Нина Зархи

«О, счастливчик!», фильм Линдсея Андерсона

«О, счастливчик!»
Автор сценария Дэвид Шервин. Режиссер Линдсей Андерсон. Оператор Мирослав Ондричек. Композитор Алан Прайс. Художник Алан Уитни. «Уорнер Браерс», США.

Фильм «О, счастливчик!» вызвал у нас много откликов после успеха на Каннском фестивале 1973 года. Не так давно картина прошла по нашим экранам, вызвав живой зрительский интерес и споры. Поэтому нам кажется, что и сегодня стоит вновь обратиться к этому яркому и сложному произведению западного кинематографа.

«...Все будут прилично одеты и сыты... возникнет страшная картина всеобщей отчужденности — такая жизнь, в которой... «все будут счастливы», но только без чувства, без разума и без любви». Кажется, что этот апокалиптический прогноз модного американского философа Эриха Фромма известный английский режиссер Линдсей Андерсон спроецировал в современность. Чтобы понять его фильм, надо учесть, что Андерсон намеренно, даже подчеркнуто пренебрегает причинно-следственными связями, опускает и предысторию конфликта и «историю болезни» героя: он сразу ставит нас перед ситуацией предельной, освобожденной от бытовой конкретности, психологических мотиваций и хитросплетений житейских случайностей.

Режиссер прибегает к «беззащитной» обнаженности притчевой конструкции, чтобы максимально обострить свою позицию в борьбе с коррупцией, жестокостью, лицемерием, чтобы подчеркнуть свое осуждение общества, в котором деформированы и разрушены живые человеческие связи. При этом он демонстративно опирается на классические английские литературные традиции: сюжет фильма строится как история паломничества юного Майкла Трэвиса, позволяющая дать «сколки» со всех сторон жизни современной Англии. И в этом он напоминает сюжетную структуру романов Смоллета, «Тома Джонса, найденыша» Филдинга, «Барри Линдона» Теккерея. Словно бы апеллируя к памяти своего зрителя, к его историко-культурной эрудиции, Андерсон включает в «Счастливчика» знакомые по просветительским романам фабульные ходы, мотивы дорожных странствий, неожиданных встреч, испытания тюрьмой, отверженностью, предательством. И даже венчающая мытарства авантюрного героя обязательная счастливая развязка — получение наследства, выгодная партия, воссоединение с любимой — имеет свой пародийный парафраз в «хэппи энде» фильма: Мика неожиданно пригласят сниматься, он станет кинозвездой.

Авантюрная традиция очень нужна поэтике Андерсона. Герой — путешествующий простак, «Кандид» — не создает ситуации, не влияет на ход событий, ибо программно не наделен своим, неповторимым, особенным. Подобно лакмусовой бумажке, он призван проявлять особенности окружающих. Отсутствие яркой, активной характеристики главного героя в идейном контексте фильма выполняет функцию специального обличения, но об этом — дальше.

Активизируя известное, традиционное — коллизии, ситуации, типажи, канонизированные английским романом, — Андерсон создает своеобразную систему легко узнаваемых «знаков». Они-то и формируют самый первый «виток» пружины фильма — его поэтики, — помогая восприятию всей сложной идейно-философской и художественной конструкции.

●

«О, счастливчик!» принадлежит к категории фильмов, для постижения глубинного смысла которых особенно необходим тщательный анализ формы. Тайну авторского замысла мы откроем, только если постигнем принципы поэтики картины — организация материала у Андерсона необычна и в высшей степени функциональна.

Вспомним некоторые характерные типологические черты, роднящие многие классические романы и показательные для английского реалистического искусства в целом: приоритет социально-бытовой конкретности над отвлеченными философскими абстракциями, выход за пределы жестких рационалистических построений — в свободную даль спонтанно развивающегося сюжета. Так строится и притча, рассказанная Андерсоном. Поэтому-то она и рождает аналогии не с притчами Дюрренматта, Фриша или Антониони, а с романами Ивлина Во, с пьесами Ардена и Симпсона, Пинтера и Осборна, Болта и Оуэна. Горький юмор, сочная жанровая живопись, забота о том, чтобы у каждого персонажа, даже проходного, был свой «конек», делающий его не просто узнаваемым, а острохарактерным, запоминающимся, — все это

свойственно поэтике фильма Линдсея Андерсона и не разрушает при этом ее аллегоричности. «О, счастливчик!» — фильм, претендующий на универсальность, на всеобщность рассказанной в нем истории. Мир ленты Андерсона — это мир в его определяющих ипостасях. И чтоб яснее предстала жестокость этого мира, его уродство, лицемерие и аморализм, режиссер подчеркивает не индивидуальные, а общие, категориальные свойства персонажей и ситуаций, не то, что является изменчивым, случайным, частным, а то, что составляет квинтэссенцию, некий — постоянный и устойчивый — «концентрат». Конечно, образ действительности из-за этого не лишается плоти, не превращается в голую схему: зрители уходят из кинотеатра, унося с собой живое чувство современной Англии, живое представление о людях, увиденных на экране.

