Първата вълна, която се състои от бели мъже, родени във втората половина на 30-те (в някои случаи и по-рано), включва Питър Богданович, Франсис Копола, Уорън Бийти, Станли Кубрик, Денис Хопър, Майк Никълс, Уди Алън, Боб Фоси, Робърт Бентън, Артър Пен, Джон Касаветис, Алан Пакула, Пол Мазурски, Боб Рафълсън, Хал Ашби, Уилям Фридкин, Робърт Олтман и Ричърд Лестър. Втората вълна се състои от ранните „бейби бумъри“, родени по време и (в повечето случаи) след Втората световна война – поколението на филмовите училища, така наречената банда на киноманите. Тя влючва Скорсезе, Спилбърг, Джордж Лукас, Джон Милиъс, Пол Шрейдър, Брайън де Палма и Терънс Малик.

След всички аргументи и уговорки творчеството на тези режисьори включва освен вече изброените филми: *Последният детайл*, *Нашвил*, *Лица*, *Шампоан*, *Портокал с часовников механизъм*, *Червените*, *Хартиена луна*, *Заклинателят*, *Кръстникът* 2, *Жестоки улици*, *Опасни земи*, *Разговорът, Шофьор на такси*, *Разяреният бик*, *Апокалипсис сега*, *Челюсти*, *Кабаре*, *Клут*, *Плътско познание*, *Американски графити*, *Райски дни*, *Бачкатори* (1978, реж. Пол Шрейдър), *Ах, този джаз*, *Ани Хол*, *Манхатън*, *Кари*, *Цялото президентско войнство*, *Завръщане у дома* и *Междузвездни войни*. Почвата през това десетилетие е толкова богата, че ражда и втора вълна от филми, тогава смятани за естетически или комерсиален провал, които въпреки това имат сериозни достойнства. Сред тях са *Плашилото, Денят на заплатата* (1973, реж. Дарил Дюк)*, Нощни действия* (1975, реж. Артър Пен)*, Кралят на Марвин Гардънс, Следваща спирка Гринуич Вилидж* (1976, реж. Пол Мазурски), *Пуснат под гаранция* (1977, реж. Улу Гродбард)*, Дневник на*

лудата домакиня, Мълчаливо бягство (1972, реж. Дъглас Трумбъл)*, Лоша компания* (1972, реж. Робърт Бентън), *Релси* (1977, реж. Хенри Яглом)*, Представление, Вятърът и лъвът* (1975, реж. Джон Милиус) и много от филмите на Касаветис. Революцията улеснява достъпа до Холивуд и/или мащабно разпространение на големите студия за британци като Джон Шлезинджър (*Среднощен каубой*), Джон Бурман (*Избавление*), Кен Ръсел (*Влюбени жени*) и Никълъс Рьог (*А сега не гледай*). За европейци като Милош Форман, който прави *Полет на кукувиче гнездо*, Роман Полански, който създава *Бебето на Розмари* и *Китайски квартал*, Бернардо Бертолучи, който създава *Последно танго в Париж* и *Двайсети век*, Луи Мал, който създава *Хубаво момиче* и *Атлантик Сити,* и Серджо Леоне, който създава *Добрият, лошият и злият* и *Имало едно време на Запад*. Както и за ветерани като Дон Сийгъл, Сам Пекинпа и Джон Хюстън, които изведнъж получават свободата да направят някои от най-добрите си филми, като *Мръсния Хари*, *Сламени кучета*, *Пат Гарет и Били Хлапето*, *Мъжът, който искаше да бъде крал* и *Щедър град.* Това време изважда най-доброто и от просто компетентни режисьори като Сидни Полак и Сидни Лъмет, които създават съответно *Уморените коне ги убиват, нали*?, *Серпико* и *Кучешки следобед;* позволява и на актьор като Клинт Истуд да твори като режисьор.

