

Самый негอลลливудский режиссер Голливуда, он в принципе не приемлет «хэппи энд». У счастья творчества нет конца, если подходить к жизни с позиции кинематографа

# РОБЕРТ ОЛТМЕН: АМЕРИКАНСКИЙ ЕВРОПЕЕЦ

Если представить себе некий горный хребет, делящий национальное киноискусство, то по одну сторону мы увидим идилическую равнину, напоминающую "Лунную долину" Джека Лондона. Это пространство, уходящее за горизонт, создано усилиями многих людей, работающих в печати, на радио, на телевидении и, конечно же, тех, кто трудится над созданием массовой продукции голливудского кинематографа. По другую сторону хребта — пейзаж иной. Пропасти сомнений, чистые озера истины, здесь одинокие стрелки, пробираясь сквозь лабиринты чужих и собственных заблуждений, охотятся на чудовищ, порожденных сном разума. Это страна, доступ в которую преграждают пропагандистские заставы, ловушки безденежья, грозные призраки непопулярности. Самый выдающийся представитель этой — лучшей — части кино США, несомненно, Роберт Олтмен, чей "авторский" кинематограф с самого начала был не столь голливудским, сколь повернутым в сторону Старого Света. Почти полвека из своих семидесяти он проработал в сфере визуальных искусств. Инженер по образованию [Олтмен окончил университет штата Миссури, где расположен его родной город Канзас], Роберт начал с научных и технических фильмов, подвизался на телевидении и только в конце 50-х пришел в большое кино. Уже первый его документальный фильм "История Джеймса Дина" обнаружил стремление дебютанта проникнуть в самую суть голливудских мифов и легенд. С помощью фотографии и интервью он попытался показать механизм создания поп-идола, кумира толпы, законодателя вкусов. Но фильм грешил sentimentalностью, его создатель еще смотрел на объект исследования снизу вверх, и картина особого успеха не имела, хотя и была сделана

по горячим следам гибели этой звезды в автомобильной катастрофе. Минувли двенадцать долгих лет, прежде чем фамилия Олтмена вновь появилась на большом экране. Правда, история, рассказанная в картине "Холодным днем в парке", не блистала оригинальностью. Немолодая одинокая женщина [Сэнди Деннис] поселяет у себя встреченного в парке бездомного юношу, привязывается к нему, а в финале убивает проститутку, которую сама к нему привела. Внимание зрителей привлекло не столько содержание, сколько его режиссерская трактовка, явно отошедшая от привычных голливудских традиций. Вместо того, чтобы сосредоточиться на центральных персонажах, камера Ласло Ковача все время блуждает, показывая мир, окружающий героиню, увиденный как бы ее глазами, что позволило передать психологическое состояние несчастной в те или иные моменты развития действия, хотя его, как такового, там почти нет. Весьма необычным было и колористическое решение картины, в котором преобладали коричневые и темные тона, весьма подходившие для характеристики мрачной атмосферы, царившей в пустом холодном доме, где нет душевного тепла. Поэтому особенно впечатляла единственное цветное пятно — яркая красная кровь — в сцене убийства. [Этот прием контраста потом использовал и К.Коппола в "Разговоре", но открыл его Олтмен.] Необычным было и то, что в фонограмме часто звучали обрывки чужих диалогов, как бы подслушанных микрофоном, и хорошо подчеркивающих то, о чем думало она сама. Этот блестяще найденный аудиоприем Олтмен потом успешно использовал в ряде своих фильмов. И прежде всего в том, что принес ему первый подлинный успех — в антивоенной абсурдистской комедии "М.Э.Ш.", где по ходу сюжета из репродукторов постоянно доносятся

слова и звуки, прямого отношения к кровавому ужасу, происходящему в военно-полевом госпитале времен корейской войны не имеющие, но намекающие на существование нормальной жизни, из которой выброшены герои. В первой половине 70-х годов Олтмен много работал в "жанровом кино". Он поставил вестерн или, точнее, антивестерн "Маккейб и миссис Миллер", детектив "Долгое прощание", комедию "Калифорнийский покер"... И скоро стало очевидно, что сделаны все они в манере весьма отличной от голливудской, во многом противостоящей ей. Режиссер намеренно избегал излишне эмоциональных, мелодраматических ситуаций — основы основ американской массовой продукции. Во многом выворачивал наизнанку романтические традиции, к примеру, столь привычные для вестерна. Не снимал красивых звезд, предпочитая им некрасивых, но талантливых актеров. Старательно избегал утешительных для зрителей хэппи эндов. Наиболее отчетливо все эти особенности его стилистики проявились в уголовной драме "Воры как мы". В суровой истории любви бежавшего из тюрьмы молодого парня Боуи (первая роль Кита Каррадайно), который в свои 23 года выглядит подростком, и некрасивой уголовной девушки Кичи (Шелли Дювал) Олтмен отошел от всех привычных для такого рода фильмов стереотипов. Он показал своих нехитрых героев не в духе романтических боевиков, а в стилистике обывательской жизни. Отсюда — точность деталей и достоверность быта, импровизационная игра актеров, тусклая притушенная цветов. Вместо музыкального сопровождения фонограмма заполнена то бесконечными полицейскими сиренами, то трансляцией "Ромео и Джульетты", дополняющими или оттеняющими происходящее на экране. Режиссер все время жертвует напряженностью действия ради