Говоря о близости Андерсона национальным литературным традициям, мы не зря связали его творчество с именами «осборновцев» — Андерсон пришел в искусство в те же годы, что и «сердитые» драматурги. Он возглавил группу «Свободное кино», участники которой вместе с театром «кухонной раковины» (так уничижительно именовали «рассерженных» английские снобы) прорвали рутину салонного искусства, принесли зрителю горькую правду о его жизни, разбудили спавшего обывателя отчаянным криком оскорбленного героя с рабочих окраин. Коллеги и единомышленники режиссера — Ричардсон, Рейш, Флетчер, Брентон, Лассали — считали его своим идеологом. Андерсон писал статьи и манифесты, снимал документальные фильмы (показательно название серии лент, созданных «Свободным кино»,— «Смотри на Англию»), ставил спектакли. И, наконец, уже зрелым мастером, пришел в игровой кинематограф.

Его фильм «Такова спортивная жизнь» (1963) не только привлек к себе всеобщее внимание, но и сыграл важную роль в эволюции английского кино. Критик Д. Шестаков справедливо назвал его последней точкой на взлете английской «новой волны». Точка эта была поставлена в конце наиболее плодотворного этапа поисков английского реалистического фильма, строящегося на конфронтации унылой пошлости регламентированной жизни и ненаправленного бунта «сердитого» индивида. В картине «Такова спортивная жизнь» Андерсон довел это противостояние до безысходно трагического предела.

Регбист Фрэнк Мэчин — фигура зловещая. В кузнице буржуазной жестокости его сила, хватка, воля, даже обаяние были отлиты в

Майкл Трэвис — М. Макдоуэлл

формы чудовищно уродливые, устрашающие. И в этом смысле герой Андерсона стал одним из первых в той галерее образов бездуховных дикарей, близких к типу «человека-зверя», которые с конца 60-х годов начали — на сцене и на экране — неистово крушить все вокруг, посягая не только на буржуазный здравый смысл и официальные догматы, но и — в не меньшей мере — на нормы гуманистической морали. Однако герой «Спортивной жизни» еще тесно связан с героями «новой волны»: его ярость была проявлением бессилия искалеченной и поруганной личности. Мэчин вел свою родословную от осборновского Джимми Портера, протестующего, неприкаянного, болезненно нервного и глубоко страдающего. Ставшее расхожей цитатой восклицание Мэчина «Я хватаю жизнь за горло» было не чем иным, как углублением и развитием экстатического портеровского «Аллилуя! Я — живой!». Прорвать анонимность «полужизни» можно, лишь разрушив собственную анонимность, не только яростно отстаивая свою человеческую неповторимость, но и эпатируя этой своей непохожестью окружающее царство обезличенной цивилизации. Диалектика уродливого и привлекательного, «зверя» и человека, силы и слабости, самоуверенности и страха, в конечном счете, сосредоточивается в формуле «вины-беды» героя. Этой формулой — на во-

просительной ноте — и обрывается трагический фильм Андерсона, с безжалостной определенностью заявивший: эта жизнь (английское название — «Эта спортивная жизнь» — точнее соответствует интонации авторов) жестока и страшна, и нет из нее выхода ни в отвлеченных безжизненных абстракциях «святой» Маргарет Хэммонд, ни в бесцельном исступленном бунте аморалиста Фрэнка Мэчина.

Между первой и последней картинами Линдсея Андерсона — неспокойное десятилетие. Режиссер не отменил своего первоначального вердикта: в новом фильме он выносит «этой жизни» еще более суровый приговор. Теперь он не оставляет никаких иллюзий, никакой альтернативы. Мир запрограммированных жестокостей запрограммировал и осуществил самую страшную из них: он интегрировал всех людей и каждого в отдельности, он лишил и жизнь и искусство подлинного героя с противоречивым, сложным и неповторимым характером, он перемешал «конформистов» и «бунтарей», «надзирателей» и «поднадзорных», «свободных» и «несвободных».

