Американская панорама

А. Дорошевич

Джек Николсон, или Возвращение клоуна

Общепризнано мнение, что знаменитые актеры, «звезды», в значительной степени обязаны своей популярностью тому обстоятельству, что их внешность, психофизический склад и характерные реакции соответствуют и в концентрированном виде выражают все эти компоненты, в более распыленном и разбавленном состоянии присущие их современникам и современницам. К этому в общем-то справедливому наблюдению следует лишь добавить немаловажную деталь. Дело в том, что «звезды», как правило, воплощают собой не столько «среднестатистический» или просто характерный тип своих современников, сколько их собственное представление о самих себе, в разной степени идеализированное. И только немногие актеры остаются верны объективной картине и действительно являются зеркалом своего времени. Здесь идеализацией не пахнет. И уже от духа времени зависит их «звездный» статус: с какой мерой трезвости смотрят на себя сами люди.

Джек Николсон приобрел имя в конце 60-х, в период трезвого взгляда на действительность, когда широкое хождение получил новый термин: «антигерой», то есть герой, но какой-то непривычный, не писаный красавец, не то чтобы совсем нравственно безупречный, но одновременно чем-то привлекательный. Его привлекательность заключалась в чувстве внутренней свободы, не позволявшей ему укладываться в предуготованные схемы поведения, в юморе, с которым он относился к ним, ибо все, кажущееся неестественным, вызывает смех даже в некоторой, часто неожиданной наивности.

Таким наивным антигероем-бунтарем был сэлинджеровский Холден Колфилд из романа «Над пропастью во ржи» с его юношеской нетерпимостью по отношению к миру, заселенному «подлыми притворщиками». Это отрицание этических ценностей Америки роднит его с менее наивными битниками и хипстерами, бунтарями 50—60-х годов, тогда же с помощью Керуака и Мейлера вошедшими в литературу, а позже, к концу 60-х,— в кино.

К поколению бунтарей принадлежал и Джек Николсон. Даже самый первый эпизод, с которым он связывал рождение в себе актера, был своеобразным движением протеста. Дело было в школе, в четвертом классе, вспоминал Николсон, учитель за какую-то провинность поставил его в угол рядом с доской, и тут, намазавши себе лицо мелом, он превратился в клоуна. «Таким я и оставался на протяжении всех школьных лет — школьным клоуном». Таким, кстати, остается он и в одном из последних своих фильмов, «Бэтмене»,— Джокером, зловещим шутником из преисподней с белым клоунским лицом-маской. Тем не менее, этому возвращению клоуна предшествовал долгий и неровный путь.

Родился будущий актер 22 апреля 1937 года в городке Нептун, штат Нью-Джерси. Вскоре после этого события исчез куда-то его отец-алкоголик, и он остался на попечении матери Этель Мэй и двух старших сестер Джун и Лоррейн. (Лишь в начале 70-х годов Николсон узнал, что Этель Мэй была на самом деле его бабушкой, Лоррейн — тетей, а Джун — матерью. Поворот совершенно в духе фильма «Китайский квартал». Так, вероятно, родные хотели защитить его от проклятия «незаконнорожденности».) Окончив школу, Николсон отправился в Лос-Анджелес, чтобы навестить Джун, которая к тому времени получила работу на сцене, да так и остался там, устроившись в отдел мультфильмов студии «МГМ».

Некоторое время спустя Николсон начинает посещать различные курсы по подготовке актеров и уже выступает на сцене маленьких театров за четырнадцать долларов в неделю. Решающую роль в его дальнейшей судьбе сыграли курсы Джеффа Кори. «Они открыли мне людей, литературу»,— вспоминал впоследствии артист. Там он познакомился со многими будущими коллегами, сопровождавшими его на протяжении всей карьеры, в частности с Робертом Тауном, сценаристом «Китайского квартала» и самого последнего на сегодняшний день николсоновского фильма «Два Джейка» (сам он выступает там и как режиссер, и как актер).

«Кори учил,— говорит Николсон,— что хорошие актеры должны впитывать в себя жизнь, именно это я и пытался все время делать. То была эра поколения битников, джазовых фестивалей на Западном побережье, ночных бдений на океанских пляжах. Это было так же важно, как получить работу, по крайней мере, так тогда казалось»[1]. Изучение жизни — и тут же воплощение ее в актерском исполнении во всех неуловимых интонациях, жестах, изгибах. Таков был дух 50-х, когда тонкость мимолетной реакции ценилась выше положительных знаний, а душевное движение значило больше, чем определившиеся нравственные принципы. Таким был сэлинджеровский Холден Колфилд, так чувствовал и Джек Николсон в те годы, считая, что экранный актер и есть высшее проявление писательского дара, не связанного необходимостью что-то закреплять на бумаге и оставлять поколениям. «Если хотите писать,— считал он тогда,— пишите всю жизнь одно стихотворение, не давайте никому читать, а потом сожгите».