Для своего нового фильма Роберт Олтмен собирает команду блистательных звезд: Ал Пачино, Джоди Фостер, Тим Роббинс, Джулия Робертс, Дэниел Дэй-Льюис. Это будет экранизация пьесы Тони Кушнера «Ангелы в Америке».

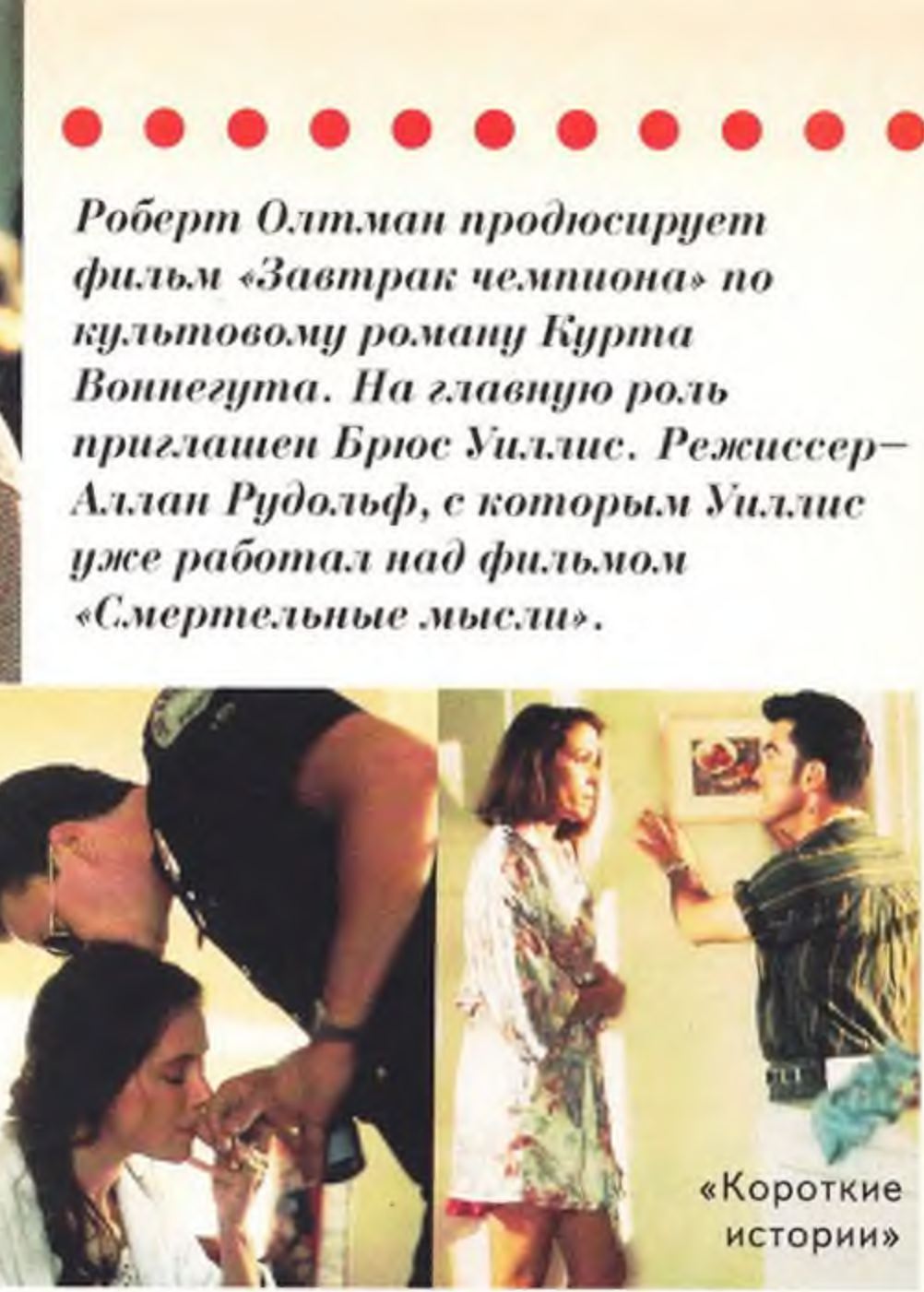


бытовых сцен, обычно отсутствующих в произведениях этого жанра. Нет и традиционного хэппи энда. Боуи убит полицией, а его одинокую беременную героиню ждет жизнь, полная лишений. Это подчеркивается в финале образом-символом: длинная платформа, вдали лестница и женщина поднимается по ней в полном одиночестве... Уже в первый этап творчества Олтмена выяснилось, что понятие "авторское кино", бытовавшее прежде лишь в Европе, может быть с полным правом отнесено и к этому американскому мастеру, как, впрочем, и не к нему одному. Главное же, что отличало его от таких корифеев, как К.Коппола, М.Скорсезе, О.Стон и др., что принесло ему мировую известность, это совершенное владение им всей гаммой сатирических красок. Здесь, пожалуй, в современном кинематографе США Олтмену нет равных. Язычительно, обнаживается пороки общества, саркастическое конструирование типичных ситуаций, тонкая насмешливость в обрисовке персонажей — вот его основное оружие в фильмах "Нэшвил", "Буффало Билл и индейцы", "Свадьба", "Игрок", "Короткие истории". При всей разности материала и тематики этих картин они образуют как бы пенталогию с единой темой: жизнь, как представление, шоу-бизнес, в котором одни активно участвуют, а другие пассивно наблюдают. Искусство во всех своих видах, находящееся вне ряда обычных профессиональных занятий, публично демонстрирующее лишь результат своих усилий и тем приходящее известную таинственность всему творческому и техническому процессу создания своих произведе-

ний, всегда — в силу именно такой специфики — привлекало внимание к тем своим сторонам, которые не предназначены для постороннего взгляда, и к частной жизни своих творцов. Именно оно оказывалось самым действенным во внедрении тех или иных мифов и легенд в массовое сознание. В "Нэшвиле" — своеобразном "юбилейном" фильме (он появился в год двухсотлетия существования США) — Олтмен переплел две сюжетные линии: музыкальный фестиваль и предвыборную кампанию, то есть, искусство и политику. И там, и здесь — одно и то же выхоленность, ханжество, лицемерие, стремление побольше урвать для себя. Необычна сама форма "Нэшвила". В нем нет сюжета в привычном для зрителей смысле. Вместо него — многоплановая, полифоническая фреска с множеством действующих лиц. Из их взаимодействия