Герой «Счастливчика» — если не антитеза герою «Спортивной жизни», то совсем другая его ипостась. Тот главным злом считал анонимность существования, этот — персонификация, «знак» этой анонимности. Фрэнк Мэчин — бывший шахтер — вступал в игру, которая была для него лишь необходимой преамбулой к жизни; Майкл Трэвис — человек без прошлого — не знает жизни вне игры. Герой Андерсона — автора «Спортивной жизни», этого самого «сердитого» фильма «сердитых» — идет к успеху и обеспеченности ради самоутверждения, самовыражения, ради всего того, что в свое время Пушкин собрал в емком определении «самостояние» личности. Герой Андерсона — автора язвительного, едкого трагифарса «О, счастливчик!» — «стремится к преуспеянию» ради самого преуспеяния, ради того, чтобы из «анонимной» бедности подняться к «анонимной» роскоши.

●

У нас еще будет необходимость сказать много нелестных слов в адрес героя, а пока зададимся другим важным вопросом. Кто же сегодня противостит у Андерсона обезличенности и законопослушности буржуазного мира? Сам автор, он один. И для того, чтобы мы это сразу же поняли — а это очень важно для постижения концепции фильма,— режиссер открыто включает самого себя в течение экранного повествования. Он остраняет происходящее, подчеркивая при помощи ряда выразительных, точно действующих акцентов, что судит о нем не как участник, хотя бы и «несогласный», а как находящийся по другую сторону баррикады. Он не только не втягивается в то увлекательное зрелищное действо, которое сам с такой фантазией замыслил и сотворил, но даже удаляется от него на некоторую дистанцию — как сделал бы Брехт. Более того, он хочет, чтобы и мы не очень-то втягивались в происходящее на экране. Ведь в основе взаимоотношений фильма и зрителя на этот раз должна лежать зрительская трезвость, «неподкупность», позволяющая судить обо всем со стороны.

В «Спортивной жизни» мы многое видели глазами Фрэнка Мэчина, недаром в фильме возник такой финал — зловещий, вызванный не только авторской концепцией реальности, но и логикой движения и внутреннего состояния самого героя. Фильм завершается увиденной глазами Мэчина замедленной съемкой спортивной схватки. И этот еле поворачивающийся клубок тел, эти искаженные яростью лица, этот замедленно — как во сне — нарастающий и потому особенно нелепый азарт боя окончательно открывает нам лицо героя, до конца объясняет его агрессивность и озлобленность, его невыказанную тоску. Не только спортсмены там, на поле, а и все люди видятся Фрэнку Мэчину в пароксизме уродливой агонии, словно клубок ядовитых змей, которых не разорвать никакой силой, так самозабвенна, ожесточенна, судорожна их слепая ярость друг к другу. Мы невольно сострадаем тут Мэчину, ибо как же должно быть страшно ощущать себя один на один с такой жизнью!

Если Мэчин имел право — он был личностью — на то, чтобы «эту спортивную жизнь» мы увидели его глазами (почти вся картина построена как цепь его воспоминаний), то Трэвис такого права не заслужил. У него нет своего взгляда на мир, нет и своего лица. Мик ведь не только говорит, но и мыслит штампами. Он одушевленный стереотип, говорящее и двигающееся клише. Он пуст, пуст настолько, что легко «заполняется» любым содержанием. Эластичность его поразительна, он легко принимает форму, потребную в данный момент. Вспомним в этой связи эпизод (в «Счастливчике» нет ничего случайного, в нем каждая деталь осмыслена), когда портной, сняв с манекена костюм, надевает его на Мика. С манекена — а сидит как влитой! А потом в шкафу у случайной знакомой герой найдет еще чей-то костюм, и он опять будет ему как раз впору. Ему ведь все впору, все по душе. Для него не суще-

ствует проблемы адаптации, поскольку в том мире, где он функционирует, нет таких вещей, которые воспринимались бы им как вещи «с чужого плеча». Одежда и идеи, женщины и чувства, постели и профессии — все у него заимствованное, и в то же время все это уже не чужое, все это — его. Но только на то время, пока он это «носит». Он никто, он чистый лист бумаги, на котором каждый может написать все, что угодно. Это высший тип духовной м и м и к р и и, очень удобный тому обществу, которое его породило. Он меняет цвет, смысл, форму на потребу и в зависимости от смены места и образа действия в окружающей его жизни. Он не несет в себе ничего личного, собственного, потому что мир не в состоянии этим личным воспользоваться. Он вне добра и зла. И может в разных обстоятельствах принимать полярные выражения. Обстоятельства для Мика — заказчик. Он обладает таким подвижным механизмом перестройки, что адекватен всякой возникающей ситуации, он е е образ, ее форма. Но это не актерская способность принимать каждый раз новые личины — превращения Мика не целенаправленны, для него это не игра, это свойство его бессознательного организма.