Работать, тем не менее, приходилось совсем не в соответствии с теоретическими взглядами. За десять лет, прошедших со времени первого появления на экране в 1958 году до первого серьезного успеха в 1969 году, актер принял участие в создании почти двух десятков картин (выступал он не только как исполнитель, но и как сценарист и продюсер), находившихся на периферии «основного потока» кинематографа. Эти картины, известные как «фильмы серии Б», снимались в кратчайшие сроки на минимальнейшие бюджеты, в силу чего и отношение к ним со стороны обитателей Голливуда было весьма пренебрежительное. Однако их часто снимали мастера своего дела, нередко добивавшиеся в рамках убогих материальных возможностей довольно интересных результатов.

Одним из таких мастеров был продюсер и режиссер Роджер Корман. В истории американского кино ему принадлежит особая роль. Руководя небольшой кинофирмой, Корман специализировался на производстве жанровых фильмов. Вестерны, гангстерские ленты, «фильмы ужасов» выпускались им один за другим, однако отличительной чертой

«Бэтмен»,
режиссер Тим Бертон

---

[1] "Film Comment", 1989, № 2.

кормановской продукции было то, что недостаток постановочного размаха он стремился компенсировать высоким профессионализмом в использовании всех обязательных примет жанра. Ведь масштабная, с большим количеством деталей постановка тяготеет к размыванию условных жанровых границ, поскольку есть возможность несколько отвлечься в сторону, на какие-нибудь красочные детали, интересные сами по себе, в то время как при малых технических возможностях эффект должен извлекаться из усиления заложенных в самом жанре возможностей.

В результате сотрудники Кормана, а работать он

«Беспечный ездок»,
режиссер Дэннис Хоппер

предпочитал с талантливыми людьми, проходили отличную профессиональную выучку, что дало им впоследствии возможность выйти в первые ряды американского кино. «Киновыводок» — так впоследствии стали называть Копполу, Богдановича, Лукаса и Спилберга, режиссеров, прошедших школу Кормана и внесших в американское кино ту свободу владения жанром, будь то гангстерский фильм, фильм «ретро», «фильм-катастрофа» или фантастика, которая в конце концов под влиянием коммерческой конъюнктуры перестала нуждаться в содержательном моменте.

Николсон играл у Кормана гангстеров, ковбоев, мотоциклистов. Одновременно он пробовал свои силы в писании сценариев и продюсерстве. Так, с молодым режиссером Монте Хеллманом, постановщиком малобюджетных вестернов, он сотрудничал не только в качестве актера, но и как продюсер и соавтор сценария.

К концу 60-х годов как один из вариантов обращения к молодежной проблематике довольно широкое распространение получили фильмы о молодежных бандах на мотоциклах. (Начало этому подрканру было положено еще в 1954 году, когда в «Дикаре» в роли предводителя такой банды выступил молодой Марлон Брандо). В 1966 году приобрел известность фильм Кормана «Дикие ангелы» с Питером Фонда в главной роли. И вот, как бы в продолжение этой линии, Питер Фонда в качестве продюсера и Деннис Хоппер как режиссер снимают в «Беспечном ездоке» самих себя в ролях двух мотоциклистов, но уже не членов банды, а одиноких странников по дорогам Америки.

Выключенные из всех социальных связей, они пересекают страну от Калифорнии до Луизианы, встречая на пути Америку, разделенную в их глазах на две половины: «хипстеров» и «квадратных» — тех, кто ушел из так называемой «нормальной жизни» (их меньшинство), и тех, кто во всяком отклонении от общепринятого видит смертельную угрозу прежде всего самим себе. В череду этих встреч включен и герой Николсона, попадающий в поле зрения зрителей как раз в момент перехода из одной группы в другую. Герои встречают его в тюрьме маленького городка в южных штатах, куда их засадили под смехотворным предлогом проезда без разрешения по городским улицам в момент праздничной процессии и парада.

