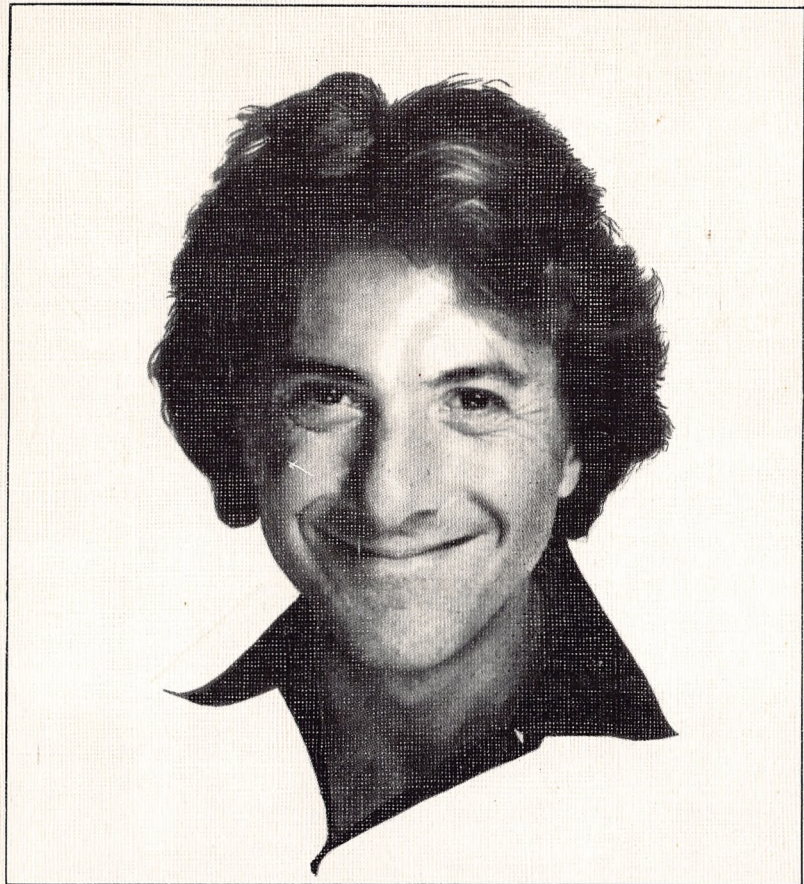


Дастин Хоффман



Мастера зарубежного киноискусства

И. Беленький

Дастин Хоффман

Мастера зарубежного киноискусства

И. Беленький

Дастин Хоффман



Москва
«Искусство»
1988

ББК 85.374(3)

Б 43

Рецензенты:

Я. А. Березницкий,

доктор искусствоведения

Г. А. Капралов

4910020000—068

Б—————146—88

025(01)—88

Мы живем культурой, зависящей от успеха, но жизнь-то дана не для этого!

Дастин Хоффман

Чью жизнь проигрывают перед нами актеры чередой своих персонажей? Не свою ли? Не собственная ли их судьба шуршит реквизитом за кулисами и мерцает в колеблющемся свете кинопроектора?

Иные всю жизнь играют только себя. Другие о себе забывают и забвением этим заслоняются от всего, о чем вспоминать не хочется. Но есть среди актерской братии такие, для кого собственная судьба и сладка и ненавистна, кто и хотел бы забыть о ней, да не в силах и, вспоминая, словно по принуждению, постепенно втягивается в эти воспоминания, под конец даже находя в них известное удовольствие. Из «Жизни Чарли» Жоржа Садуля мы знаем, что создатель бродяжки Чарли и Шэдоу, короля в Нью-Йорке, через всю жизнь пронес в себе «несчастливого мальчугана с Кеннингтон-роуд». Андре Базен поведал нам об одной и той же истории несбывшихся надежд, которую не переставал переживать Жан Габен. И Чаплин и Габен — пленники собственной судьбы.

От своей и только от своей судьбы одинокого в недобром мире никуда не может уйти ни на сцене, ни на экране и Дастин Хоффман. Пусть он гангстер или приговоренный к смерти, безработный художник или тоскующий выпускник колледжа, хромой бродяга или сыщик поневоле, исписавшийся композитор или робкий матема-

тик, каторжник или рискующий карьерой журналист, жертва нацистов или никому не нужный заключенный, актер преследуемый и актер безработный, отец, всем рискующий ради ребенка, или отец, разочаровавшийся в своих детях. Пусть он — кто угодно. За столькими лицами в искусстве у него только одно лицо в жизни. Неизменное с течением времени. Постоянное в меняющемся мире.

Волчком среди гогочущей над ним шпаны вошел он в этот мир и сумел в нем — нет, не приспособиться! — уцепиться, ухватиться за что попало руками и ногами, вгрызться зубами, наконец, завоевав славу, не потерять себя, не поддаться ни на обманчивую мишуру светских приемов, ни на искус покоем и довольством. Обретя общественное признание, он не стал своим в чужом и равнодушном мире, где закон жизни — борьба всех против всех. На всю жизнь он остался одиноким бегуном на поистине марафонской дистанции к недостижимому покою в суетливом и бездуховном обществе. К вершинам славы и успеха он бежал с трудом, добежал нескоро, и если бы не случай, возможно, вообще не добежал бы. Кем бы он был? Актером. Характерным театральным актером, играющим и там и сям, на больших сценах и на малых, «на Бродвее», «вне Бродвея», «далеко от Бродвея», «очень далеко от Бродвея» и «очень-очень далеко от Бродвея» — повсюду, где есть хотя бы подобие сцены и куда прихотливая фантазия американских театральных критиков протягивает «бродвейскую» пуповину. Он в любом случае был бы актером. Потому что никем другим он никогда не был и быть уже не сможет. Впрочем, судьба распорядилась по-своему, и в один из декабрьских вечеров 1967 года перед изумленными критиками, перед восхищенными молодыми посетителями кинозалов, порядком уставшими от сказок о миллионерах и непобедимых ковбоях, вышел в свет юпитеров невысокий, далекий от эталонов красоты и уже не очень молодой человек с подвижным, улыбающимся лицом и шапкой взъерошенных волос. В вечер премьеры на залитую светом сцену кинотеатра он вышел из темноты так же стремительно и неожиданно, как вознесся к славе из полной (или почти полной) безвестности.

Его гоисторическое прошлое

Когда Лилиан Голд (по мужу Хоффман) выбрала для своего младшего сына имя Дастин, вряд ли она в тот момент предрекала ему актерскую судьбу. Она любила кино, была страстной поклонницей киноактеров и обоих своих сыновей назвала именами кинозвезд разных лет. Старший стал Роналдом — в честь Роналда Колмэна, знаменитого английского актера 30-х годов. Младший получил имя популярного на заре кинематографа Дастина Фарнема (в некоторых историях кино его имя и фамилия пишутся как Денстин Фарнум) — исполнителя ролей ковбоев, конкурента знаменитого Уильяма Харта. Вполне возможно, что в «Маленьком большом человеке», в первом эпизоде с Бешеным Биллом Хикоком, Дастин Хоффман и вспомнил своего элегантного тезку, беззвучно звенящего шпорами в старинном фильме Сесилия Де Милля «Муж индейки», — об этом говорят чересчур многозначачие позы Джека Крэбба, перерядившегося в ковбоя, и слишком по-оперному, неправдоподобно эффектный его костюм.

Однако, в отличие от Фарнема, Дастин Хоффман происходит из семьи отнюдь не «стопроцентно американской»: его дед переехал вместе с семьей из королевской Румынии в США только в 20-е годы, рассчитывая, по-видимому, начать здесь, в «стране равных возможностей», новую и счастливую жизнь. Расчеты эти, как часто бывало и бывает до сих пор, основывались на весьма неточной информации и не выдержали первого же столкновения с действительностью. Осев в Чикаго, родоначальник «американских»

Хоффманов сумел устроиться парикмахером, но на собственное дело, на которое он в общем-то и рассчитывал, ни сил, ни капиталов, ни предприимчивости у него не достало. Деловая неудачливость обернулась для него полным жизненным крахом — последовало душевное расстройство и помещение в психиатрическую лечебницу. Эта катастрофа, происшедшая в самом начале новой, американской жизни Хоффманов, существенно изменила планы семейства: хотя жене неудачливого парикмахера и удалось закрепиться в Чикаго и даже превратить парикмахерскую, в которой они трудились, в наиболее посещаемую в округе, все же семейный совет порешил сменить сферу деятельности. (Кстати, кто знает — не прими семья это решение, стал ли бы сегодня потомок несостоявшегося парикмахера знаменитым киноактером?)

Как бы то ни было, семейство Хоффманов, возглавляемое теперь Гарри, отцом Дастина, погрузило свои пожитки в старенький «форд» и с капиталом в 50 долларов двинулось в Калифорнию, полагая, что в этом «золотом штате» и жизнь станет золотonosной. Даже если принять во внимание, что 50 долларов начала 30-х годов далеко не то же самое, что сегодня, все равно «капитал» Хоффманов кажется до безумия маленьким. Если же вспомнить еще, что вокруг бушевал самый жестокий за всю историю США экономический кризис, затронувший каждого американца и потому, видимо, привычно названный «великим», то сумма в 50 долларов покажется просто курьезной. Однако Гарри Хоффману везло: он был среди тех немногих из пятнадцати миллионов безработных, кто получил работу. В «золотом штате» Гарри устроился землекопом. Шло строительство одного из голливудских «фриуэев» — скоростных шоссе, тех, что сейчас широченными, многорядными потоками автомобилей связывают Большой Лос-Анджелес с его знаменитым кинематографическим пригородом — по ним довольно часто проезжает и знаменитый сын безвестного землекопа.