Обезличенность, духовная нищета, потеря человеком ощущения своего собственного «я» — все это грозные реалии буржуазной современности, уходящие корнями в самые о с н о в ы общества отчуждения. Недаром литература, театр, кинематограф последнего двадцатилетия так чутко отозвались на эти реалии, провозгласив «смерть героя» и рождение антигероя.

Антигерой проявлял себя в английском искусстве в разных своих ипостасях, иногда — расщепленным на «хозяина» и «слугу», как в кинематографе Джозефа Лоузи, иногда — застывшим в драматической дисгармонии, как в романах Алана Силлитоу или в пьесах Джона Осборна. Андерсон заострил до гротеска о д н у грань такого характера, сконструировав «человека без качеств». Предложенная австрийским писателем Музилем в период духовного кризиса, охватившего европейскую интеллигенцию после первой мировой войны, модель эта была особенно последовательно принята на вооружение именно в Англии. Если движущим нервом первого героя Андерсона было самоутверждение, то у героя его последней картины им стало самоуничтожение. Между этими полюсами — опыт десятилетия, принесшего «незавербованной» буржуазной интеллигенции острую горечь и разочарование, вызванные осознанием, что выхода из тупика нет.

●

Старая Англия — страна викторианской благопристойности, респектабельной светскости, «причесанности» мыслей, чувств, привычек, страна, где, по ироническому замечанию одного из героев Копса, даже поля заасфальтированы, — эта Англия не раз высмеивала мечту добропорядочного буржуа о том, чтобы все жители Соединенного королевства наконец покорно и удобно разместились в единой графе «средний англичанин». Бравые ревнители официального здравого смысла в пьесах Шоу, поражавший своей заурядностью Эвримен («Каждый человек» или «Всечеловек») у Пристли, мистер Винтик в «Сне Питера Мэнна» Копса, «Человек просто» у Болта, «Спаренное зверье», «Слизняки», «Люди-фикс» в драмах Осборна, цивилизованные кретины знаменитого кинокомика Терри-Томаса — все они братья счастливчика Мика из последнего фильма Андерсона. Но он уже не просто винтик, он метафора «винтицизма» как некоей социальной закономерности, ее апофеоз и необходимый итог.

Фильм «О, счастливчик!» строится так, что мы узнаем о герое только то, что непосредственно дано в смене сюжетных ситуаций. За скобки, в «подтекст» ничего не выносится. У героя нет никакого прошлого, никакой биографии. Не много отпущено ему и текста: пять-шесть штампов, не больше. Не фиксированы и какие-либо особые, именно ему присущие подробности поведения, нет и традиционного — даже для второстепенных персонажей английской литературы и драмы — собственного «конька», причуды, излюбленного словечка, прихоти, нет, словом, никаких «особых примет». Если, конечно, не считать одну-единственную черту, выделяющую его среди соучеников, будущих коммивояжеров: он умеет великолепно улыбаться. Но и тут режиссер и актер спешат оговориться: этот «конек» — не личное «изобретение» героя, такую улыбку «отрабатывает» на лице каждого служащего отдел рекламной информации, возглавляемый стареющей, но очаровательной миссис Глорией Роу (ее играет Рэйчел Робертс, она, как и остальные актеры фильма, — постоянная участница андерсоновской киногруппы). «Улыбнитесь, мистер Макинтайр! Улыбнитесь, мистер Сполдинг!» В царстве запрограммированности «конек» тоже запрограммирован. «Улыбнитесь, мистер Трэвис!» Мистер Трэвис и улыбается—только лучше, зазывнее других.

Тут мы вплотную подошли к одной очень важной проблеме: все, что мы выше говорили о герое фильма «О, счастливчик!», может быть понято и правильно оценено в связи с тем м е т о д о м конструирования, который

предлагает автор. Режиссер не потому не показывает нам индивидуальные, «от папы-мамы» свойства своего героя, что его изначально, так сказать, программно, не интересует, умен или глуп, жесток или добр, лжив или честен Майкл Трэвис. Ему не важно даже, порочен тот или невинен: Мик намеренно помещен режиссером вне нравственных оценок и характеристик.

Со школьных лет нам известно: психологическая полнокровность обрисовки характеров не мешает им нести свойства высокохудожественной типичности. Но у Андерсона в «Счастливчике» иная установка. Он не хочет индивидуализировать образ, в котором зритель должен увидеть не этого Мика, а как бы «визитную» карточку общества потребления. Это муляж, полый внутри — одна оболочка. Мика даже конформистом не назовешь, потому что конформизм предполагает какое-то усилие: надо что-то подавить в себе, чтобы адаптироваться, раствориться в окружающем. «Растворенность» присуща Мику изначально, она у него врожденная. Общество формирует его на наших глазах, потому что он уготован для этого на стадии генотипа. Намеренно отказываясь от психологизации, Андерсон создает не типический характер, а социальный типаж.