Сначала даже не совсем ясно, почему этот чувствующий себя в тюрьме как дома молодой человек, находящийся накоротке со своим стражем — по первой же просьбе тот приносит заключенному кофе,— оказался за решеткой. Однако выясняется, что Джордж Хэнсон (так зовут героя Николсона), сын богатых родителей и сам адвокат, регулярно напивается до бесчувствия и буянит. Первое, что привлекает внимание в его облике,— это соединение несколько утрированно ленивых движений, такого же ленивого, тягучего южного акцента и живого взгляда. Внешне он вроде бы с теми, среди кого живет, но в голове у него совсем другое. Вскоре он сам об этом сообщает своим новым друзьям: его занимает проблема неопознанных летающих объектов, он уверен, что внеземная цивилизация гораздо выше и лучше, да только земные лидеры решили скрывать всяческую информацию об этом. Поэтому, уладив дело между полицией и мотоциклистами, Хэнсон надевает свой старый футбольный шлем (осколок студенческой спортивной жизни) и садится на багажник мотоцикла одного из странствующих хиппи, без всякого сожаления оставляя свою постылую однообразную жизнь. От двойственности поведения не остается и следа, поскольку он уходит из поля зрения тех, в чьих глазах он — солидный человек, правда, почему-то ребячливый.

Теперь он оживлен и только, ведь впереди — свобода. В отличие от своих спутников, Николсон — Хэнсон знает ей цену и может это сформулировать. Что он и делает в последний вечер жизни своего персонажа после неприятной сцены в городской забегаловке. Дело в том, что девушкам-посетительницам понравились необычного вида приезжие и они кокетничали с ними напропалую, позабыв о своих спутниках, мрачных юнцах с тяжелыми подбородками и стрижеными затылками. Эти ребята и так-то отпускали оскорбительные замечания по поводу экстравагантных путников, а уж поражение в сексуальном соперничестве и вовсе привело их в ярость.

«Не вас они боятся,— формулирует ночью у костра Хэнсон,— а то, что вы олицетворяете,— свободу. Они сколько угодно могут говорить об индивидуальной свободе, но когда видят действительно свободного человека, пугаются». Ночной эпизод, когда прозвучали эти слова, является кульминацией фильма, так как несколько секунд спустя зритель видит, как группа местных жителей, вооруженных бейсбольными битами, прокрадывается к месту привала путешественников и нападает на спящих. Хэнсон, попавшийся им под руку первым, погибает.

Финал судьбы главных героев — лишь видоизмененное повторение его судьбы. Так из эпизодического персонажа герой Николсона становится чуть ли не центральной фигурой фильма, формулируя и судьбой своей демонстрируя его главную мысль.

«Беспечный ездок» имел фантастический успех, причем и у публики, и у критики, открыв дорогу «Новому Голливуду», то есть коммерческим фильмам, эксплуатирующим тему молодежного бунта. Отныне обращение к элементам «контркультуры», к актуальным политическим и социальным проблемам становится в порядке вещей в кинематографе. Что же касается Николсона, то на следующее утро после демонстрации «Беспечного ездока» на Каннском фестивале он проснулся кинозвездой. Кто знает, что было бы с ним, если бы не этот успех. Ведь к этому времени, уже попробовав свои силы в продюсерстве и писании сценариев, молодой актер, увлеченный кинематографом как способом самовыражения, собирался стать кинорежиссером.

У него уже готов был замысел фильма «Поезжай, сказал он». Картину он, впрочем, снял, дебютировав как режиссер и будучи при этом сопродюсером и соавтором сценария. Однако, увидев реакцию каннских зрителей на «Беспечного ездока», Николсон, как он сам вспоминает, сказал себе: «Надо возвращаться в актеры. Я теперь кинозвезда». Нельзя сказать, чтобы фестивальная публика была постоянна в своих привязанностях. Выступая в 1971 году уже в качестве режиссера, Николсон был вынужден пережить полное неприятие, утешая себя невеселой шуткой, что «на какое-то время почувствовал себя Стравинским» (первое исполнение «Весны Священной» в 1913 году вызвало бурю негодования у парижской публики). А ведь фильм развивал заложенную в «Беспечном ездоке» тему уклонения молодого человека от предназначенной ему жизненной колеи и заранее заготовленной социальной роли. Два героя-студента из «Поезжай, сказал он» — Гектор и Габриэль — каждый по-своему выражают это свое неприятие действительности. Гектор, «звезда» университетской баскетбольной команды, не хочет, вопреки уговорам своего тренера, идти в профессионалы, ибо желает играть для своего удовольствия. Габриэль, его леворадикальный сосед по комнате в общежитии, получив армейскую повестку, начинает разрушать себя бессонницей и наркотиками, чтобы не пройти медкомиссию. Но при этом обоих нежелание определиться в жизни ведет к поражению: Гектор восстанавливает против себя свою любовницу, жену университетского преподавателя, Габриэль в самом деле сходит с ума — в припадке буйного помешательства он врывается нагишом в виварий и выпускает на волю всех животных и пресмыкающихся. Аллегория свободы при этом довольно двусмысленна: выпущенные пленники обречены либо погибнуть в лесах, либо пожрать друг друга.