В определенном смысле и эта неблагодарная работа (к тому же во времена «великой депрессии» не бог весть как оплачиваемая) сыграла

известную роль в последующей истории семейства Хоффманов — шоссе привело Гарри Хоффмана в Голливуд, где он на первых порах, совсем как герой Чаплина, получил работу реквизитора. Через некоторое время, заинтересовавшись секретами производства фильма, бывший землекоп предложил собственный проект декораций. Проект получил одобрение, а Гарри Хоффман — новую работу. Работать ему пришлось проектировщиком декораций, то есть одним из сотрудников своего рода конструкторских бюро. Для честолюбивого человека это означало начинать с нуля. Но, начав с нуля, Гарри Хоффман отказался этим нулем ограничиться. Хотя он и родился в Румынии, но закваску успел получить американскую и понял, что жить здесь можно, только пробившись наверх. С другой стороны, видимо, так уж на роду Хоффманам было написано — всякий раз начинать с нуля. Добиться хоть какого-нибудь успеха они могли, только пройдя предвзвешенно по всем кругам трудового ада, уготованного всякому, кому изначально не было дано ни связей, ни знакомств, ни денег. То, что пробиваться следует при всех обстоятельствах, было очевидно для каждого члена семьи. И во имя этой цели каждое поколение делало свой шаг. Дед «сорвался» при первой же попытке. Отец вступил на первую ступеньку.

Будучи человеком, как уже говорилось, честолюбивым, с творческой жилкой, Гарри Хоффман не удовлетворялся ни реквизитной спецификацией, ни затем чертежами декораций — он виделся себе ассистентом режиссера. Это, разумеется, еще не было «верхом», но мало ли ассистентов, ставших режиссерами? С другой стороны, мало ли ассистентов, так и оставшихся ассистентами? Знай Гарри Хоффман, что ему не суждено ни то, ни другое, он наверняка сразу ушел бы из Голливуда, хотя за сравнительно недолгое время работы там сумел обрести дружбу с человеком, о работе с которым мечтал, по-видимому, не один ассистент, — с Фрэнком Капрой. Старший сын Гарри, Роналд, еще мальчиком даже снялся у Капры в эпизоде знаменитого фильма «Мистер Смит едет в Вашингтон». Веселый, дружелюбный человек, Капра, однако, смотрел на вещи достаточно

резво и аналогичного взгляда требовал от всех, с кем приходилось работать. Его откровенность, вряд ли, впрочем, стоившая ему чрезмерных усилий, положила конец кинематографическим грезам честолюбивого реквизитора. Автор «Познакомьтесь с Джоном Доу» и «С собой не унесешь» протянул однажды Гарри список фамилий кандидатов в... ассистенты. В этом длиннейшем списке значились исключительно родственники руководящих деятелей компании — директоров, продюсеров, менеджеров и т. п. Что оставалось делать вчерашнему землекопу? Он отступился.

А между тем не напоминает ли эта ситуация (хотя бы отдаленно) известную у нас кинокомедию С. Поллака «Тутси», где главную роль безработного актера играл ныне знаменитый младший сын Гарри Хоффмана? Может быть, Хоффману-отцу стоило переодеться в какую-либо знаменитость? Во всяком случае, как увидим, вся «дозвездная» жизнь Дастина Хоффмана — свидетельство гораздо большей твердости, настойчивости, уверенности в своих силах и в своем предназначении. Но Дастин в семье — «чистый» американец, он родился в Соединенных Штатах. Что же касается его отца... Гарри Хоффман не унывал: хотя ему, повторяю, было далеко до своего пробивного младшего сына, он все-таки был тверже своего отца и, уж конечно, настойчивее. Ни о каком душевном расстройстве речи не было: уйдя из Голливуда, Гарри вскоре с головой погрузился в бизнес продажи и перепродажи мебели. С кинематографом было покончено. Разве что иногда, в память о творческих прожектах молодых лет, Гарри Хоффман подрабатывал в качестве художника-декоратора.

В общем, к моменту, когда второй сын Гарри Хоффмана, Дастин (он родился в Лос-Анджелесе 8 августа 1937 года), стал носиться со сверстниками по улицам, полагая, что эти лос-анджелесские улицы и есть весь окружающий его мир, кинематографические мечты его отца были уже в прошлом, и семью теперь фактически ничто не связывало с Голливудом, который, однако, территориально располагался совсем неподалеку — километрах в тридцати от Большого Лос-Анджелеса.

Образно говоря, детство Дастина Хоффмана качалось на волнах спроса на мебель. Конец 30-х годов, предвоенное время, в Соединенных Штатах прошел во всеобщем колебании и неуверенности: и «великая депрессия», казалось, наконец позади, но и до стабильности тоже далеко.

От простой подмены слов (кризис теперь стали называть спадом) уверенности в завтрашнем дне, понятно, не прибавлялось. Эта колебательность и придала соответствующий жизненный ритм семейству Хоффманов: если мебельные дела несостоявшегося ассистента режиссера шли хорошо, семья занимала особняк на Беверли-хиллз — этом заповеднике жизненного успеха; если же спрос падал, Хоффманам в полном составе приходилось переселяться на неширокие, шумные и пыльные улицы и в сравнительно недорогие и скромные квартиры собственно Лос-Анджелеса 30—40-х годов. А так как в атмосфере общей нестабильности далеко не все торопились приобретать новую или подержанную мебель, то спускаться с Беверли-хиллз в городские низины приходилось гораздо чаще, чем этого хотелось бы, и на гораздо более долгий срок, чем подниматься обратно. Более того, за этими перемещениями вверх-вниз скрывались не только деловая сметка или просчеты Гарри Хоффмана или ситуация экономической неуверенности в стране, но и, что любопытнее, социальная психология, основанная, как ни странно, на... топографии. Громадный Лос-Анджелес по большей своей части расположен в низинах, окруженных горами и холмами (по-английски hills). Сейчас, конечно, трудно определить, когда началась эта традиция, но с течением времени любое высокое по сравнению с низиной географическое положение стало здесь означать и высокое социальное положение: в таких районах, как Беверли-хиллз, Вудленд-хиллз, Гранада-хиллз, традиционно селились люди с высокими доходами. Беверли-хиллз со временем стал наиболее популярным местом заселения преуспевающих людей — вообще превратился в символ преуспевания. Вот почему перемещения семейства Хоффманов были не просто географического или даже экономического свойства — они воздействовали и на социальные чувства, заставляя членов

семьи переживать переселение на городские улицы чуть ли не как драму.

В такой вот обстановке и складывался характер будущего актера: легко привыкая к роскоши и труднее — к «веселой бедности», молодой Дастин на собственном опыте постигал непрочность любого успеха, всякого мало-мальски высокого жизненного положения, которого удавалось достигнуть ценой немалых, иногда необыкновенных усилий. Это постижение жизненных уроков оказалось оплаченным своего рода навязчивой идеей — постоянным страхом, что в какой-то момент все может рухнуть. Впоследствии это ощущение неустойчивости окружающего мира, непрочности собственного положения в нем отразилось на многих персонажах Дастина Хоффмана — например, на Бэйбе из фильма «Марафонец», на Максе Дэмбо из «Срока свободы», на преуспевающем композиторе Джорджи Солоузе («Гарри Келлерман»), на Джеке Крэббе из «Маленького большого человека», на Теде Крамере из фильма «Крамер против Крамера». Частая смена социального окружения, уровня жизни, а стало быть, и отсутствие стабильной исходной жизненной позиции не могли не сказаться и на общей социальной принадлежности будущих персонажей Дастина Хоффмана и на их общественно-психологической функции и в изображаемом и в реальном мире — функции жертв. Они — жертвы, как жертвой социальной неустойчивости семьи был маленький Дастин.

Дастин лос-анджелесского периода своей жизни был типичным уличным мальчишкой, «шпаненком», каких и сейчас полным-полно на улицах бедняцких кварталов Чикаго, Нью-Йорка, того же Лос-Анджелеса (городов, где жила либо семья Дастина, либо он сам), да и фактически всех крупных американских городов. Эти ребята, вступив в «опасный возраст», объединяются в компании (в американском словоупотреблении — в «банды»), а эти компании в свою очередь — в целые союзы*. Собственно, из таких-то союзов мафия и рекрутирует себе попол-

* В 1983 г. наши зрители могли составить себе частичное представление об этих бандах по фильму американского режиссера Фрэнсиса Ф. Копполи «Изгой», демонстрировавшемуся вне конкурса на XIII Московском Международном кинофестивале.