Такой метод создания образа вполне соответствует всей конструкции фильма. Фильма-притчи. Фильма, в котором рассказывается назидательная история о некоем человеке общества потребления, человеке вообще, интересующем нас со стороны автоматизма своей социальной судьбы. Вовлеченный в сумасшедшую гонку — за фикцией, за мифом, за миражем, — в эту бессмысленную круговерть, он обречен до конца дней своих гнаться, спешить, обгонять других. Бежать по кругу.

О беге по кругу поет в фильме певец-комментатор и участник событий (А. Прайс): «Лошади бегут по кругу, и если отстанешь ты, значит, в гонке первым буду я».

Замкнут — не разорвешь — круг жизни. Замкнута и жесткая — «хороводная» — структура фильма. Его философская концепция не прячется в подтексте. Она в открытую определена конструкцией всего фильма, она подчеркнута строением каждого эпизода, всей формальной организацией сюжета.

Все эти черты, ставшие в «Счастливчике» формообразующими, фундаментальными, наметились уже в работах, последовавших за «Спортивной жизнью». Так, «Белый автобус» (1966) был выстроен как сатирическая фантазия-гротеск. В истории о мэре провинциального английского городка, хвастающего перед туристами его убогими достопримечательностями, отчетливо видна тенденция представить викторианскую провинцию как модель английской «островной» провинциальности. Да и в «Спортивной жизни» дымный фабричный городишко был не только реальной средой, объясняющей характер героя и его судьбу, но и символом всей Англии, моделью такой жизни вообще. В театре и в кино — в фильмах Ричардсона, Рейша, Шлезингера, в пьесах Осборна, Пинтера, Копса, Ардена—реалии повседневности всегда переосмысленны: тюрьма, фабрика, мюзик-холл, казарма, колония, притон, трущобы значат в трактовке представителей английской «новой волны» больше, чем они означают эмпирически, это всегда еще и модель социальной структуры общества, метафора его сущности. И регби в картине Линдсея Андерсона— с его азартом и жестокостью, освященной правилами,—«прочитывался» не в параметрах бытовых осмыслений, а тоже обобщенно: как модель отношений, характерных для общества в целом. Герой наблюдал лишь «эту спортивную жизнь», зритель же делал выводы, далеко выходящие за границы его опыта.

Еще более открыто тяготела к поэтике притчи картина «Если бы...» (1968). Здесь школа, с ее показной респектабельностью и страшной — аморальной и жестокой — сутью, была уже впрямую смоделирована как концентрированное выражение структуры всего английского общества.

Таким образом, тенденция к обобщениям всегда была присуща манере Андерсона. А в «Счастливчике» она достигла наиболее концентрированного выражения. Большую роль в этом сыграл и оператор М. Ондричек, с которым впервые Л. Андерсон встретился в «Белом автобусе». Гротескная заостренность «Счастливчика» последовательно проявлена в изобразительном ряде картины. Ондричек снимает внешне очень благопристойную, красивую и спокойную Англию, снимает плавно, без резких скачков камеры, не выхватывая отдельных деталей: не на них возлагает режиссер смысловую нагрузку. Внешнее спокойствие, которое царит на экране, обостряет мысль авторов: да, с виду все благополучно, все пристойно в «доброй старой Англии», но проникните в суть, таящуюся под покровом этой респектабельной благопристойности. Крадутся большие деньги, а воры благополучно «смываются» (так поступает предшественник Мика); заключаются грязные сделки с самыми реакционными политическими дельцами (миллионер сэр Джеймс отправляет в Африку смертоносное химическое оружие, чтобы помочь марионеточному режиму подавить движение протеста, а заодно и воспользоваться дешевой ра-