И все же тему ухода Николсон воплотил наиболее ярко в качестве актера, снявшись в главной роли у старого друга, режиссера Рафелсона в фильме «Пять легких пьес». Причем, хоть Николсон почти все время присутствует на экране, зритель сначала даже и не подозревает, о чем в действительности идет речь.

Кажется, что перед нами грубоватая комедия нравов. Персонаж Николсона — Бобби Дюпеа — работает на буровой в Южной Калифорнии, в свободное время ходит в кегельбан со своей подружкой Райетт, приятелем Элтоном и его женой, заигрывает с девушками из кегельбана, вызывая ревность и обиду Райетт. Все это сначала в быстром ритме, с глазом приметливым на мелкие комические детали, выявляющие примитивность изображаемой жизни. И лишь странную, не до конца понятную ноту вносит в общую тональность повествования какая-то несогласованность вульгарной, вполне соответствующей ситуации мимики подвижного лица Николсона с глазами, часто как будто блуждающими где-то в другом месте.

Дальше это впечатление усиливается. То вдруг накричит на Райетт, включившую радио с какой-то громкой поп-музыкой, то задумается, оставшись один в кегельбане. Кульминации это противопоставление достигает в эпизоде, изображающем автомобильную пробку на шоссе, когда Бобби, застряв среди непрерывно гудящих машин, запрыгивает в открытый кузов какого-то грузовика, везущего пианино, и начинает играть «Фантазию» Шопена под какофонический аккомпанемент клаксонов.

Итак, герой «опрощается», стремится жить немудрящей «обычной» жизнью, состоящей из физического труда и нехитрых развлечений. Пусть его иногда и раздражает ее вульгарность, зато здесь, на его взгляд, не присутствует никаких двусмысленностей и недоговоренностей: с другом хорошо выпить и перекинуться в картишки, подружка откровенно ревнует и хочет замуж, бригадира при конфликте можно послать куда подальше и взять расчет. Но этой иллюзии простоты приходит конец, когда Бобби, не размышляя, ввязывается в потасовку, чтобы помочь другу, которого преследуют двое незнакомцев. Незнакомцы оказываются полицейскими детективами, а друг — грабителем, скрывающимся от закона.

Крушение иллюзии простоты заставляет героя, а с ним и зрителя вернуться к прошлому. Тут-то и выясняется, что Бобби Дюпеа (на самом деле Роберт Эроика) — отпрыск семьи музыкантов, живущих на острове в северо-западном штате Вашингтон. Семья — это сестра Тита, брат Карл Фиделио и парализованный после инсульта отец. Здесь, в сценах возвращения, Николсон меняет регистр. Если в начальных эпизодах его актерская сверхзадача — показать незаметное внутреннее отталкивание героя от добровольно принятой вульгарной жизни, то здесь, наоборот, ведущим становится душевное неприятие мертвой, на его взгляд, и сохраняющей лишь внешний декорум культуры. Сыновнее отчаяние невнятно отцу, который может лишь скорбно взирать на происходящее вокруг; сестра слишком увлечена санитаром-культуристом, а брат застыл в самодовольстве, как в гипсовом ошейнике, надетом после падения с велосипеда.

Остается лишь ученица и невеста брата Катерина ван Ост, с копной волнистых волос и мягким понимающим взглядом серых глаз. Бобби играет ей ми-минорную прелюдию Шопена, она тронута чувством, сквозящим в его игре, он тут же назло ей (совсем в духе сэлинджеровского Холдена) отрицает, что чувствовал что-либо, играя, короче — они становятся любовниками. Но это лишь намек на возможность новой жизни. Неожиданный приезд Райетт и объявление помолвки Катерины с Карлом возвращают все в прежнюю колею. Тут уже Бобби душевно сочувствует простушке Райетт, выглядящей совсем не к месту среди интеллектуальной публики. В конце концов она беременна и боится его потерять. Он отбывает с ней, но в уборной на автозаправочной станции долго рассматривает себя в зеркале, как бы пытаясь понять, что же все-таки нужно этому непонятному незнакомцу за рамой. Наконец, зная, что в машине у Райетт остался пиджак с бумажником, выбирается через другую дверь и садится в кабину первого попавшегося грузовика, который направляется в страну чистого снега — на Аляску.

«Пять легких пьес»,
режиссер Боб Рафелсон

Этим решительным и безнадежным жестом герой Николсона вроде бы избегает ловушки разных, но в равной степени неприемлемых для него стилей жизни. Белизна же аляскинского снега — лишь символ непорочности, на самом деле Бобби ожидают сильные холода, как замечает водитель грузовика, глядя на его легкую рубашку.