на экране выстраивается сложнейшая жизненная мозаика, в которой многое идет от Брехта. О нем заставляют вспомнить и "зонги", органично введенные в повествование. И аллегоричность всего фильма, где как будто бы частная история вырастает до размышлений об американском обществе в целом. И манера актерской игры: исполнители как бы сохраняют дистанцию между собой и воплощаемыми персонажами, что ведет к их большей обобщенности. И недосказанность, рассчитанная на активизацию зрительского воображения. К сожалению, несмотря на обилие музыки, массовая публика фильм не приняла. Однако это не помешало режиссеру в следующем же году сделать еще одну столь же ра-



Олтмен и Ким Бессинджер на съемках фильма «Pret-a-porter», посвященного миру парижской



«Короткие истории»

Роберт Олтмен продюсирует фильм «Завтрак чемпиона» по культовому роману Курта Воннегута. На главную роль приглашен Брюс Уиллис. Режиссер — Аллан Рудольф, с которым Уиллис уже работал над фильмом «Смертельные мысли».

зоблительную социальную сатиру — "Буффало Билл и индейцы". Здесь в центре сюжета иной вид искусства — театролизованное "Зрелище Дикого Запада" — предшественники кино-вестерна, которые в 80-е годы прошлого века организует истребитель бизонов Уильям Кади, по прозвищу Буффало Билл, ставший знаменитым благодаря бульварному романисту Неду Бентлину. В ходе подготовки этого лживого спектакля, где Буффало Билл олицетворял благородство белых, а вождь сиу, Сидячий Бык, являл собой образ вероломного и жестокого индейца, происходило столкновение не только этих двух антагонистов, но и реальной исторической правды, тесной, придуманной в идеологических целях легендой. Два года спустя, в фильме "Свадьба", режиссер снова вернулся в современность, подвергнув критике "священный институт" брака и семьи и показав бездуховность существования, лицемерие, скрытые за внешней благопристойностью представителей обеспеченных слоев общества, тех самых людей, которые так любят шепельнуть голливудскими сплетнями и начисто не понимают олтменовских фильмов. Внешне картина выглядит камерной, все ее действие разыгрывается в один день: сначала в церкви, где в мельчайших подробностях передан обряд венчания, затем в доме жениха — месте празднования торжественного события. В этом фильме без интриги — сорок восемь персонажей. Режиссер успевает охарактеризовать почти каждого с беспощадной иронией. Перед зрителями нескончаемой чередой проходят спесивые глупцы с тугой мощной, псевдоинтеллектуальными, пересказывающие, чтобы дока-