бочей силой); толпы нищих бродяг, потерявших человеческий облик, озлобленных и диких, влачат жалкие дни на улицах Ист-Энда («Убирайся! Запишись в Армию Спасения! Ублюдок! Кому тут нужно твое фальшивое сострадание!» — так встречают они Мика), а лицемерное английское правосудие отправляет в тюрьмы невиновных. Наращивая эти контрасты, разматывая и проявляя противоречия, авторы «Счастливчика» проводят нас почти по всем кругам «комфортабельного английского ада»: бизнес и полиция, наука и искусство, правосудие и политика послушно — один за другим — выворачивают перед нами наизнанку свою потаенную, тщательно скрываемую суть. Причем делается это в открытую: установка на обобщение не вуалируется, не маскируется, а, наоборот, всячески подчеркивается. Именно поэтому Андерсон, который раньше избирал для изображения какую-нибудь локальную, замкнутую среду, на этот раз стремится к универсализации образа мира, возникающего на экране, его место действия разрастается до размеров всего общества в целом. И здесь он снова прибегает к урокам Брехта: он вводит в фильм комментирующие надписи. Экран уточняет место действия — Северо-Восток, Север, Юг, — намекая нам, что от того, где происходит событие, ничего не зависит, мир всегда и везде одинаков. Именно на этих объединяющих признаках и концентрирует внимание экран, а то, что реальная жизнь текуча и изменчива, намеренно не принимается в расчет. Ведь все эти тонкие видоизменения, все это разнообразие мира, его оттенки, по мысли Андерсона, разрушили бы главную установку фильма на конструирование м о д е л и общества.

Поэтому в фильме нет и ничего случайного. Здесь функционален даже пейзаж. Пейзаж в «Счастливчике» — не парафраз душевного состояния героя, а как бы еще один способ прокомментировать происходящее, особая форма авторской подсказки. Ровно подстриженная трава, поделенная на аккуратные квадратики земля — такой она обычно видится с самолета. Одинаковости, шаблонности, стертости и обезличенности человека вторит стертость, обезличенность природы. И соотношение между человеком и природой тут почти зеркальное: удачливую судьбу Мика ломает тюрьма, благополучную природу «ломает» грандиозный пожар, возникающий как следствие взрыва в атомном центре. Но в конце фильма и Мик возвращается на круги своя, и природа восстанавливает нарушенную гармонию: всего в нескольких шагах от места взрыва — нетронутая благодать. Все спокойно вокруг, все в порядке в Англии!

●

Фильм «Если бы...» стал знаменательным для Андерсона еще и потому, что здесь впервые сыграл у него совсем тогда молодой Малькольм Макдоуэлл, который потом снискал широкую известность как исполнитель главной роли в фильме Кубрика «Заводной апельсин». Его участие в «Счастливчике» вызвало поэтому у зрителя очень определенные ассоциации. И действительно, в фильмах Кубрика и Андерсона много сходного. Самое же главное сходство состоит в том, что «счастливчик» — это тоже своего рода «заводной апельсин», но только после окончательного приручения обществом. Государство ведь одинаково поработало над ними обоими, и, в основном, его усилия увенчались успехом. Есть, впрочем, и некоторая разница. Если у героя «Заводного апельсина» оставались еще какие-то душевные струны, которые могли давать неожиданный, не запланированный «системой» эмоциональный срыв, если он не совсем освободился от способности к потрясению, от чувства боли, страдания, то герой «Счастливчика» счастливее его, потому что совершенно п у с т. Он только форма человека, в которую «система» вкладывает нужное ей содержание. Он поэтому не просто «заводной апельсин» а еще и «с ч а с т л и в ы й заводной апельсин». Любопытно и другое отличие: у Кубрика действие перенесено в 1990-е годы, тогда как у Андерсона все происходит в 70-е, хотя и методология и технология общественного давления на личность кажется в «Счастливчике» куда более совершенной и действенной, чем в «Заводном апельсине». То, что Кубрику представляется еще угрозой, отодвинутой в сравнительно отдаленное будущее, Линдсей Андерсон констатирует как отличительный признак современности.

К сказанному необходимо добавить, что «О, счастливчик!» — это не просто фильм об обществе потребления, но еще и фильм, снятый внутри этого общества. Помните, у Шекспира: назначение лицедейства «держать как бы зеркало перед природой: являть добродетели ее же черты, спеси — ее же облик, а всякому веку и сословию — его подобие и отпечаток». Известно, какова была цель Гамлета — театр становится у него ловушкой. Созданная модель жизни призвана помочь навести порядок в реальной жизни, маски выносят приговор людям.

У Андерсона — сходные задачи. Назидательность притчи усугубляется у него постоянным присутствием автора-комментатора. Уже Теккерей в «Барри Линдоне» позволил себе эту условность: снабдил в эпилоге и в примечании «издателя» саркастическим ком-

ментарием записки своего героя. Андерсон идет значительно дальше. Здесь можно уже говорить не об отдельных условностях, а о системе условностей, об условности всей драматургической конструкции. «О, счастливчик!» конвенционален — от начала до конца. Так, в первых же кадрах мы видим режиссера, дающего указания группе музыкантов. Своими «зонгами» они будут сопровождать весь фильм, выводя «наружу» мораль каждого эпизода. Вот один из их «зонгов»: «Продается, продается, все на свете продается, продавай себя дороже, улыбаясь, продавай». (В Англии эта брехтовская традиция применятся вообще широко: комментирующие баллады и песенки сопровождают пьесы Ардена, Биэна, Копса.) Сказано предельно резко, не правда ли? Но по форме «зонги» выдержаны в чисто английской, изысканно светской манере.