Новата сила на режисьорите получава легитимност чрез собствената си идеология, „авторско кино“. Теорията за авторите е измислена от група френски критици, които настояват, че режисьорите са за филмите това, което са поетите за стихотворенията. Водещият американски защитник на авторското кино е Андрю Сарис, който пише във „Вилидж Войс“ и използва изданието като амвон, от който пропагандира новаторската идея, че режисьорът е единствен автор на филма независимо от приноса на сценаристите, продуцентите и актьорите. Той подрежда режисьорите в йерархия, която веднага е прегърната от запалените млади киномани – те вече знаят, че Джон Форд е по-добър от Уилям Уайлър и защо. Бентън си спомня: „Да четеш Сарис беше като да слушаш радио „Свободна Европа“.“

Младите режисьори използват нова група от актьори – Джак Никълсън, Робърт де Ниро, Дъстин Хофман, Ал Пачино, Джийн Хекман, Ричърд Драйфус, Джеймс Кан, Робърт Дювал, Харви Кайтел и Елиът Гулд, – които заместват захаросаните черти на дото-

гавашните звезди с нов ръбат реализъм и етническо разнообразие. А жените – Барбра Стрейзънд, Джейн Фонда, Фей Дънауей, Джил Клейбърг, Елън Бърстин, Даян Канън, Даян Кийтън – са много далече от устатите подражателки на Дорис Дей от 50-те години. Повечето от тези нови лица са възпитани чрез Метода на Лий Страсбърг в „Актърс Студио“ или са ученици на останалите известни педагози в Ню Йорк: Стела Адлър, Санфорд Майснър[1] или Ута Хаген[2]. В действителност много от енергията, която вдъхва живот на Новия Холивуд през 70-те години, идва от Ню Йорк; 70-те са десетилетието, в което Ню Йорк поглъща Холивуд, когато Холивуд бива „готамизиран“[3].

Днес вече е клишираное да твърдиш, че това е била забележителна ера, на каквато едва ли някога отново ще станем свидетели. Всяка отминала епоха е озарена от ретроспективното сияние на носталгията, а навремето никой не е забелязвал колко специални са били 70-те въобще. По думите на Скорсезе „ние бяхме просто хора, които искаха да правят филми, и знаехме, че тези от студиата можеше да ни изгонят във всеки един момент“. През този период се правят и доста боклуци. Но ако оставим настрана *Летище*, *Приключението Посейдон* и *Ад под небето*, 70-те наистина са своеобразен Златен век, „последното велико време“, по думите на Питър Барт – вицепрезидент по производството в „Парамаунт“ до средата на десетилетието, „за филми, които разширяват идеята за това какво е възможно в киното“. През този период Холивуд за

---

1 Санфорд Майснър (1905–1997) – американски актьор и педагог, наложил т.нар. техника на Майснър. Въпреки че е повлиян от Метода по време на работата си в „Груп Тиътър“, неговият подход се различава по това, че напълно изоставя използването на емоционалната памет, така характерно за обучението по Метода; в основата на техниката на Майснър е „реалността на правенето“ (the reality of doing). – Б.р.

2 Ута Хаген (1919–2004) – американска актриса и педагог от немски произход. Тя е първата изпълнителка на ролята на Марта в бродуейската постановка на „Кой се страхува от Вирджиния Улф?“ през 1962 г. (наречена от самия Олби „дълбоко правдива актриса“). Педагогическата ѝ кариера се развива в нюйоркското студио „Хърбърт Бергхоф“. Авторка е на книгите „Уважение към актьорството“ и „Предизвикателство към актьора“. – Б.р.

3 От Готам – едно от разговорните имена на Ню Йорк, използвано за пръв път от писателя Уошингтън Ървинг в началото на XIX в. – Б.р.