зать свою близость к искусству, сюжеты телепрограммы и кинобоевиков, беспрерывно толкующие о спорте молодящиеся джентльмены, их скачущие жены, ищущие приключений на стороне... На примере обычной "семейной" истории Олтмену удалось показать целую социальную вселенную, где моральные установки суть маски, сотканые из денег, престижа и голоса плоти. Язычительная комедия на поверку обнаруживается трагифарсом. Средства, которыми постановщик фильма заставляет увидеть за "кажущейся" сущностью, чрезвычайно разнообразны. Одно из них, например, яркость цветового фона, изобилие света во многих кадрах, благодаря чему — по контрасту — еще более гротескной выглядит вся эта ярмарка тщеславия. Через весь фильм Олтмен с помощью оператора Чарльза Роше проводит такой прием: он завешивает весь объект зеркала, в которые часто смотрятся хозяева и гости. Это "зеркальное" облобождает беспощадной способностью усилить неприглядность показанного в фильме мира. Свою основную творческую задачу Олтмен видел в том, чтобы "заставить публику переосмыслить традиционные взгляды на общество и кинематограф". Как когда-то Чехов ввел в обиход определение "талантливый читатель", так и Олтмен хотел воспитать "талантливого зрителя", то есть человека, способного осмыслить не только верхний — событийный — слой фильма, но и постичь систему образного мышления, проникнуть в сердцевину замысла. Но ему это плохо удавалось. Его картины получали награды международных кинофестивалей и восторженные отзывы критиков, но одно за

другой проваливались в прокате. В начале 80-х годов режиссер был вынужден продать собственную кинофирму "Лайонс Гейт", выпустившую его лучшие фильмы, и вернуться к работе на ТВ, в театре, к скромным экранизациям поставленных том пьес ("Тойная честь", "За гранью терапии"). На рубеже 90-х Олтмен вообще уехал из Америки, поселился в Париже, где, снова воспрянув духом, поставил две последние картины своей пентологии. Находясь далеко от Голливуда, он, наконец-то, смог свести с ним счеты — в "Игроке". Это — опять беспощадная сатира, обличающая как содержание, так и приемы изготовления голливудской массовой продукции. Он воссоздал на экране столь хорошо знакомые ему коридоры студий, офисы "Касабланки" и "Лазурь" на стенах, таинственно мерцающие "Оскар" в стеклянных шкафах кабинета главного персонажа — продюсера Гриффина Мила (Тим Роббинс). Этот высокий — под два метра — мужчина с лицом ребенка — представитель типичных киноделов, для которых нормы морали и подлинное искусство не имеют ни малейшего значения. С проектами фильмов без звезд, хэппи энда, насилия и секса к нему лучше не подступать. Дело доходит до того, что он собственноручно топает в студийном бассейне талантливого сценариста, рассказывает об этом в сценарии фильма "Навеас сорпус", женится на девушке убитого [Г.Скаччи] и живет счастливо. Картина иронически венчается традиционным "пошепелем в диафрагму". А режиссер устами одного из действующих лиц приходит к выводу: "Кино — это искусство, а искусство — это здесь и нет". Столь же печален взгляд Олтмена на жизнь в

американской киностоллице — Лас-Анджелесе, отразившийся в "Коротких историях". Как тля порождает посевы (фильм открывается впечатляющими кадрами летящих в темном небе вертолетов, опрыскивающих поля), людей в этом городе угнетают одиночество, насилие, бездумный секс, отсутствие духовности. Судьбы персонажей восьми разных сюжетов все время перекрещиваются. Пьяная официантка сбивает на улице маленького сына известного телекомментатора, и тот умирает в больнице. Молодеющая дочка певицы кобре, любившая этого соседского мальчика, кончает с собой в собственном авто. Зодерганная бытом мать новорожденного ребенка ведет сеансы секса по телефону. Муж, от которого ушла жена, мстит ей тем, что крушит в квартире все и вся. Полицейский, ради собственного спокойствия лишивший своих детей их любимой собаки, затем вновь привозит животное, отобрав пса у девочки, успевшей его полюбить. Никому ни до кого нет дело и проклятие некоммуникабельности лежит на всех. Все происходящее закольцовывает трупы молодых изнасилованных женщин, найденных в начале и конце картины... Можно ли на основе рассказанного утверждать, что Олтмен — крахотливый старик с седой бородой, похожий скорее на лесоруба, чем на кинорежиссера — не любит свою страну? Нет, нельзя! Этот талантливый человек повторяет вслед за Уильямом Шекспиром: "Я должен говорить людям о плохом, чтобы они достаточно разозлились или устыдились и могли исправить его".

Е.Карцева