А потом симпатичный «хор» подберет на дороге Мика, а молодая «меценатка» миллионерша Патриция даже заинтересуется им — «перекочевав» из условного мира музыкальных заставок в сюжетную стихию фильма.

Патриция — фигура пародийная, как и все персонажи этого фильма. Дочь миллионера, она пытается «драматизировать» свою до безысходности благополучную жизнь бегством к бродячим музыкантам. А встретив Мика, задается целью перевоспитать его в духе идей «детей природы» — хиппи. «Старомодную чушь порешь ты про деньги,— поучает она его. — Чего-нибудь хочешь — пойди и возьми... как я делаю». Правда, выясняется, что ее «протест» против буржуазной собственности не сопряжен ни с каким риском: «берет» она у отца. У того ведь «столько всего, что он пропажи не замечает».

Последовательно проведенная Андерсоном конвенциональная структура распространяется и на актеров, которые свободно «переходят» из одной роли в другую. Так, миссис Глория Роу становится во второй части картины спутницей премьер-министра вымышленного государства Зингары. Шеф фирмы «Империал кофе», выпускающий Мика, полного честолюбивых помыслов, на первую встречу с большим миром, оказывается потом начальником тюрьмы, предоставляющим ему — исправленному и «чистому» — возможность совершить «вторую попытку». Фанатик-доктор Миллар, мечтающий превратить — для «пользы человечества» — людей в динозавров, легко переходит в образ фанатика-ученого, профессора Стюарта, который в знак протеста совершает выход в «мир иной» — через окно небоскреба. Андерсон словно бы материализует столь подходящую к поэтике его кинофильма формулу Шекспира: «Весь мир — театр. В нем женщины, мужчины — все актеры».

На первый взгляд кажется, что ему подходит и окончание этой формулы: «...И каждый не одну играет роль». Ведь это-то как раз и демонстрируют актеры в «Счастливчике». Однако не забудем и об условности изначальной композиционной посылки, предложенной режиссером: ведь на экране не жизнь как она есть, а кино, съемки фильма. И то, что разные роли в нем играют одни и те же актеры, призвано скорее доказать нечто обратное шекспировскому тезису: люди теперь так похожи друг на друга, настолько «стерли» свою неповторимость, что превратились в дубликаты друг друга; мир наводнен двойниками, и потому, чтобы играть несколько ролей, актеру не надо обладать даром перевоплощения. Ему достаточно переодеться. Век трагедии, построенной на конфликте непримиримых антагонистов, навсегда ушел в прошлое, говорит нам Андерсон. Так т р а г е д и я трансформируется в «Счастливчике» в т р а г и ф а р с. Или, если хотите, в черный фарс, удручающе страшный в своем бурлескном комизме. Помните эпизод в клинике научных исследований профессора Миллара? «Можно взять сердце из банки? На три дня?» — «С возвратом. Оно мне тоже может понадобиться». Пока смешно. Но вот ни о чем не подозревающего Мика вербуют в пациенты — он подходящий экземпляр для проведения экспериментов (уже сказано, он годится на все случаи), и вот его уже готовят для опытов, вращая на гигантской центрифуге. И профессор Миллар тоже вращается вместе с ним. Стоя вниз головой, он даже прогнозирует светлое будущее потомков, которые будут выведены в его клинике при помощи компьютеров. Единственная надежда человечества, уверяет он Мика, стоя на центрифуге, — наука. «Население, к примеру, Индии можно переселить на Луну за десять лет». Что же касается населения Англии, то его можно просто «приблизить к динозаврам», создав тем самым новый «идеально жизнеустойчивый и неприхотливый вид». Мика, впрочем, можно и не переделывать. Он и так достаточно освобожден от всего человеческого.

Однако смешное здесь, на всем протяжении эпизода, неуклонно перерастает в страшное. Страшное и смешное как бы сливаются в одно, меняются местами.

●

Так строятся почти все крупные эпизоды «Счастливчика». Каждый из них имеет свою пружину, которая находится до поры в сжа-

том состоянии, но наступает ее черед, она резко распрямляется и выстреливает — вот тут нам и дано почувствовать всю ее энергию, всю ее сокрушительную силу.