последен път успява да произведе смели филми от най-високо качество – водени от персонажите, а не от сюжета, които отхвърлят традиционните практики за водене на разказа, които захвърлят настрана тиранията на техническата коректност, които разбиват табутата за език и поведение, които имат смелостта да не завършат щастливо. Това често са филми без герои, без романтика и любов, без – според лексикона на спорта, който е колонизирал Холивуд – някой, за когото „да стискаш палци". Дори в една култура, привикнала към шока на новото, в която днешните новини са утрешната история, която бива или забравена напълно, или рециклирана в някаква изродена форма, филмите от 70-те са запазили силата си да предизвикват и объркват зрителя; изминалото време не е притъпило остротата им; те са също толкова провокативни, колкото и когато излизат на екран. Достатъчно е да се сетите за Реган, която забива разпятието в слабините си в *Заклинателят* или за Травис Бикъл, който стреля във всички посоки в края на *Шофьор на такси* и във всички посоки летят пръсти. Тринайсетте години между *Бони и Клайд* и *Портите на рая* маркират последния период, в който е истински вълнуващо да правиш филми в Холивуд; последния период, в който хората могат да се гордеят от филмите си, последния период, в който кинообщността като цяло насърчава добрата работа, и последния път, когато има достатъчно публика, която да позволява това да се случва.

Не само знаковите филми правят края на 60-те и 70-те уникални. Това е време, в което кинокултурата прониква в американския начин на живот по начин, невиждан нито преди, нито след това. По думите на Сюзан Зонтаг: „В този конкретен момент от 100-годишната история на киното ходенето на кино, мисленето за кино, говоренето за кино се превърна в страст за студентите и младите хора въобще. Човек се влюбваше не просто в актьорите, а в киното въобще." Филмите се превръщат в светска религия.

И на последно място, мечтата на Новия Холивуд надхвърля отделните филми. В най-амбициозния си вид Новият Холивуд е движение, което се стреми да откъсне киното от злия му близнак, комерсиализма, и да му позволи да полети нависоко през разредения въздух на изкуството. Кинотворците от 70-те години се надяват да съборят системата на студиата или поне да я направят маловажна, като демократизират процеса на създаване на филми, като го поставят в ръцете на всеки с талант и решимост.

Аватарите на движението са „кинотворци“, а не просто „режисьори“, „монтажисти“ или „оператори“; те се опитват да разрушат йерархиите, които доминират техническите гилдии. 70-те дават на света първите поливалентни режисьори, които започват като сценаристи, като Шрейдър, или като монтажисти, като Ашби, или като актьори, като Бийти, след което преминават към режисиране, без непременно да зарежат първия си занаят.

Новият Холивуд съществува едва десетина години, но освен че ни завещава редица забележителни филми, той учи на много за това как се управлява Холивуд днес, защо днешните филми – с някои щастливи изключения – са толкова монотонно ужасни, защо Холивуд е в постоянно състояние на криза и насочена навътре омраза.

Ако тази книга беше написана през 70-те години, тя щеше да се фокусира изключително върху режисьорите. Щеше да е книга за изкуството на режисьора, за това как режисьорът Y е заснел кадъра X с обектив Z, защото отдавал почит на *Гражданинът Кейн* или *Следотърсачите*. Вече има безброй биографии и много отлични изследвания, които използват точно този подход. Ако тази книга беше написана през 80-те, когато шефовете на студиата и продуцентите станаха любимци на медиите, тя щеше да е за индустрията. Но понеже е написана през 90-те, книгата се опитва да разгледа и двете страни на уравнението – бизнеса и изкуството, или по-точно бизнесмена и твореца. Това е книга за хората, които създадоха филмите на 70-те и които в повечето случаи, създавайки ги, унищожиха себе си. Тя се опитва да обясни защо Новият Холивуд се случи и защо приключи.