Краску, найденную Николсоном в «Пяти легких пьесах»,— внешнюю пластичность и приспособленность его персонажа к действительности при постоянном внутреннем отталкивании и уходе от нее — актер пронесет в разных вариантах и дальше. Конкретным выражением этих разнонаправленных и, казалось бы, несовместимых характеристик личности становится шутовство. Действительно, кто как не шут, клоун умело подделывается под любую манеру поведения, может выбрать себе любую маску. Но одновременно, скрываясь под маской, он может внутренне уйти от всего, ничему себя полностью не отдавая. Вспомним, как цирковой клоун пародийно подражает, и часто весьма искусно, выступавшему перед ним артисту, не становясь при этом ни эквилибристом, ни жонглером.

Романтический странник, взыскующий белого снега, в реальности малоосуществим, поэтому, оставаясь в ней, герой будущих фильмов Николсона постоянно ударяется в шутовство. Одновременно он твердо знает, на что имеет право в этой жизни, и добровольно ни за что не откажется от полагающегося ему. Так, одним из самых знаменитых эпизодов «Пяти легких пьес» стала сцена скандала в кафе, когда Бобби, потребовав простой тост и узнав, что тосты подают лишь с курицей, заказал имеющийся, взял жареный хлеб, а за курицу в смачных выражениях платить отказался.

Это весьма американское осознание собственных прав и достоинства, а также прав другого человека, пусть даже находящегося в уязвимом положении,— главная черта военного моряка Буддаски, которого Николсон сыграл в фильме Хола Эшби «Последний наряд» (1973). Сопровождая в тюрьму через Вашингтон, Нью-Йорк и Бостон незадачливого новобранца, попавшегося на краже сорока долларов из благотворительной кассы и осужденного за это на восемь лет, Буддаски со своим напарником-конвоиром решают устроить ему по дороге перед долгим заключением «сладкую жизнь», состоящую из визита к родителям, хорошей выпивки и посещения «веселого заведения». При этом он яростно убеждает юнца, чтобы тот потребовал в закусочной сыр, поджаренный именно так, как он хочет, с пистолетом нападает на бармена, отказывающегося подать арестованному кружку пива, доволен, когда тот смог постоять за себя в драке и настоять на том, чтобы крутые яйца в поезде ему принесли теплыми.

Николсон в роли Буддаски, усатого, разбитного, иногда мрачного моряка, подает своего героя как сурового «циника с добрым сердцем», персонажа, нередко встречавшегося в «черном фильме» 40-х годов. Такими бывали частные сыщики из «крутых» детективов Хэммета и Чандлера, такими выглядели их экранные ипостаси. Но, несмотря на внешний цинизм и горестное знание всех тайных пружин жизни, эти герои не переставали с удивлением наталкиваться на низкие и недостойные мотивы поведения многих внешне респектабельных господ, а на самом деле худших преступников, чем их подручные вооруженные гангстеры.

Ситуация американского детектива, когда человек, считающий себя циником, сталкивается с грязью жизни, превосходящей его ожидания, оказалась созвучной некоторым настроениям молодежи эпохи «контестации» 60-х годов. Идеалисты, отвергающие образ жизни старших поколений, но не уходящие в коммуны хиппи, часто надевали на себя маску цинизма и шутовства, чтобы, оставаясь в контексте жизни, чувствовать себя хоть как-то отделенными от нее своим как бы заранее обретенным знанием. Весьма распространена была такая ситуация в Восточной Европе. Реальность, с которой сталкивались молодые люди в Польше, Чехословакии, Венгрии, оказывалась хуже и лживее, чем они ожидали, уже усвоив публичные осуждения эксцессов недавнего прошлого.

В неполитизированном, чисто моральном плане тему показного цинизма при сохранившейся чистой душе вынес на экран Анджей Вайда в «Невинных чародеях» (1960). Неудивительно, что к подобной ситуации, но уже в традиционном американском преломлении оказался чувствителен Роман Поланский, более десяти лет спустя взявшийся ставить сценарий Роберта Тауна «Китайский квартал».