нение. Во времена детства Дастина, то есть в 40-е годы, эти банды малолеток назывались мексиканским словом *rachuchos* (то есть молодые гангстеры, гангстерские бойскауты); как они называются сейчас, сказать трудно. Сейчас, размышляя о тех временах, Хоффман вспоминает, как мальчишкой носил «для безопасности» при себе нож (привязывая его к ноге), хотя не может утверждать наверняка, что когда-либо решился им воспользоваться. Сказать по правде, те бесчисленные сражения, которые то и дело, по поводу и без повода вспыхивали между отдельными бандами этих *rachuchos*, он предпочитал наблюдать со стороны (кстати, не этой ли природной опасливости — назовем ее так — мы и обязаны сегодняшней возможностью восхищаться блестящей игрой Дастина Хоффмана?). На одной из семейных фотографий, опубликованных журналом «Тайм» в 1969 году, Дастин запечатлен вместе с бабушкой (родоначальницей «американских» Хоффманов): черноволосый подросток со слишком широкой улыбкой, слишком большими глазами, в которых никакая улыбка была не в состоянии скрыть оглядку назад, за спину.

Ни в те годы, ни впоследствии, уже в зрелом возрасте, Дастин никогда и никем не верховодил — скорее, наоборот! — но внимание к себе неизменно привлекал: «С раннего детства я помню, как люди вечно толклись вокруг меня и потешались надо мной. По имени меня никто не называл, а обзывали Мусорником*». Позднее, когда детские и юношеские переживания переплавятся в горниле жизни и, осмыслившись, затвердеют в виде типологической маски, возникнут такие персонажи, как Джорджи Солоуэй, Бэйб, Ленни Брюс (не реальный, а воплощенный Хоффманом в фильме «Ленни»), проходимец Дельга из фильма «Мотылек». Все его ранние обиды, унижения, вынужденное позерство, мстительность, торжество над обидчиками не просто выплеснутся в этих ролях, но трансформируются в удивительный по эмоциональной остроте и психологической утонченности фон — подтекст

* Цит. по кн.: Brode D. The Films of Dustin Hoffman. Secaucus (N. J.), Citadel Press, 1983, p. 26.
Здесь игра слов: имени Dustin и значения *dustbin* — «мусорник, мусорный ящик».

событийных перипетий. Ни один другой актер из сверстников Хоффмана (Джек Николсон, Уоррен Битти, Роберт Де Ниро, Джин Хэкман, Роберт Рэдфорд, Эл Пачино), выросши и повзрослев, не привнесет в свои роли столько личных ощущений, накопленных и пережитых в прошлом чувств и даже ситуаций и жизненных случаев. А так как Хоффман принадлежит к актерам, активно вмешивающимся в сценарий, то биографичность многих его ролей обретает фабульную конкретность, а пережитые в жизни ситуации — общественную поучительность. Почему? Может быть, в той — личной, жизненной, биографической — предыстории Дастина Хоффману довелось более других испытать превратностей судьбы? Может быть, сама жизнь его прошла через толщу «пылких страстей и могучих обстоятельств» — социальных и политических конфликтов, сотрясавших и сотрясающих страну?

Не следует забывать и то, что родился и рос Дастин Хоффман в Лос-Анджелесе, то есть в Калифорнии — одном из штатов, где наиболее прочны расистские и националистические настроения и предрассудки. Это сказалось прежде всего на отношении окружающих к ребенку из семьи, и без того пронизанной всевозможными комплексами и чуждыми калифорнийцам традициями. Дастин был из тех детей, кто всегда в подчинении у старших и сильных — обстоятельство, само по себе привносящее в жизнь ощущение неустойчивости и неуверенности в себе и своих силах.

С другой стороны, он, по собственным воспоминаниям, неизменно находился в центре внимания, так сказать, в зоне повышенного интереса. Но что это было за внимание? Что за интерес? Хоффманы были чужаками, а потому, как и всякие чужаки, оказались в центре внимания, пусть и неприязненного. К моменту рождения Дастина Хоффманы еще не стали «своими» в Америке и вызывали к себе осторожный интерес повсюду. Тем более чужими должны были чувствовать себя в Лос-Анджелесе (куда, как помним, переехали из Чикаго), ведь Калифорния всегда считалась «исконной Америкой». Чужаками были Хоффманы и из-за социальной непрочности, неопределенности положения — то «взбираясь» на Беверли-хиллз, то

«спускаясь» в городскую низину и, в сущности, оставаясь чужими и там и тут.

Детство Дастина протекало в атмосфере отчуждения — вот принципиальное обстоятельство, повлиявшее впоследствии не только на манеру исполнения, не только на особенности доминирующего характера, в той или иной степени присущего всем персонажам Хоффмана, но, возможно, даже и на выбор актерской профессии сыном мелкого мебельного коммивояжера. С детства он был отчужден от обывательски-консервативного восприятия мира как наилучшего из возможных, от социальной и групповой солидарности, от того предметного мироотношения, в которое окунулся его первый настоящий герой экрана Бенджамин, приехав после колледжа домой, и от которого ему стало, попросту говоря, тошно. Маленькому Дастину сразу же пришлось почувствовать себя выделенным из общей массы, непохожим на нее, не таким, как все.

Правда, эта отличенность от других имела свою специфику. С одной стороны, как уже говорилось, ему льстило быть средоточием внимания. Сегодня он, естественно, уже привык находиться в перекрестии взглядов, и отсюда — некоторая насмешливость при воспоминании о теперь уже далеком времени («люди вечно толклись вокруг меня»), но не в те ли годы родилась в нем эта привычка? Сегодня он (и не он один), разговаривая с репортерами, неизменно улыбается, растягивая рот чуть ли не до ушей, и острит, и насмешничает, но всегда ли он так разговаривал? Своим Ленни Брюсом он показал, как издевательски и даже хамски можно компенсировать издевательство и хамство окружающих его «стопроцентных американцев». Ведь даже совсем в нежном возрасте насмешки воспринимаются именно как насмешки, а не как комплименты: его дразнили и над ним потешались. И от этого никуда не деться. Если же взглянуть на это обстоятельство, так сказать, сторонним взглядом, то, в общем-то, оно не покажется чем-то из ряда вон выходящим. В чьих только воспоминаниях о детстве не мелькал мальчик, которого постоянно как-нибудь дразнили, «доводили», звали «доходягой» (то есть чудачком, шутом гороховым),

а часто и преследовали! Иногда это сказывалось впоследствии, чаще — проходило с возрастом. Но как бы то ни было, таким вот «доходягой» и был юный Дастин.

Удивительно ли, что и память о годах учения окрашена у него горечью? «Мне кажется, у меня и дня не было счастливого: все время ощущал себя каким-то отщепенцем»*. Много лет спустя в фильме «Марафонец» режиссер Джон Шлезинджер обыграл именно эту подробность из жизни своего актера, по-видимому им же и подсказанную: возвращаясь домой после очередной пробежки, хоффмановский Бэйб неизменно подвергается насмешкам местной великовозрастной шпаны и, не отвечая на их издевательства, лишь норовит поскорее прошмыгнуть к себе в подъезд, исчезнуть с их глаз. Если гогочущая шпана населяет все страны и во все времена, то безответность Бэйба, в этих эпизодах событиями фильма не мотивированная, его желание уйти, спрятаться и, наоборот, нежелание (а может быть, и неумение?) «связываться» кажутся биографичными, так как это свойства чересчур специфические. (Здесь, кстати, можно было бы вспомнить и поведение Дэвида из «Соломенных псов» — эпизод в баре, где он, чужак, под насмешливыми взглядами грубых «аборигенов» чувствует себя не в своей тарелке.)

Мальчиком Дастин был худ, невзрачен, «малоросл, носил на зубах специальные скобы и был самым прыщеватым во всей Калифорнии»**. Удивительно ли, что он «всегда завидовал крупным, красивым ребятам, атлетам, и долгое время болезненно мечтал быть красавцем»***? Но в таком '«стопроцентно американском» штате, как Калифорния, быть невзрачным значило заведомо быть и неудачником. Впоследствии репортеры, привыкшие славословить «стопроцентных американцев», с удивлением отмечали, что у этого героя американской молодежи «крючковатый нос, он пучеглаз, не причесан и выглядит типичным неудачником»****. В штате, где чуть ли не половина городов имеют мек-

* Цит. по кн.: Brode D. The Films of Dustin Hoffman, p. 32.

** «Parade», 1969, 25 may, p. 4.

*** Цит. по кн.: Brode D. The Films of Dustin Hoffman, p. 30.

**** «Parade», 1969, 25 may, p. 4.

сиканское происхождение (что тем не менее не мешает считать Калифорнию «исконной Америкой»), повторяю, чуть ли не самые сильные и прочные в стране расистские (антимексиканские, антисемитские, антинегритянские) настроения. Испытали их на себе и Хоффманы. Что нужды в том, что они не мексиканцы? Они не отсюда — вот что главное. Они не англосаксы — вот что имеет значение.