Новият Холивуд предполага съществуването и на Стар Холивуд, разбира се. В средата на 60-те години, когато *Бони и Клайд* и *Абсолвентът* още са в зародиш, студиата все още са в подобната на rigor mortis хватка на поколението, което изобретява киното. През 1965 г. Адолф Цукор, който е на 92, и малко по-младият Барни Балабан, на 78, са все още част от борда на „Парамаунт“; Джак Уорнър, на 73, управлява „Уорнър Брадърс“. Дарил Занук, на 63, ръководи „Туентиът Сенчъри Фокс“ със здрава ръка. „Ако бяхте на мястото на тези хора, нямаше да се откажете просто така – казва Нед Танън, който по това време е младеж на работа в музи-

калната дивизия на Ем Си Ей, а по-късно става шеф на киното в „Юнивърсъл“. – И какво щяха да правят? Да седят в кънтри клуба в Хилкрест и да играят на канаста?“

В славните дни на старите студия съществува нещо като система на чиракуване, която позволява на децата на членове на синдикатите да влязат в индустрията. Когато студиата правят съкращения през 50-те години, тези хора, в много случаи ветерани от Втората световна война, са сред последните наети и първите освободени. Ежедневните процеси са все още в ръцете на довоенно поколение продуценти, режисьори, шефове на департаменти и екипи, които са на по 50, 60 и 70 години. Продуцентът от Новия Холивуд Ъруин Уинклър обича да разказва за първата си работа – през 1966 г. в Ем Джи Ем. Зачисляват му филм с Елвис Пресли – *Двойни неприятности*. След като очевидно е чел твърде много Сарис, той озадачава мениджъра на Пресли – известния със своята сприхавост полк. Том Паркър, като му казва: „Господине, искам да се запозная с режисьора.“ Паркър му отговаря: „Ела пред сградата на Талбърг в 11 сутринта, режисьорът ти ще е там.“ И наистина в 11 сутринта там спира кола, не лимузина, а по-скромен шевролет, с черен шофьор. До шофьора седи човекът, с когото Уинклър иска да се срещне – възрастен господин на име Норман Торъг, холивудски ветеран, известен най-вече с филма си *Градът на момчетата* със Спенсър Трейси от 1938 г. Той излиза със затруднение от колата, изкачва се бавно по стъпалата и протяга немощна ръка, покрита със старчески петна; Уинклър смутолевя:

– Г-н Торъг, радвам се да се запознаем. Имате си шофьор, това е чудесно.

– Аз обичам сам да карам, но вече не виждам добре – отговаря Торъг.

– Не виждате?

– Не, сляп съм с едното око, другото също е на път.

Две години след като Торъг завършва *Двойни неприятности,* той наистина губи зрението си напълно.

По това време сляп режисьор очевидно не се смята за нещо ненормално. Още по-рано, през 30-те и 40-те години, продуцентът на заплата в студиото е единственият човек, който работи по филма от началото до края. Работата на режисьорите, също на заплата, е да следят актьорите да застават на точните места, докато камерата работи. Те излизат от продукцията след края на снимач-

ния период. Те са ниско в йерархията, малко над сценаристите. „Режисьорите дори не ги пускаха в стаята – казва Джон Коли, който е шеф на продукцията в „Уорнър“ през 70-те, а сега е президент и изпълнителен директор на „Сони Ентъртейнмънт“[1]. – Уорнър гледаше дейлитата (заснетия материал от деня), казваше на продуцента какво иска: ‘Искам близък план на Джими Кагни’ – и продуцентът говореше с режисьора, на когото чак след това позволяваха да види материала.“

Има само една компания отцепник от тази система, доминирана от продуцентите: „Юнайтед Артистс“. Това е компания, която от първия ден дава властта на режисьорите – 15 януари 1919 г., когато е създадена от Чарли Чаплин, Дъглас Феърбанкс, Мери Пикфорд и Дейвид Уорк Грифит. Идеята е кинотворците да контролират сами съдбата си, да премахнат посредниците, постоянно месещите се в работата им магнати, които забогатяват на техен гръб. Идеята на пръв поглед е чудесна, но компанията така и не успява да проработи според първоначалния си замисъл и към края на 40-те години губи по 100 000 долара на седмица. Последните останали собственици – Чаплин и Пикфорд – вече не си говорят и през 1951 г. продават компанията на Артър Крим и Боб Бенджамин – двама хитри адвокати с известен опит в киното.