Действие фильма развертывается в Лос-Анджелесе в 1937 году, в эпоху, к которой стало модно обращаться в начале 70-х, когда распространился кинематографический стиль «ретро». Николсон играет молодого частного детектива Джейка Гиттеса, оказавшегося вовлеченным в сложную интригу вокруг спекуляции земельными участками в окрестностях Лос-Анджелеса и плана их ирригации. Ленивые интонации, вальяжные манеры и веселый цинизм, с которыми он начинает фильм, постепенно по ходу расследования уступают место холодному профессионализму, а затем, когда выясняется, что ему подсунули подставное лицо под видом клиента только для компрометации честного инженера-ирригатора Малрея, в поведении детектива появляется личная заинтересованность, ведущая все дальше к упрямому стремлению добраться-таки до сути запутанной интриги. И каждое новое откровение все более и более повергает николсоновского героя в изумление перед дьявольской силой зла, о которой он даже и не подозревал при всем своем профессиональном опыте.

В «Китайском квартале» Николсон подошел к апогею своей актерской славы. Ему удалось сочетать здесь свою манеру неброской характеризации современного человека, переживающего душевный кризис, со стилизаторской изысканностью, заставившей многочисленных критиков, писавших о «Китайском квартале», вспомнить Хамфри Богарта, хотя сам Николсон отрицал, что сознательно стремился к сходству.

До последних стилизаторских эксцессов было еще далеко, а пока еще один европейский режиссер, Антониони, решил показать современного европейца в тисках кризиса личности.

Если ранние герои актера бежали от определенных стилей жизни, то в фильме «Профессия: репортер» (в англоязычных странах известном под названием «Пассажир») его герой, английский журналист Локк, решает бежать от самого себя. С документами своего случайного знакомого, умершего в соседнем номере деревенской гостиницы где-то в Африке, Локк, которому опостылела собственная жизнь, кажущаяся ему блужданием вокруг чего-то недостижимого да к тому же полная лжи в семейных отношениях, делает попытку прожить жизнь чужую, на первый взгляд совсем необременительную. Однако неожиданно для себя оказавшись в шкуре человека, поставлявшего оружие африканским повстанцам, он вынужден пройти весь путь до гибели в маленькой испанской гостинице от руки правительственных агентов той африканской страны, куда шло оружие, добытое его alter ego. Эта работа Николсона, пожалуй, более всего лишена тех красок характерности, что так или иначе всегда проявляются в его персонажах. Правда, это и было главным требованием режиссера, который, по словам Николсона, требовал от него: «Не играй, просто произноси слова и двигайся». Экзистенциалистская тема верности раз осуществленному выбору не нуждалась в индивидуализации того, кто этот выбор сделал: важна не личность, но сам факт выбора и гибели во имя его.

«Профессия: репортер»,
режиссер Микеланджело Антониони

Но вот уже в фильме еще одного европейца, с которым Николсону довелось встретиться на съемочной площадке, он в полной мере получил возможность отдаться стихии игры и стилизаторства, не отступая при этом от реалистической трактовки своего персонажа. Речь идет о картине

Милоша Формана «Полет над гнездом кукушки». (1975). Здесь сплелись воедино все актерские темы Николсона, здесь он добился, пожалуй, наивысшего своего художественного достижения (что и было отмечено «Оскаром» за лучшую актерскую работу). Здесь, что более всего важно, он опять окунулся в проблематику молодежного бунта 60-х годов, которым дышит книга Кена Кизи, лежащая в основе сценария.

Рэндл Патрик Макмерфи, переведенный из тюрьмы на экспертизу в психиатрическую клинику, приносит в унылую ее атмосферу дух беспокойства и свободы. Конечно, поведение его отнюдь не праведное: он сквернословит, развлекает больных картами с непристойными рисунками, затевает азартные игры, где ставкой за неимением денег становятся сигареты. Но дело не в самих проступках Макмерфи, а в том, что в них проявляется противостояние отдельного человека — Системе, конкретных прихотей, желаний, особенностей всякого живого организма — раз и навсегда заведенному мертвому механизму, функционирование которого не предусматривает индивидуальных особенностей его винтиков. Это противостояние свободы — рабству, причем противостояние абсолютное.

«Полет над гнездом кукушки», режиссер Милош Форман

«Антигерой», каким бы он ни был с точки зрения обыденной действительности, нарушает общепринятую систему ценностей, апеллируя к чему-то более фундаментальному, где на первом месте стоит сама свобода и лишь потом — ее цена. Поэтому «антигерой» Николсона, о котором мы знаем, что в тюрьму он попал как насильник (что, впрочем, сам он отрицает), с его хитроватой улыбкой до ушей, насмешливыми гримасами и ухмылками, скорее напоминает того самого клоуна, который своими ужимками скрывает внутреннее отталкивание от действительности при игровом участии в ней.