Пережив нелегкую юность, повзрослев, обретя опыт столкновений с жизнью и став в итоге этого тернистого пути «кинозвездой», то есть добившись жизненного успеха, Дастин Хоффман теперь-то, казалось бы, стал «своим», более того, — символом «нормы». Однако свою юношескую неказистость он вспоминает сегодня не просто как физический, но как и психологический недостаток. Причем не то чтобы он рассуждал сейчас на темы психологии — нет, он вспоминает о том, как рассуждал он на сходные темы в давние годы, когда ему казалось, что весь «нормальный» мир состоит из красивых, мускулистых людей. Сейчас он даже приписывает тогдашнему себе (невзрачному «доходяге») иронические афоризмы, будто бы рожденные в ту пору из «психологизированного» восприятия окружающего мира, вроде того, что на пляже «столько мускулов и ни одной мозговой извилины». Отметим, что пляжи в Лос-Анджелесе — необходимая и неотъемлемая часть городского пейзажа, ибо этот портовый, приморский город вытянулся вдоль берега почти на восемьдесят километров. Поэтому нет ничего удивительного в том, что местные мальчишки находили свои мускулистые идеалы именно среди завсегдатаев пляжного сообщества. В те смутные годы своей жизни среди полувраждебной-полубезразличной калифорнийской обывательщины будущий кумир молодых кинозрителей, а в давние годы — тощий и невзрачный мальчишка, усиленно занимался гантелями, дабы не стыдно было появиться на пляже, а появившись там, выглядеть, «как все».

Хотя ему и льстило быть в центре внимания, но, как говаривал Марк Твен, «кому же придет в голову наживаться на собственном слабоумии?». Дастин безусловно понимал, что привлекает внимание окружающих именно как урод среди нормальных («сто процентных») лю-

дей, как живой экспонат кунсткамеры — недаром он теперь называет себя тридцатилетней давности «обрубком человечины». Но основные причины его юношеской ущемленности, отчужденности в окружавшем его в давние годы мире — не столько психологического, сколько социального, политического и лишь в конечном итоге социально-психологического характера. Другими словами, речь шла о расистской и националистической нетерпимости калифорнийских обывателей, «сто-процентных американцев».

Именно обывательская нетерпимость к чужакам, к отступлениям от стереотипов, от общепринятых шаблонов, испокон веку царивших в американской «глубинке» и пронизывавших все поры общественного организма — от «исконных» социальных порядков до «идеальной» внешности, — собственно и заложена в основу хоффмановского жизненного типажа. Он олицетворяет все то, что не совпадает с «идеалом» (обывательским, естественно). Недаром в американской кинокритике Дастина Хоффмана принято называть «антизвездой». Здесь стоит отметить, что, меняя в конце 20-х годов Чикаго (сравнительно демократичный «демократический» Север) на Лос-Анджелес (ранее — рабовладельческий Юго-Запад, ныне — расистскую Калифорнию), Хоффманы сильно рисковали, возможно, по незнанию. Во всяком случае, мы вправе предположить, что именно по этой причине Дастина Хоффману, решившемуся посвятить себя актерской профессии и жившему рядом с Голливудом, пришлось тем не менее уехать из Лос-Анджелеса на противоположный конец страны, в Нью-Йорк, чтобы оттуда, уже на новом витке жизненного опыта и профессиональной подготовки, вернуться в Голливуд и явить собою новое воплощение современной «кинозвезды». Впрочем, я забегаю вперед...

Если старшие Хоффманы — и дети и родители, — переехав в чужую страну, оказались людьми без профессии и, в общем, могли заниматься чем угодно, что подвернется под руку, работать фактически в любой сфере, где не требуются специальные знания, то следующее поколение в семье, двое «чистых» американцев — родившиеся в Соединенных Штатах братья Роналд и Дастин — твердо решили

выбрать себе в жизни конкретную профессию. Роналд стал экономистом, более того, сделал карьеру: входил в экономический совет при президенте Никсоне. Наиболее ярким воспоминанием о том времени остался, однако, его арест во время Марша мира на Вашингтон — событие, кстати, в жизни консервативного американца, обывателя из «глубинки», трудно вообразимое. Как бы то ни было, Роналд оказался первым в семье, кто придал ей стабильность и (относительную) уверенность в будущем.

Судьба Дастина определилась, однако, далеко не столь очевидно. Даже для него самого. Во-первых, в противовес Роналду, он всегда учился неважно и, как все двоечники, постепенно привыкал к этому, стараясь компенсировать естественно возникающее ощущение «второсортности» чем-то другим. Например, игрой на сцене. Еще в Лос-Анджелесе, учась в начальной школе, он на рождественских праздниках исполнил роль Малютки Тима в приспособленной для школьных нужд инсценировке «Рождественской песни в прозе» Чарльза Диккенса. Правда, этот факт еще мало о чем говорит: кто не играл в детстве на школьных утренниках! Теперь, когда задним числом увязываешь одно обстоятельство его жизни с другим, невольно испытываешь соблазн каждое событие нанизать на единую ниточку судьбы. Дескать, потому и играл в школе, что уже тогда мечтал о сценических подмостках или о съемочной площадке... Скорее всего, это было чисто мальчишеским лицедейством. Двоечник и «доходяга», объект издевок тем более в состоянии здесь компенсировать свои неудачи. Для Дастина же, который вечно в центре самого скандального внимания, которого то дразнят, то колотят, еще неизвестно, что лучше — публичный интерес, сопровождаемый тумаками, или спокойная «двоечная» безвестность. Таких, как он, сейчас принято называть «трудными детьми» (как увидим, эпитет «трудный» будет сопровождать Хоффмана всю его жизнь). Удивительно ли, что его всячески поощряли к участию в утренниках?

Однако в школе он прославился (а он действительно-таки прославился уже в школе, и в этом смысле его жизнь на самом деле нани-

зана на единую нитку судьбы) не одной игрой на утренниках или как объект для колотушек. Образовался в его судьбе некий шанс, возможность иного, чем оказалось, поворота, другого развития. Дело в том, что Лилиан Голд была не только любительницей кино и собирательницей автографов у «кинозвезд». Наученная жизненным опытом и памятью о тернистом пути своего семейства, постигнув, сколь нелегко преодолеть однажды сложившуюся, а потом и устоявшуюся, переходящую из поколения в поколение репутацию «чужаков», она стремилась подготовить собственных детей как можно более всесторонне, с тем чтобы они, выросши, оказались в состоянии вжиться в любую, самую изысканную культурную атмосферу. С этой целью она дала обоим сыновьям музыкальное образование, а Дастина, из-за его неудачливости заботившего ее более, чем Роналд, она готовила к карьере классического пианиста. Заниматься музыкой Дастин начал с шести лет и прошел за роялем весь полагающийся в таких случаях путь — от разучивания гамм до исполнения сложного репертуара, от периода, когда приходится чуть не силой удерживать за инструментом, до той поры, когда чуть не силой приходится отрывать от него. В итоге «на любой вечеринке,— вспоминал позднее актер,— первое, что я делал, это искал глазами роль»*. И понятно, что он стал незаменимым участником всех школьных мероприятий, не только кому-то аккомпанируя, но и подменяя иногда целые номера, которые по той или иной причине срывались.

Окончив начальную школу и перейдя в консерваторский колледж в городе Санта-Моника (лос-анджелесском пригороде), Дастин тем самым, казалось, решил специализироваться в качестве музыканта, то есть фактически сделал выбор: он станет профессиональным пианистом. Однако выбор этот оказался поспешным: природных данных, необходимых для профессиональной карьеры музыканта, у него не оказалось (аккомпанемент на школьных вечерах, понятно, не в счет). Впрочем, продлись музыкальное увлечение Хоффмана еще по крайней мере лет

* Цит. по кн.: Brode D. The Films of Dustin Hoffman, p. 12.

пять — ему можно было бы посвятить здесь и отдельную главу, назвав ее, к примеру, «Рождение актера из духа музыки» или каким-либо сходным образом. Но пианистический угар продолжался недолго и, сделав Дастина чувствительным к окружающим звукам, выразился в особой ритмической окраске сценических движений, пластики, реакции не только на реплики партнеров, но и на производимые ими (а то и зрителями) шумы и звуки. Что же касается кинематографической деятельности, то при всей биографичности хоффмановских ролей в их тематический слой музыка проникла слабо: кроме Джорджи Солоуэя, композитора-песенника из фильма с длинейшим названием «Кто такой Гарри Келлерман и почему он говорит обо мне эти ужасные вещи?», экранные герои Хоффмана не имеют к музыке никакого отношения. Пришлось снова выбирать. Хронология этой перемены такова: к восемнадцати годам Дастин еще виделся себе как пианист с классическим репертуаром; к девятнадцати он стал поглядывать в сторону эстрадных и джазовых ансамблей, а еще через год понял, что никакого пианиста — ни с классическим, ни с каким-либо иным репертуаром — из него не получится. И решил переквалифицироваться в... актеры.

В актерах

Тому, кто полагает, что жизнь актера сладка и приятна и наполнена гонорарами и любовными записочками поклонниц, полезно познакомиться с первым десятилетием «творческой» жизни Дастина Хоффмана. Жизнь его с 1958 по 1967 год была, конечно, творческой не только в кавычках — были в ней и славные моменты, но понятные и естественные творческие муки слились в это десятилетие с мучениями чисто материального свойства: во имя обретения профессионального статуса ему пришлось изрядно потрудиться, дабы не умереть с голоду и иметь крышу над головой. Согласимся, это болезненно для человека, с детства фактически не имевшего подобных забот: как ни поворачивались обстоятельства, но голодать-то Хоффманам не приходилось. И на все лишения он пошел с открытым сердцем, сознательно, без чьей-либо подсказки или подталкивания. Он хотел быть актером. Его терзал настоящий голод по сцене (об экране он в ту пору думал только как зритель), по единственному в своем роде ощущением возвышенности над людьми (не только в поэтическом, но и в буквальном смысле — на сцене, возвышающейся над залом), отделенности от них и в то же время слитности с их чувствами и интересами. Впоследствии в одной из театральных рецензий специально отмечалось, что «ему нравится находиться перед зрителями»*. Он истинно голодал по вниманию к себе — не тому школярски унизительному, которым жгли его однокашники, но по

* «World Journal Tribune», 1966, 4 dec., «New York», p. 34.