Законите от края на 40-те разделят студиата и веригите им от кина. Съдът забранява старата система от договори, в която студиата държат творците и актьорите практически в робство. След като все повече звезди започват да имат дял от приходите и създават собствени продуцентски компании, Крим вижда преди всички останали, че гигантските инвестиции в режийни – павилионите с техните департаменти по костюми, складовете с реквизит, актьорите на трудов договор и така нататък – трябва да останат в миналото. Крим осъзнава, че единственият начин една филмова компания да просперира е тя да бъда управлявана като студио без павилион – тоест като предприятие, което се занимава с финансиране и дистрибуция. Това, което „Юнайтед Артистс“ има и което я прави по-желана от по-големите ѝ събратя, е артистичната свобода и по-големият дял от печалбите. Към средата на

[1] Джон Коли (1930–2011) – американски студиен шеф и продуцент; шеф е на „Сони“ от 1996 до 2003 г., когато е издадена и настоящата книга (1998). – Б.р.

60-те изтърсакът, който никой не приема на сериозно, е станал тлъст и апетитен. „Юнайтед Артистс“ процъфтява с успешните филми за Джеймс Бонд, поредицата „Розовата пантера“ и спагети уестърните с Клинт Истуд. Компанията взима и филмовите права за „Бийтълс“, преди който и да било да ги е чувал, и на практика започва да печата пари с *Нощ след тежък ден* и *Помощ!*

Но дори в „Юнайтед Артистс“ трябва да разчиташ на връзки. Ако не познаваш някого, ако нямаш чичо в „Разпространение“ или братовчед в „Костюми“, е почти невъзможно да пробиеш в системата, особено ако си режисьор. Ситуацията е параграф 22 – не може да режисираш филм, ако вече не си режисирал филм. Да, към средата на 60-те години малкото вече съществуващи филмови училища вече са приели първите си студенти, но там им казват, че няма как да направят следващата крачка. Звуковият дизайнер Уолтър Мърч влиза в Южнокалифорнийския университет (ЮКУ) през 1965 г. Той разказва: ‘Първия ден се събрахме и шефът на катедрата по операторско майсторство ни изгледа мрачно и каза: „Съветът ми към вас е да се откажете. Махнете се, ама бързо. Не продължавайте, защото всички имате очаквания, които няма да се оправдаят.‘“

„Старата генерация не предаде щафетата доброволно – казва Спилбърг. – Младото поколение трябваше да им я вземе със сила. Имаше големи предубеждения, ако се появеше някое хлапе с амбиции. Когато правех първия си професионален телевизионен филм – *Нощна галерия*, – всички на снимачната площадка бяха против мен. Средната възраст на екипа беше към 60. Като ме видяха да идвам на снимки, както изглеждах дори по-млад, отколкото бях, като бебе, всички се обърнаха и си излязоха. Имах чувството, че в очите им бях заплаха за работата им.“

Въпреки това студиата, които отдалече изглеждат непревземаеми, всъщност гният отвътре още от края на 40-те години, когато съдебните решения против тях правят индустрията по-уязвима за атаката на телевизията. Старците, които управляват студиата, все по-трудно разбират огромната зрителска маса на „бейби бумърите“, която съзрява през 60-те. Това е публика, която е все по-недоволна от „големите“ и бързо се радикализира. Студиата продължават да вадят жанрови филми по уморени формули – поредната комедийка с Дорис Дей и Рок Хъдсън или епоси с огромни бюджети като *Хаваи* (1966, реж. Джордж Рой

Хил), *Библията* (1966, реж. Джон Хюстън), *Кракатоа: Източно от Ява* (1968, реж. Бернард Ковалски); военни филми като *Тора! Тора! Тора!* (1970, Ричард Флайшър) и *Шести юни, Денят на десанта* (1956, реж. Хенри Костър). Дори когато някои от скъпите мюзикъли като *Моята прекрасна лейди* и *Звукът на музиката* постигат внушителни успехи в средата на 60-те, те водят до оргия от имитации като *Камелот, Доктор Дулитъл* и *Песента на Норвегия* (1970, реж. Андрю Стоун), чиито бюджети излизат извън контрол. В същото време звездите, които красят тези скърцащи конструкции, вече не успяват да привлекат хората в киносалоните. *Звукът на музиката* е последното издихание на „семейното кино", а в последвалата втора половина на десетилетието войната във Виетнам прераства от премигване на картата някъде в Югоизточна Азия в реалност, която може като нищо да коства живота на съседското момче.