Он, однако, имеет все основания себя к ней не причислять, поскольку ощущает себя здоровым человеком, который попал к больным лишь в силу собственной хитрости, помогшей ему избежать тюрьмы. И собственную клоунскую задачу он видит в том, чтобы, как пишет французский критик Мишель Сьета, «сообщить свой вкус к жизни всем тем, кто еще является пленником отчуждающей системы». Что-то похожее делал его персонаж в «Последнем наряде», правда, там он был стражником, гуманно настроенным по отношению к своему пленнику, а не поднадзорным, как в «Кукушкином гнезде».

Здесь же выступает и проявившееся ранее в героях Николсона требование прав, которые он считает неотъемлемо своими, как, например, возможность посмотреть решающий матч чемпионата по американскому футболу, хоть он и передается не в отведенное для просмотра телевизора время.

Казалось бы, нет ничего предосудительного в том, чтобы несколько развлечь больных, слегка изменив распорядок. Но для Системы важен не каждый отдельный случай и человек, а раз и навсегда запущенный механизм, поэтому даже минимальный намек на какое-то отклонение воспринимается как дерзкое посягательство на основные принципы и сама возможность такого сомнения в этих принципах по логике вещей воспринимается как нечто само собой исключающееся.

Макмерфи своим поведением посягнул на этот принцип, поэтому Система, олицетворенная в фильме старшей медсестрой, начинает свои бездушные манипуляции, чтобы не допустить отклонения и сокрушить отступника.

Кому-кому, а уж чеху Форману, вынужденному остаться в США после подавления «пражской весны», были знакомы методы карательных действий Системы. И хотя сам режиссер открещивается от политических толкований своего фильма, восточноевропейская ментальность не могла не сказаться в его трактовке противостояния отдельного человека системе социального подавления. Если сравнить «Кукушкино гнездо» с другим значительным фильмом на схожую тему — «Заводным апельсином» (1971) Кубрика, то можно увидеть, что для западного режиссера первым стоит вопрос о дорогой цене свободы, о том, что всякая свобода подразумевает и свободу зла в том числе. Форман же склонен не принимать во внимание преступное прошлое Макмерфи: главное, что в настоящий момент, в момент развертывания фильма он является носителем антитоталитарных принципов. Николсон в роли Макмерфи продемонстрировал огромное количество актерских нюансов и красок. Его герой то хитер, то простодушен, то циничен, то заботлив, то рассеян, то напорист, то весел, то сосредоточен. Он своего рода бродильный фермент в некой среде, личность Возрождения (не в смысле титаничности, разумеется), амбивалентная, не сводимая к какому-то одному качеству.

«Почтальон всегда звонит дважды», режиссер Боб Рафелсон

Поэтому так катастрофически воспринимается последнее появление Макмерфи после лоботомии: лишенный своего предыдущего эмоционального богатства, он действительно — живой труп. Так что физическая смерть под подушкой задушившего его из жалости индейского вождя Бромдена воспринимается как нечто вполне естественное.

Сюда же вплетен и другой мотив американского кино: рассказ о рождении мифа, мифологического персонажа, который должен остаться в памяти людской на вершине своего проявления, в максимальном раскрытии своих возможностей, но никак не в виде чего-то одномерного и жалкого.

Николсон — Макмерфи стал таким мифологическим персонажем, своего рода памятником бунту личности против навязанных ей правил игры, завершением всего того эмоционального комплекса, что связан с понятием «60-е годы» (в широком, разумеется, смысле: здесь и конец 50-х, и начало 70-х). Одновременно с этой точки начался и творческий кризис актера, пережившего время своего наибольшего эмоционального соответствия духу времени. Как заведено, творческому кризису соответствовал и личный: алкоголь, наркотики.

Дальнейшие роли не добавили славы Николсону, хотя и не уронили его репутации. В вестерне «Излучины Миссури» (1976) Артура Пенна он оказался в тени Марлона Брандо, остальные его работы, как правило, сводились к эпизодам, хотя и мастерским.

Однако Николсон все-таки сумел найти своеобразную форму соответствия новым временам и к концу 80-х годов опять вышел на первый план, но уже в другом качестве. Идейный кризис конца 70-х годов, начало эры неоконсерватизма в общественной жизни и постмодернизма в искусстве требовали большей пластичности, приспособления к обстоятельствам, не проявляя при этом особых требований к внутренней вовлеченности в жизнь.

В этих условиях открывалась широкая дорога клоунской составляющей актерского дара Николсона. Поэтому последние его появления на экране уже чистая стилизация, игровой момент в них преобладает. Актер купается в комедийных возможностях таких своих ролей, как ипостась Сатаны Даррил ван Хорн, соблазнитель честолюбивых юных провинциалок из «Иствикских ведьм» (1987) Дж. Миллера, и сатанинский шутник Джокер из «Бэтмена» (1989) — перенесенного Тимом Бертоном на киноэкраны известного комикса.