вниманию возвышенному, поэтическому, творческому, артистическому. Позднее, уже в 70-е годы, это свое ощущение Хоффман выразит в роли Ленни Брюса, живущего полной жизнью только на эстраде, перед битком набитым зрительным залом.

Как людям недостает калорийной пищи или свежего воздуха, так Дастину не хватало атмосферы сценического пространства, действия в лицах, перевоплощения в другого, чувства превращаемости; его не удовлетворяло бытие в самом себе, самовыражение — ему требовалось выразить еще кого-то, еще чьи-то мысли и чувства, боли и радости, прожить еще чью-то жизнь, помимо собственной, точно он стремился заслониться от своей жизни, своих трудностей жизнью и трудностями другого человека, примерить на себе другую судьбу. И когда этот голод стал не отвлеченным понятием, не метафорой, а до боли явственным, почти физическим ощущением (психологическим-то и подавно), тогда голод настоящий, неприютность и отчужденность перестали восприниматься как препятствия. К тому же — что такое отчужденность для Хоффмана, впитавшего ее с молоком матери?

В консерваторском колледже Санта-Моника он проучился год — 1957-й. Это оказалось достаточно, чтобы понять беспочвенность пианистических притязаний и отсутствие соответствующих перспектив. Параллельно он посещал факультет драматического искусства. Но будущее свое он в тот год провидел довольно своеобразно: «Я не захотел играть на фортепиано. Причем по многим причинам, и главная — необходимость этому учиться. Я думал: вот стану актером, и к черту учение! Это меня привлекало»*. Отметим эту инфантильную для двадцатилетнего парня боязнь учения. Отметим и то, что слова эти сказаны уже актером, прославившимся многообразием чисто технических средств представления и переживания, тщательностью подготовки к сценическим выступлениям и съемкам, отделкой каждой роли, ее разработкой и шлифовкой. Что скрывалось за этой боязнью? Не лень,

* Цит. по кн.: Brode D. The Films of Dustin Hoffman, p. 13.

конечно, вчерашнего школьника, но что? Не опасение ли, пока интуитивное, академической рутини, ведь сколько музыкантов пали уже ее жертвой! Но не забудем и ввевшееся в кровь переживание чуждости и выросший из него страх — истинный страх! — одиночества. В данном случае одиночества профессионального, ведь помимо чисто музыкальных способностей (по-видимому, действительно невеликих) пианистическое творчество, как и все, связанное с музыкой, требовало гигантского по объему и интенсивности тренажа практически в полном одиночестве. А что такое одиночество для Дастина, с детства ставшего притчей во языцех, вокруг которого с ранних лет «вечно толклись люди»?

Другое дело — актерская работа. Что ни возьмем — учение ли, репетиции, выступления, — все протекает на людях, для всего нужна общественная атмосфера, чье-то присутствие, реакция партнера, реакция на партнера. «В актерской игре меня более всего притягивала возможность творить в окружении людей»*, — говаривал он, вспоминая давние дни. Это — типично лицедейская склонность одновременно к выражению и самоконтролю, к самовыражению и к поискам контроля со стороны, умение находить одиночество в толпе и искать общения в одиночестве. Жизнь виделась ему множеством зеркал, где каждый из встречных — его отражение, а он отражал их всех и каждого в отдельности. Он вспомнит всех, с кем встречался, и себя, остро переживавшего эти встречи, — оттого так много личных, автобиографических сценок в его ролях. Но это будет, когда он станет актером. Пока же, в 1957 году, решение отказаться от пианистической карьеры и заняться поисками путей на сцену в семействе Хоффманов было встречено без особого энтузиазма. Позднее, уже после успеха Дастина в «Выпускнике», рассказывая репортерам о младшем сыне, Лириан Голд умолчит о своем разочаровании десятилетней давности, ведь все ее старания дать Дастину «приличную» (музыкальную) подготовку оказались напрасны. Дастина отговаривали. Предупреждали о нелегкой

* Цит. по кн.: Brode D. The Films of Dustin Hoffman, p. 13.

актерской доле (но что она ему, когда он уже начал «голодать»!), об отсутствии внешних данных — не вообще, а идеальных, какими они воспринимались в 50-е годы, то есть пригодных для публичных выступлений. Конечно, ни на одну из «кинозвезд» тех лет он не был похож — ни на Рока Хадсона, ни на Тэба Хантера, ни даже на Джеймса Дина, но мог ли его смутить попрек в отсутствии внешних данных — его, называвшего себя «обрубком человечины»? Внешние данные — обстоятельство испокон веку немаловажное для американских общественных нравов, как правило, обывательских по существу, — для Хоффмана, еще только готовившегося войти в общественную жизнь, были препятствием, которое следовало преодолеть. Главное — то, что им овладело еще и ему самому не вполне понятное чувство правильности выбора, — ему даже не требовалось испробовать себя, проверить по крайней мере, есть ли у него на самом деле способности, как это было с пианистическими увлечениями. Сейчас он интуитивно ощутил, что движется в правильном направлении.

Первым шагом на этом пути стало зачисление в Плэйхаус в Пасадене (еще одном лос-анджелесском пригороде). Чтобы оценить это событие, надобно знать, что «плэйхаусами» в США именовались так называемые «малые театры» (общедоступные, репертуарные), противостоящие бродвейскому, отчетливо коммерческому театральному зрелищу. В плэйхаусах, как правило, была постоянная труппа и устойчивый репертуар, чего традиционно нет в коммерческих театральных антрепризах. Распространились плэйхаусы по всей стране начиная с первого десятилетия нашего века, возникнув в виде любительских коллективов и трупп, а затем постепенно обретая статус полупрофессиональных. Предполагалось, что они станут не коммерческими предприятиями, а культурными центрами. Именно в этой струе из плэйхаусов родились знаменитые Гилд-тиэтр и Групп-тиэтр, сыгравшие огромную роль в утверждении реализма на американской сцене.

Подобного типа был и театр в Пасадене (Пасадена комьюнити плэйхаус). Он был образован в 1917 году в качестве своего рода филиала, факультета Калифорнийского университета. Хотя, как и все плэйхаусы,

пасаденский театр — любительский, руководили им вполне профессиональные театральные педагоги, а стажировались в нем многие актеры, впоследствии ушедшие работать в Голливуд, в нью-йоркские «независимые» студии, на бродвейские и «внебродвейские» сцены. Это положение своего рода резервуара для профессиональных театров и студий сказалось на контингенте учащихся, полностью соответствующих внешними данными «эстетическим» стереотипам, принятым в 40-е и 50-е годы. К моменту поступления туда Дастина Хоффмана, по его воспоминаниям, в Плэйхаусе занимались в основном высокие, загорелые блондины, отлично тренированные физически (как будто речь шла о спортивном клубе, а не о театре), с хорошо поставленными голосами и отточенной дикцией. (Кстати, мы еще увидим их в «Выпускнике» — веселые, циничные, они удивленно встретят неказистого, чернявого хоффмановского Бенджамина — как когда-то и самого Дастина,— готовясь стать друзьями жениха на свадьбе, куда ему, Бенджамину, путь заказан...) Поступив в этот театр в 1957 году (что с формальной точки зрения было не столь уж сложно, ибо театр, повторяю, был любительским), он обнаружил там ту же атмосферу, с которой сталкивался еще в детстве и которая пробудила в нем и на этот раз его пресловутый «пляжный» комплекс физической неполноценности.

Неудивительно, что в пасаденском театре он провел только год. Неудивительно и то, что год этот никаких особых познаний ни в области внутреннего и внешнего перевоплощения, ни в области сценической речи не принес, хотя Хоффман и занимался у директора театра Барни Брауна. Причин тому несколько, и не последняя — безалаберный, импульсивный характер Дастина, который не позволял ему, сосредоточившись на занятиях, отрешиться от антипатичного ему окружения. Он вышел из подросткового возраста, и школьное положение «доходяги» было уже неприемлемо. Он презирал этих эффектных и похожих друг на друга блондинов и блондинчиков, ковбойских эмбрионов... Презирал и не мог скрыть этого презрения. Презирал и... завидовал, совсем как персонаж тургеневского «лишнего человека»,

чей дневник он будет читать со сцены через несколько лет. Как завидовал в детстве мускулистым и высоким завсегдадаям лос-анджелесских пляжей. Он называл их «гуляющими сэрфингистами» и лез из кожи вон, дабы «отличиться», выделиться, подчеркнуть, что он совсем не похож на них, что он другой, абсолютно, во всех отношениях. Хотя, казалось бы, куда уж дальше... По воспоминаниям его сокурсника по Плэйхаусу Джина Хэмэна (прошедшего, в общем, тоже нелегкий жизненный путь, прежде чем стать одним из ведущих современных актеров), Дастин стремился всеми мыслимыми способами эпатировать благополучных «сэрфингистов», одеваясь прямо-таки под стать огородному чучелу: «в странный меховой жилет, надетый прямо на голое тело, и в изношенные до невозможности, расплзающиеся по ниточкам джинсы»*. (Спустя несколько лет подобный костюм превратится в «официальную» форму хиппи, также стремившихся эпатировать благополучных «скуэйрз» — буржуазных обывателей.) Словом, выходки, конечно, детские, импульсивные, бесцельные, нелепые, но они, однако, требовали немалых душевных сил, и в итоге занятия по мастерству превращались во взаимную пикировку, порчу нервов и фактически в пустое времяпрепровождение.