Резултатът от всичко това е, че към края на 60-те години студиата са в ужасно финансово състояние. Според сп. „Варайъти" 1969 г. бележи началото на тригодишен спад. Продадените билети, които бележат исторически връх от 78,2 милиона на седмица през 1946 г., се сриват до 15,8 на седмица през 1971 г. Приходите падат, броят на неизлъчените филми расте. Пари няма, кредитите са скъпи. Според Барт „киноиндустрията беше на колене повече откогато и да било, буквално беше на ръба да изчезне от лицето на Земята".

Ако използваме друга метафора, някога гордата система на студиата вече е кораб, който се пълни с вода, а сега се килва лошо настрана и конгломератите започват да кръжат под кила, надушили плячка. Макар наблюдателите да следят мрачно как студио след студио стават дребни хапки за компании, чийто основен бизнес са застраховки, добив на цинк или ритуални домове, има лъч светлина. Същите катаклизми, които оставят синини и белези по студиата, създават и място за свежа кръв в директорските кабинети.

Младолики ветерани от Златния век на живата телевизия от 50-те се присъединяват към бунтовните бежанци от нюйоркската театрална сцена и други отцепници, за да създадат ново кино, изпреварило със светлинни години това, което дотогава доминира екраните. През 1960 г. Касаветис успява да събере достатъчно пари, за да направи филм, наречен *Сенки,* в Ню Йорк – изцяло извън студийната система. Кубрик, който работи в Англия, пра-

ви *Лолита* през 1962 г., а след нея и *Д-р Стрейнджлав* през 1964 – диво и унищожително смешно развенчаване на културата на Студената война. Лъмет режисира *Собственикът на заложната къща* година по-късно, Майк Никълс адаптира похотливата творба на Едуард Олби *Кой се страхува от Вирджиния Улф?* за „Уорнър“ и тя има същия ефект върху семейството както *Д-р Стрейнджлав* върху надпреварата във въоръжаването.

И все пак шепата смели американски филми са нищо в сравнение с това, което става в останалия свят. Накъдето и да погледнете – Полша, Чехословакия, Югославия, Швеция, Япония, Латинска Америка, – режисьори с непроизносими имена правят зашеметяващи филми. Това е Златният век на следвоенното европейско и японско кино, ерата на френската Нова вълна, на Ингмар Бергман, на Акира Куросава, на Микеланджело Антониони и Федерико Фелини. Макар тези филми да са „чуждестранни“, те изглеждат по-близки, „по-американски“ от всичко, което излиза от Холивуд. Те са прегърнати с шока на признанието. Шон Даниъл, който по-късно става шеф в „Юнивърсъл“ и развива *Къщата за животни на „Нашънъл Лампун“*[1] до големия екран, през 60-те е антивоенен активист, който е още в гимназията. Той си спомня: „Гледахме *Битката за Алжир* по десет пъти, за да запомним как се гради конспиративна структура. Няма да забравя как видях един отряд на „Черните пантери“, с еднакви черни кожени якета и барети – седеше на предния ред и си водеше записки.“

В Америка истинските нововъведения идват не толкова от режисьорите на пълнометражни филми, колкото от практикуващите *cinema verite* като Ричард Лийкок, Д. А. Пенебейкъри, братята Мейсълс, които разработват евтина и лека техника, която позволява на цяло поколение да излезе на улицата и да улови на филм реалността, която бързо-бързо става по-фантастична от всичко, което се пръква от трескавата мисъл дори и на най-изобретателните сценаристи. Политически убийства, любовни афери, бягства от затвори, бомбени атентати, отвличания на самолети, стотици хиляди хора, които се стичат във Вашингтон, за да повдигнат Пентагона със силата на мисълта си, доларови банкноти, които

[1] Комедия от 1978 г. на Джон Ландис, създадена по забавни истории от популярното хумористично списание „Нашънъл Лампун“, излизало между 1970 и 1998 г. – Б.р.