Такова же и внутренняя динамика картины в целом. Ведь она, в свою очередь, тоже представляет собой не что иное, как эпизод большого фильма под названием... «О, счастливчик!», который собираются поставить режиссер, его помощники и ассистенты, несколько раз появляющиеся перед зрителями. И этот прием — не случайность, он тоже подспорье в философской концепции. Бесконечен шутовской хоровод жизни, в бесконечность обращен и фильм. «Хоровод-на» — замкнута — композиция картины.

«Я снимаю фильм, — как будто говорит Андерсон, — о том, как я снимал фильм про то, как я нашел героя, чтобы можно было начать снимать фильм».

Словом, почти как в детской присказке, помните: «У попа была собака...» — и до бесконечности.

Впрочем, все бесконечное имеет свой временной конец. Место, где ставится точка. Подошли и мы к последнему смысловому «кольцу» ленты Андерсона.

Она задумана и выстроена не только как пародия, но и как полная горькой иронии с а м о п а р о д и я.

...Мик приходит на пробы. На хлопушке надпись: «О, счастливчик!» Выясняется, что Мику одинаково «к лицу» и стопка книг и карабин. Режиссер — сам Андерсон — тоже всем доволен. Он только просит Мика улыбнуться.

«С чего это?» — «Просто так». — «Боюсь, что я не сумею без причины». — «Улыбнитесь!» — «С чего это мне улыбаться?» — «А вы — ни с чего». — «Но зачем?» — «Не задавайте вопросов». — «А просто так я больше не умею».

Дидактическая противопоставленность этого диалога той готовности улыбаться, с которой началось вхождение счастливчика в жизнь, самоочевидна. Помните, как покладист был тогда герой Линдсея Андерсона: «Ради бога, миссис Роу, ради бога, мистер Даф, ради бога, сэр Джеймс — пожалуйста, господа, я к вашим услугам, я не задаю вопросов, меня не интересуют ни причины, ни последствия, и я — счастливчик!». Таким мог бы быть монолог Мика, но монологи не его стихия.

Теперь, пройдя через испытания циничным и жестоким обществом, поруганный и отвергнутый им, герой — я к о б ы — постигает суету и тщету мира, свое действительное положение в нем и в результате теряет свой исходный «лейтмотив», ту самую спасительную улыбку, с которой он когда-то входил в жизнь. Однако не надо торопиться с выводами, Андерсон вовсе не уверен в действительном возмужании своего героя, он пародирует самую эту возможность. С размаха режиссер бьет Мика по лицу, и тот, хотя и медленно, постепенно, но все же возвращается к своей улыбке-формуле «Я на все готов!», в которой и заключена истинная суть «счастливчика». Самая возможность перевоспитания таких, как Мик, жизнью, тем более — искусством, кажется режиссеру сомнительной, маловероятной. Поэтому он и пародирует иллюзии и просветительского романа и романа «воспитательного».

Самопародия — это еще одно проявление режиссерского остранения — и от своего героя и от образа мира, — возникающего на экране, на котором так часто акцентирует наше внимание автор картины. Не разрушая авторской позиции — социально-критической, — она разрушает однозначность финальных кадров: шутейно-игривого, .веселого и бравурного банкета по случаю окончания съемок фильма «Счастливчик», который снимался там, внутри фильма, показанного нам, зрителям.

Самопародия ставит последнюю точку в сложной системе несоответствий — внешнего, поверхностного пласта изображения и внутреннего, глубинного, — которая оформляет и узаконивает стилистическую многослойность фильма.

...Сходится, стягивается от краев экрана к центру черная пелена. Режиссер словно закрывает занавес. Оставляет в нем лишь маленькую круглую дырочку. И оттуда — из-за занавеса — нам, кажется, лукаво подмигивает Майкл Трэвис.

Трэвис, который так хотел сыграть роль «счастливчика» в жизни, но сыграл ее на самом деле только в кино. Подмигивает артист Майкл Трэвис, которого, как мы знаем, играет артист Малькольм Макдоуэлл. Он еще в гриме, он еще не вышел из роли. И, если того потребует режиссер, сможет еще раз раздвинуть занавес, чтобы комедия о «счастливчике» началась сначала.

Исправно вращается сценический круг жизни. Бегут, а на самом деле стоят на месте люди-актеры. Мир как бы поворачивается к зрителю всеми своими сторонами, чтобы смогли мы обозреть все его ипостаси, а заодно и осознать, как все-таки, несмотря ни на что, могуч perpetuum mobile искусства.

Зажигается свет в кинозале — Линдсей Андерсон объявляет антракт.