С другой стороны, цель подготовки актеров в Плэйхаусе была типично американской — достижение профессионального успеха. Висевший над сценой в зале театра лозунг — «Работая со звездой — стать звездой» — лишнее тому доказательство. Это плохо увязывалось с любительскими задачами основателей Плэйхауса, хоть в какой-то степени подразумевающими приобщение молодежи к культурным ценностям, а не просто обеспечение профессиональных театров людьми, обученными на дармовые деньги. Но что важнее, этот лозунг (как и стоящий за ним принцип) никак не способствовал развитию у будущих актеров умения работать в самых разнообразных амплуа. Исключение делалось только для одного — пресловутого «героя», «первого любовника». Практически это означало роли ковбоев. «Тогда на телевидении,—

* Цит. по кн.: Brode D. The Films of Dustin Hoffman, p. 13.

вспоминал позднее Хоффман,— в большой цене были ковбои, и наши парни из Плэйхауса только об этом и шушукались по коридорам. Мне от всего этого пришлось сматываться»*. Что же касается комиков, злодеев и т. п., требовавших характерного дарования и внешности вроде Дастина Хоффмана, то они рассматривались как персонажи второго плана, а потому не соответствовали «генеральному направлению» не только пасаденского Плэйхауса, но и вообще американского театра того времени. И не только театра — это согласовывалось и с той «розовой» тенденцией американского экрана, которая прочно установилась к середине 50-х годов: к этому времени свыше 80 процентов фильмов заканчивались хэппи эндом.

Поэтому перед людьми с внешностью Дастина Хоффмана — типичного характерного актера — такая ситуация ставила немало трудностей. В эпоху «героических» ампула разглядеть в юнце, пришедшем «с улицы», характерность (не говоря уж о собственно лицедейских данных) было, конечно, нелегко. Тем более что и сам-то юнец ставил перед собой, на первый взгляд, непонятные задачи. «Я мечтал только о Бродвее», — скажет он впоследствии, уже прекратив выступать и на Бродвее и «вне Бродвея», о времени, проведенном в Плэйхаусе. Казалось бы, какая связь между своеобразием характерной выразительности и спектаклем бродвейского типа — шоу, не слишком разнящимся с голливудским? Да еще в 50-е годы. Оказывается, прямая. Помимо того, что Бродвей в судьбе любого театрального актера означает путь вверх и возможность (пусть и ограниченную, а часто иллюзорную) выбирать репертуар, бродвейские спектакли при всей своей поверхностности обладают ярким и сильным водевильным тоном, который далеко не всегда воспринимается как недостаток. Водевильность же требует от исполнителей и острой характерности, правда, в большинстве случаев комедийного плана, особенно в мюзиклах, комедиях, ревю. Особенности типажа (то есть как раз внешние данные) и темперамент, делавшие молодого Дастина Хоффмана идеаль-

* «Time», 1969, 7 feb., p. 35.

ным исполнителем ролей на амплуа комика или плута (что и подтвердилось его дальнейшей судьбой), позволяли будущему актеру надеяться именно на такие роли. А где же еще взять эти роли, как не на Бродвее? Ведь большинство бродвейских постановок типа мюзикла и ревью требовали от актеров прежде всего естественности, органичности поведения на сцене, умения казаться (а возможно, и быть?) непосредственным, чуть ли не импровизатором даже в жанрах, где об импровизации не может быть и речи,— в «мыльных операх» например, типа той, в которой спустя два десятилетия примет участие хоффмановский Майкл Дорси («Тутси»). Особенно это касалось именно комических персонажей и простаков, то есть персонажей «фона». Но главное — бродвейские театры не исключали и не исключают постановку и серьезных современных пьес. Словом, Бродвей и... ничего, кроме Бродвея!

На следующий год он бросил все. Забыл Пасадену, Плэйхаус, Санта-Монику, где окончил колледж и где понял, что пианистика не для него, Лос-анджелесскую школу имени Джона Берроуза, где на утреннике впервые сыграл Малютку Тима, забыл пляжи, где чувствовал себя чуть ли не человеком второго сорта, забыл издевательства и насмешки однокашников, забыл своих товарищей-rachuchos (негра и мексиканца!) и нож, привязываемый к лодыжке. Словом, забыл все и отправился в Нью-Йорк. Совсем как его отец двумя десятилетиями раньше выехал из Чикаго в Лос-Анджелес, так и он сейчас выехал из Лос-Анджелеса в Нью-Йорк с несколькими долларами в кармане. Да еще с напутствием Барни Брауна, как увидим, и сбывшимся и несбывшимся одновременно. Опытный театральный мудрец, попытавшийся за год научить одаренного парня тому, на что другие тратят годы и годы, так успокоил своего ученика перед дальней дорогой: «Времени тебе, вероятно, потребуется много — может быть, десять лет, а может, пятнадцать,— но без театра тебе не обойтись*». Вот и весь багаж, с каким в столицу культурной жизни Соединенных

* «Time», 1969, 7 feb., p. 35.

Штатов прибыл вчерашний выпускник колледжа и театрального училища, страстно мечтающий о сцене. Ни знакомств, ни крыши над головой, ни средств к существованию. Как и предыдущим поколениям Хоффманов, Дастина вновь пришлось начинать все с нуля. (Не потому ли, кстати, так часто играет он людей, всякий раз начинающих жить с нуля? Или живущих «на нуле»?)

Его приятель Джин Хэкман тремя месяцами раньше также покинул Калифорнию и пасаденский Плэйхаус ради Большого Яблока — так называют свой город ньюйоркцы. Когда Дастин явился к нему, тот уже снимал однокомнатную квартиру и даже имел работу. Дабы оплатить свое жилье и прокормить семью, Джин Хэкман (будущий инспектор Джимми Дойл из «Французского связного» и Гарри Коул из «Разговора») подрядился переносить мебель при специализированном магазине и имел все основания этим гордиться. Еще бы: заработок и крыша над головой! Во всяком случае, у Дастина Хоффмана не было ни того, ни другого. Ночевал он на полу в кухне у Хэкманов или в холодильнике, работавшем в полмощности и будившем неожиданно жильца, когда выключалось реле и весь холодильный механизм содрогался в долгих судорогах.

Словом, начиналась новая жизнь. Линии ее то и дело двоились, разветвляясь и вновь скрещиваясь. Одна из них целиком проходила через места, на поверхностный взгляд, мало связанные с актерской профессией. Психиатрическая клиника, цветочный магазин, бюро по переписке на пишущих машинках, супермаркет «Мэйси», ресторан «Радли», отдел некрологов журнала «Тайм». Укрощать безумцев, перевязывать бечевой букеты орхидей, с сумасшедшей скоростью перепечатывать текст для издания телефонного справочника, стоять за прилавком в отделе игрушек, разливать по тарелкам супы — не слишком творческие занятия, не правда ли? Но именно ими заполнялся досуг новой, нью-йоркской, жизни Дастина Хоффмана. Квартирные, продуктовые, телефонные и иные счета, плата за уроки сценического мастерства — все требовало денег. Конечно, ему помогали родители, но многим ли? Те двести долларов, которые они ежемесячно высылали ему, помо-

гали лишь кое-как свести концы с концами: ведь вместе с двумя тысячами, которые он сам зарабатывал в год на десятке самых причудливых и неблагодарных профессий (если, конечно, их можно назвать профессиями), эта ежемесячная родительская подмога составляла лишь четыре с небольшим тысячи в год, то есть только-только перекрывала официально установленную «черту бедности», точнее — нищеты. Другая линия его нью-йоркского существования начиналась в конторах театральных агентов. Зная конъюнктуру и хорошо чувствуя аромат эпохи, агенты быстро и точно оценивают возможности любого новичка, прикидывая, куда можно предложить этот товар. Надо ли объяснять, почему санитар психиатрической клиники, он же — раздатчик в ресторане, продавец универмага, машинистка и т. д., не имел особых шансов получить работу на сцене? Вкусы эпохи, так хорошо улавливаемые театральными агентами, пока, в конце 50-х годов, наглухо закрыли ему путь на сцену. Чтобы открылась хотя какая-то щелка, необходим был пусть малейший намек на изменения в общей культурной атмосфере. В конце концов Хоффман устал от понимающего сочувствия, пожатий плечами и дежурной фразы: «А, собственно, чего вы хотите?» — и уже не заходил в конторы, а просовывал свою фотокарточку под дверь очередному агенту и убегал.