падат бавно като жълти листа на пода на Нюйоркската фондова борса – всичко това е ежедневие.

Няма карта за този пущинак от промени. Никой още не е прокарал пътека. „Когато филмовите фабрики бяха взривени на парчета от телевизията през 50-те години, нямаше хора, които да кажат: 'Сега продължаваме в тази посока' – казва Скорсезе. – Хората си нямаха никаква идея. Натискаш тук и ако поддаде някъде, се вмъкваш. В цялата тази блъсканица и техниката се променяше – ставаше по-малка и по-лесна за работа. После излязоха европейците. Комбинираш всичко това и изведнъж в средата на 60-те се получава истинска експлозия."

В контекста на финансовите течове в края на 60-те години групата млади ръководители в студиата са значително посклонни от предшествениците си да поемат рискове, особено когато тези рискове се ограничават до това да купят по някой и друг независим американски, британски или европейски филм като *Алфи*, *Момичето Джорджи* или *Фотоувеличение* на Антониони. Филмът на Антониони не само е първият случай на пълна женска голота в колективната памет на зрителя, но той предлага и мъглява, криволичеща структура на разказа, която кара по-старите шефове на студия да се почесват недоумяващо по главите. Те нямат никаква представа какво се случва, но поне го осъзнават и започват отчаяно да махат с ръце за помощ. Когато младият режисьор Пол Уилямс, тогава едва прехвърлил 20-те, отива през 1967 г. в Ем Джи Ем, за да предложи проект, му казват: „Не, не, не. Искаме да правим филми, които не са за нищо конкретно. Като онзи – *Фотоувеличение*." Уилямс добавя: „*Фотоувеличение* ги обърка ужасно. Хората започваха да чувстват, че не знаят какво става. Беше много по-лесно да ти дадат зелена светлина за нещо." Докато Уинклър прави филма с Елвис Пресли, в съседния павилион в същото студио британският режисьор Джон Бурман прави *В упор* – новаторски елиптичен трилър с изненадващи експлозии от насилие. „По това време американските студия напълно загубиха хладнокръвие и трезва преценка – казва Бурман. – Те бяха толкова объркани, толкова не знаеха какво да правят, че с готовност отстъпиха властта на режисьорите. За тях Лондон беше някакво страшно модерно място, имаше някакво трескаво желание да внесат британски и европейски режисьори, които щяха да имат отговорите."

Пол Шрейдър, по това време филмов критик във важния ъндърграунд вестник „Free Press“ в Лос Анджелес, добавя: „Заради катастрофата през 69, 70 и 71-ва, когато индустрията се срина, вратите се отвориха широко – можеше да влезеш с танцова стъпка, да си правиш срещи и да предлагаш каквото си поискаш. Нищо не беше твърде скандално или нелепо.“ Губър казва: „Ако сте млади и сте завършили филмово училище или пък сте направили някакъв малък експериментален филм в Сан Франциско – това ви е билетът за системата. Беше като някаква нова билогична среда, в която всичко покълва.“

Когато хипитата най-накрая решават да почукат, портите се отварят широко и се създава илюзията – по думите на Джон Милиъс, – че крепостта е празна. Но това е само илюзия, при това опасна. Цитаделата е пълна с капани и мини.

И макар 70-те години да оставят бляскави монументи на великите си режисьори, културната революция на десетилетието, както и политическата такава през 60-те, в крайна сметка се провалят. По думите на сценариста и режисьор Ленърд Шрейдър, по-големия брат на Пол: „Една група хора започна да прави много интересни филми и после просто се пусна по пързалката и се приземи в калта. Как, по дяволите, стана така?“

Как наистина?