Оба эти персонажа — посланцы другого мира, их прикосновение к делам людей — чисто издевательское, поскольку законам действительности они не подвластны, обладая неограниченными возможностями потусторонних сил. Всевозможные гримасы, почти цирковое комикование или же гиньольное преувеличение внешних атрибутов злодейства — все это краски из арсенала клоуна, включая (у Джокера) неподвижную белую маску с улыбкой до ушей.

«Сияние»,
режиссер Стэнли Кубрик

Такого рода исполнительский стиль определяется в первую очередь тем типом кинематографа, который оформился к концу 70-х — началу 80-х годов в Голливуде. Это прежде всего крупномасштабные постановочные картины, в которых преобладает элемент фантастики, позволяющий максимально использовать технику трюковых съемок. Они рассчитаны главным образом на то, чтобы совсем как цирковое зрелище воздействовать на воображение зрителей, во всем остальном с некоторым пародийным остранением следуя тем системам ценностей, что были наработаны традиционными киножанрами.

Первый шаг в эту сторону Николсон сделал еще в 1980 году, снявшись в выдержанном в стиле «фильма ужасов» «Сиянии» Стэнли Кубрика. Здесь у него одна актерская задача: показать нарастающее безумие персонажа, оказавшегося в опустевшем на зиму «заколдованном» отеле, куда он нанялся зимним смотрителем. В маньяке из «Сияния» еще нет игрового начала, в нем проявляется губительная сущность бесповоротного ухода в безумие от реальной жизни (в данном случае — семьи), чему свидетельство — смерть в тупике ледяного лабиринта, откуда он не смог выбраться.

Аляскинский холод, о котором был предупрежден герой «Пяти легких пьес», собравшийся покинуть всех, с кем он был связан в жизни, проявился в другом метафорическом обличье и, как мы видим, оказался губительным для николсоновского беглеца. Вдохновленные молодым по духу неприятием действительности, эти беглецы из ранних фильмов (тот же Бобби Дюпеа) фиксировались кинообъективом в самом начале ухода, при принятии решения. Дальнейший путь их был либо насильственно прерван, как в «Беспечном ездоке», либо протекал в безвоздушном пространстве экзистенциальной тоски и решимости, где герой тоже был обречен с самого начала («Профессия: репортер»).

Но вот «Сияние» уже демонстрировало метафорический финал такого бегства, а несколько реалистических по стилю картин показали Николсона в ролях беглецов, давно и далеко ушедших дорогой изгоев и бродяг. Это триллер «Почтальон всегда звонит дважды» (1981) Боба Рафелсона и «Чертополох» (1987) Эктора Бабенко — психологическая драма в стиле «ретро». Несмотря на строго определенные в духе времени жанровые рамки, общим для обоих героев Николсона оказалось стремление и одновременно невозможность «перекати-поля» вновь занять место в жизни, некогда оставленной навсегда. В «Почтальоне» трагической иронией судьбы наказан бродяга, через преступление чуть было не укоренившийся в благополучной жизни, в «Чертополохе» же на пути к возвращению в тепло домашнего очага стоят призраки прошлого, омрачающие душу и заставляющие искать забвения в алкоголе.

Полнота жизненных связей как была, так и осталась недоступной, но по чьей вине? Если раньше вся ответственность в подобных случаях возлагалась на общество, то в этих последних портретах беглецов мы видим, что создатели их не уходят от исследования и личной ответственности героя. Актерская смелость Николсона заключается здесь в том, что он не боится психологических ракурсов, не очень-то льстящих изображаемым персонажам. Быть может, именно поэтому эти два фильма не оказались среди безусловных фаворитов: публике всегда нужна хоть какая-то форма оправдания нравящегося ей персонажа.

Если же такого оправдания нет, он должен быть отдален от непосредственного восприятия формой подачи, где на первое место выходят стиль и манера изображения. С таким ироническим остранением Николсон сыграл туповатого гангстера Чарли Партану в «Чести семьи Прицци» (1985) Джона Хьюстона. Недавно умерший ветеран Голливуда в предпоследней своей картине создает тонко стилизованное произведение, в котором пародия (в частности, на «Крестного отца») почти незаметна, так как в реальных заботах гангстерского бизнеса, в подсчетах сумм и процентов лирика как бы сама собой (на самом деле, под рукой мастера) выглядит нелепой и ходульной.

Участие в жизни если оно и состоялось, то под маской. Вот главный вывод, который следует из наблюдения за актерской судьбой Джека Николсона. Одни усмотрят здесь трагедию, другие — найдут источник удовольствия.