Однако на первых порах агенты могли обеспечить его лишь возможностью участвовать в прослушиваниях (процедура эта общая практически повсюду и актерам хорошо знакома). Но пройти эти прослушивания можно было только систематически занимаясь с квалифицированными преподавателями. Поступить в знаменитую «Экторс студио» он не смог. Трудно сказать, чего ему не хватило. «Причину они вам никогда не назовут, — с деланным равнодушием вспоминал он позднее. — Просто пришлют уведомление, и все»*. В Плэйхаусе у Барни Брауна упор делался на «героический» типаж, и конечный результат (пристроился учащийся в студию или в театр или нет) значил гораздо больше, нежели точно направленная и детализиро-

* Цит по кн.: Probst L. *Off camera*. New York, «Stein and Day», 1975, p. 95.

ванная этюдная разработка. Как бы то ни было, в отличие от Эла Пачино, окончившего «Экторс стьюдио» и впоследствии ставшего конкурентом Хоффмана в великой актерской битве за зрителя, Дастину Хоффману пришлось довольствоваться частными уроками.

Он занимался у преподавателей той же «Экторс стьюдио» Ли Страсберга и Лонни Чэпмэна и недостаток университетского, студийного образования компенсировал неистовой страстью и энергией, даже яростью, с какими брался за выполнение любого этюдного задания. Эта ярость, со временем ушедшая вглубь, стала внутренним двигателем многих его ролей, пропитала собой бессильное бунтовщичество его героев-жертв, обделенных жизнью, но не желающих мириться со своей судьбой, удовлетворяться тем, что продиктовано обстоятельствами. (Потому, между прочим, наиболее спорны те его роли, в которых нет этой глубинной, еле сдерживаемой ярости, клокочущего где-то внутри неистовства,— тот же Бенджамин из «Выпускника», Джон из «Джона и Мэри», Бернштейн из фильма «Вся президентская рать», Крамер из «Крамер против Крамера».)

Но обе эти линии его нью-йоркского существования нередко пересекались, воздействуя одна на другую. Даже на заработках ради оплаты квартирных счетов он изыскивал возможность учения у самого квалифицированного из всех педагогов — у жизни. Врожденное актерство толкало его на выходки, которые неактеру в голову просто не пришли бы. Работая, например, официантом в ресторане «Радли», он прикидывался французом, екая, юкая и грассируя, и выжидал, какова будет реакция посетителей. Иногда он попадался: посетитель оказывался приезжим из франкоязычных провинций Канады, и тогда приходилось изворачиваться, сводя дело к шутке. Но чаще затея удавалась, и посетители ресторана (особенно посетительницы) были польщены тем, что их обслуживают «по-французски». Немало чисто лицедейских розыгрышей устраивал он, работая продавцом в отделе игрушек знаменитого универмага (супермаркета) «Мэйси». При этом темперамент и изобретательность приводили иногда будущего Джека Крзбба на грань допустимого. Один из биографов описывает, как однажды,

«когда Джин Хэзмэн со своим двухлетним сыном Кристофером появились перед прилавком, за которым Дастин демонстрировал игрушки, Хоффман вдруг загорелся идеей предложить покупателям... Кристофера в виде куклы-автомата «в натуральную величину» по цене 16 долларов 95 центов. Он их и получил от одной из покупательниц. Правда, потом пришлось расплачиваться...»*.

Однако уроки у Страсберга дополнялись не только анекдотическими и курьезными изобретениями и выходками. Одно время Хоффману подвернулась должность санитаря в психиатрической клинике (Нью-Йоркском психоаналитическом институте), и действительность, с которой он там столкнулся, оказалась гораздо серьезнее. Да и уроки, вынесенные им из этого «дома скорби», оказались куда плодотворнее. В клинике ему пришлось наблюдать за людьми, психозы которых (кататония, психический автоматизм) привели их к опредмечиванию собственной жизни, к конструированию вокруг себя мира вещей, неживой природы. Они не играли «роли» предметов, как это иногда делают мимы,— пережив глубинный разлад с человеческим миром, они «перерождались» в вещь, становились «автоматами», орудием чужой воли, но и переносили это свое «овеществление», закованность вовне, существуя в неодушевленном мире фантомов, призраков, порожденных больным сознанием.

Хоффман недолго выдержал в этой клинике, ведь за каждым таким «неодушевленным предметом» скрывалась человеческая трагедия. Однако именно эта абсолютная пронизанность ролью, субъективное (от себя) отождествление с нею, с естеством, дотоле чуждым, полное и безусловное перевоплощение — перерождение в новом качестве, нежелание, а точнее неспособность отстраниться от роли — вот что стало для Хоффмана главным уроком, преподанным ему жизнью в стенах Нью-Йоркского психоаналитического института. Отныне он уже был не в состоянии просто показывать на прослушиваниях заученную роль (текст и выбранную манеру поведения) — ему требовалось

* Brode D. The Films of Dustin Hoffman, p. 31.

теперь прожить кусок жизни, обозначенный ролью. Он вдруг представлял за персонажем, показываемым режиссеру, реальное человеческое лицо, одного из несчастных обитателей «дома скорби». Понятно, что при таком отношении к ролям прослушивания становились изнуряющими. Эти бесконечные прослушивания заполнили собой целиком два года — 1958-й и 1959-й. О том, что приходилось выслушивать актеру от театральных режиссеров и агентов, можно судить по той же «Тутси»:

— Вы чересчур малорослы.

— Я могу стать выше.

— Да... но мы ищем кого-нибудь пониже.

— Я могу стать ниже.

— Нет, нам нужен кто-нибудь другого типа.

— Я могу стать другого типа.

— Вы не понимаете! Нам нужен кто-то другой.

Когда Хоффману удавалось добиться хоть какой-то роли, долго он на сцене не задерживался: либо роль была микроскопической и его легко заменяли «нужным» человеком, либо спектакль оказывался малоудачным и сходил со сцены через несколько представлений, либо сам молодой актер не удовлетворял постановщика даже как исполнитель микроскопической роли. И тогда снова тянулись долгие пробы и краткие отказы, прослушивания, перемежаемые визитами к театральным агентам, случайными приработками в ресторанах, магазинах, в тех же театрах (например, в Примаиз импровизейтори тизтр и в Лонгэйкр-тизтр он продавал в антрактах апельсиновый сок) и т. д. и т. п. Хоффману пришлось даже вспомнить о своем фортепианном увлечении и поработать аккомпаниатором в балетной студии Элен Тамирис, и это, право, было не худшим времяпрепровождением.

Что же до творческой карьеры, то достанет пальцев на одной руке, чтобы перечислить ее этапы за четыре года: стаффажная роль в постановке авангардистской пьесы Гертруды Стайн «Приглашаются очень молодые люди» на сцене колледжа имени Сары Лоуренс в Бронксе (май 1959 года); роль подростка-беспризорника в постановке пьесы Сиднея Кингсли «Тупик» в Театре на 41-й улице (октябрь

1960 года); бестекстная роль солдата Ридзинского в пьесе Стивена Гетерса «Повар для г-на генерала» в нью-йоркском Плэйхаусе (октябрь 1961 года); участие (в какой роли?) в пьесе Джеймса Херлихи и Уильяма Ноубла «Голубая джинса», поставленной в Сесилвуд-театр в районе Фишкил в Нью-Йорке (1963).

Итого, четыре выступления за четыре года. Даже если ограничиться только финансовой стороной дела, получится не густо. Ставки в американских театрах, расположенных «далеко от Бродвея», и вообще невысоки. Актерам выгоднее сниматься статистами на киностудиях. Даже заработки театральных «звезд» несравнимы с гонорарами «кинозвезд». Четыре выступления за четыре года во второстепенных ролях — можно ли считать это напряженной творческой деятельностью? Правда, сюда еще следует добавить эпизодическую роль мелкого жулика в телесериале «Нагой город» (1961), полученную благодаря ходатайству Роберта Дьювэла, актера, с которым Хоффман снимал на паях комнату в Нью-Йорке, плюс еще краткую возможность поработать ассистентом режиссера у новообретенного приятеля, постановщика Улу Гросбарда на пьесе Уильяма Снайдера «Дни и ночи Биби Фенстермэйкер» (сентябрь 1962 года в Плэйхаусе на Шеридан-скуэр). Все это — верхушка айсберга, скрытая часть которого представляет собой бесчисленные прослушивания, частные уроки и борьбу за существование — отчаянную, неистовую, но... выбранную добровольно.

Однако как ни мал был дебют, он все же состоялся. И это не осталось незамеченным. О реакции на его выступление в пьесе «Повар для г-на генерала» мы узнаем из воспоминаний Хоффмана: «В тот год это было единственное мое появление на публике, и вместо «так точно, сэръ!» я проквохтал что-то вроде «ко-ко-ко». Рецензент меня по имени не упомянул, но квохтание мое отметил»*. А вот что написал о «Тупике» критик Майкл Смит (по-видимому, первый, кто упомянул в прессе фамилию Хоффмана: «В этой пьесе прежде всего запоминаются эпизоды, где сделана попытка выразить безысходность положения этих

* «Look», 1968, 17 sept., p. 72.

мальчишек. Талант Сиднея Кингсли привлекает не расчисленной интригой, а описанием персонажей и окружающей их среды, что великолепно и реализовано в постановке. Мальчишки, которых играют Кен Керчвэл, Роберт Леви, Пол Б. Прайс, Джерри Рэгни, Дасти Хоффман и Меррей Леви, просто очаровательны. Особенно поражает их умение выразить чувства друг к другу, физическую, неосознанную, истинную нежность, столкновение мужаящих характеров»*. Отметим среди «мальчишек», обитателей трущоб, помимо Хоффмана Джерома (Джерри) Рэгни, будущего автора антивоенного мюзикла «Волосы». Отметим и то, что социальная драма Кингсли, написанная в 1936 году, выдержала не одно представление, а в 1937 году была экранизирована Уильямом Уайлером. Так что традиции в исполнении всех ролей «Тупика» уже существовали, и похвалы бездомным мальчишкам, озлобленной банде юнцов, вытолкнутых на улицу железными законами равнодушного общества, не стоит переоценивать. Эти роли, как правило, всеми исполнителями игрались и с «очарованием» (если это слово приложимо к юным хулиганам), и с естественностью, органичностью, живостью поведения на сцене ли, на экране. Эта естественность — результат их жизненности, подлинности самих типов, не исчезнувших ко времени дебюта Дастина Хоффмана, не исчезающих и по сей день. Чувства этих ребят, их «корпоративный» инстинкт, ненависть к соперникам, к «новеньким», «легавым» и прочим чужакам Хоффману были понятны еще и потому, что напоминали поведение его приятелей-pachuchos. Даже нож, знак приобщенности к жизни «корпорации», напоминал ему детские годы. С другой стороны, переживания его героя, которого, как и его пятерых приятелей, гангстер Мартин учит быть такими же, как и сам, гангстерами, чувство «тупика», безвыходности, обреченности и обреченной ярости, злобы на весь свет, смешавшись с традиционным для семьи Хоффманов ощущением чуждости в окружающем мире, заложили в молодом актере ту душевную, психологически понятную и реальную для «американского образа жизни» основу,

* «The Village Voice», 1960, 3 nov.

которая помогла ему спустя десять лет сыграть нью-йоркского бродягу Риццо, по прозвищу Крыса, в «Полуночном ковбое». Нетрудно представить себе, что детство и юность Риццо проходили вот в таком же тупике, среди манхэттэнских улиц, неподалеку от грязной Ист-ривер, в банде таких же обреченных беспризорников. Даже если и рос он, в отличие от них, в итальянском квартале (Риццо — итальянец), среди будущих мафистов и торговцев наркотиками, — разница здесь невелика.

Однако за три года «Тупик» был фактически единственной постановкой, где Хоффман получил возможность применить на деле то, чему он научился у Барни Брауна, Лонни Чэпмэна и Ли Страсберга, создать хотя и небольшой образ, но все-таки образ, и вдобавок в социальной драме. Все остальное время по-прежнему посвящалось борьбе за существование и случайным приработкам. В 1962 году Дастин Хоффман познакомился со своей будущей женой — Энн Бирн, балериной, выступавшей в ту пору с филладельфийским балетом. Но поженятся они лишь спустя шесть лет: за это время Энн успеет выйти замуж, развестись, перейти в Нью-йоркский городской балет... Все, чего добьется за это же время Дастин, это из неизвестного актера на выходные роли превратится в знаменитость нью-йоркских сцен.

* * *

Передо мной целый ворох пожелтевших газет и высохших от времени журналов: обзоры, рецензии, заметки, письма в редакцию, объявления, афиши двадцатилетней давности. Среди массы событий театральной жизни США в них запечатлелись и первые шаги по сцене молодого Дастина Хоффмана. Запечатлелись, впрочем, слабо, почти пунктирно — иногда они едва угадываются, их приходится нащупывать, а то и «вычислять». Но если приложить немного усилий и фантазии, перед нами постепенно сложится подернутый патиной давности коллаж пьес и спектаклей, ролей и оценок, выводов и впечатлений, собственно и отражающий трудный путь будущей «кинозвезды».

Только пьесы

В 1964 году в творческой судьбе Дастина Хоффмана произошло немаловажное событие: на целый год он подрядился выступать в составе Бостонской театральной антрепризы под руководством Дэвида Уилера. Эта антреприза (Тиэтр компани оф Бостон) была создана в 1963 году и являла собой типичную региональную труппу, существовавшую, в общем-то, на собственный страх и риск и не имевшую никаких финансовых гарантий. Если бы не удалось собрать зрителей, труппа распалась бы после первой же неудачи. (Собственно говоря, такова судьба подавляющего числа американских театральных антреприз, и от молодого актера, искренне любящего искусство и стремящегося сказать свое слово в нем, требовались не только талант, да необыкновенная настойчивость, да спокойное отношение к провалам и стойкость к неизбежным жизненным, бытовым трудностям, но также и немалая удачливость, ибо нестабильность то образующихся, то распадающихся театральных трупп напоминала болотную трясину — опереться было фактически не на что.) Особенностью, да и заслугой тоже антрепризы Уилера следует признать, конечно, репертуар, состоявший из пьес выдающихся драматургов, в основном зарубежных: Брехта, Сартра, Пинтера, Беккета, Биэна, Элиота, Олби. Это выглядело вызовом местным драматургам — истолкователям романов или эпигонам крупных мастеров — Гетерсам, Ноублам, Рибмэнам и прочим, чье, как правило, невысокое художественное дарование было отмечено несмываемой печатью провинциализма. На этом

местечковом фоне американского сценического репертуара (а на нем в основном и сформировалась актерская индивидуальность Хоффмана) репертуар Бостонской труппы отличался разнообразием и известным просветительством. Последнее станет очевиднее, если учесть, что зритель региональных театров (служащих своего рода альтернативой театрам, называемым «внебродвейскими») особой искусственностью не обладал и если и был знаком со сценическими новациями, то лишь в их местном варианте.

Второсортная драматургия, на которой воспитывался молодой Хоффман,— беда многих американских актеров. В сущности, она — итог коммерциализации и провинциализма, испокон веку процветавших на сценах США. Известно, что коммерческим американский театр стал чуть ли не с первых шагов. Еще не родился театральный Бродвей, а уже на сценах всевозможных «Четемов», «Бауэри», «Тремонтов» и прочих «шикарных» залов начала века шли — нет, не водевили, а... цирковые представления. Слухи о европейских новаторах того времени (Станиславском, Антуане, Рейнхардте, Крэгге) еще не успели достичь «нового света», а на сценах театров, твердо обосновавшихся на нью-йоркском Бродвее, уже увеселяли самую разношерстную публику. Здесь было не до новаций и сценических изобретений — здесь нуждались только в деньгах. Потому и возникли различные движения за пределами Бродвея — «вне Бродвея»: малые театры, репертуарные театры, федеральные театры, плейхаусы и т. д. На самом Бродвее цирковые ревью и новомодные водевили и мюзиклы столь тесно сплелись, что различить их не было никакой возможности. К тому времени, когда Хоффман вошел в состав Бостонской труппы, «столпотворение» жанров на Бродвее стало настолько нестерпимым, а развлекательность спектаклей до такой степени демонстративной, что в театральной среде многих крупных американских городов (Нью-Йорка, Бостона, Сан-Франциско, Филадельфии) поднялась целая волна небольших профессиональных и полупрофессиональных трупп на манер уилеровской, ставящих перед собой чисто просветительские задачи. Потому-то и понятна смелость Уилера, который сильно

рисковал, построив репертуар почти полностью на европейской драматургии и решившись показать публике не привычные ей копии, изготовленные местными умельцами, а художественные оригиналы. Риск касался прежде всего финансового обеспечения: постановка пьесы, длящаяся неделю, стоила в те времена минимум 20 тысяч долларов. Избранный Уилером репертуар оказался просветительским и для Дастина Хоффмана, ибо позволял почувствовать особый психологический настрой послевоенной европейской драмы (интеллектуальной, абсурдистской, «рассерженной»), ранее ему совершенно неизвестный, особый тонус во взаимоотношениях со зрителем, устанавливающихся при исполнении брехтовских или пинтеровских пьес. Благодаря Уилеру Хоффман сыграл роли Клова в «Конце игры» и Поццо в пьесе «В ожидании Годо» Беккета (фактически и поставив эту пьесу вместо Дэвида Уилера), Берта Хадда в «Комнате» и Бена в «Немом официанте»* Пинтера, Данлэйвина в пьесе Бизна «Смертник», Коуха из старой пьесы Брехта «В джунглях городов», Юго из пьесы Сартра «Грязные руки», Пинтера в «Вечеринке с коктейлями» Элиота.

Как пригодился и пригодился ли вообще этот опыт на дальнейшем открывающемся перед Хоффманом творческом пути?

Здесь надо учесть два момента. Первый. Середину своего нью-йоркского десятилетия Дастин Хоффман провел не на студенческой скамье «Экторс стьюдио», а в постоянных заботах о хлебе насущном, и репертуар его не отбирался попечением студийных преподавателей, а складывался стихийно, в жесткой борьбе молодого актера за любую роль, за самую возможность выступить на сцене. Второй момент. Вся история американского театра с конца прошлого столетия свидетельствует о том, что борьба прогрессивной реалистической драматургии с рутинной бродвейского развлекательного зрелища политеатрального-полуциркового типа была далеко не равной и очень редко успешной. Если бродвейские антрепризы были всегда объединены в тресты и синдикаты и выступали единым фронтом, то амери-

* Другой перевод — «Лифт».

канские драматурги-реалисты, как правило защищали свои творения практически в одиночку, проталкивая, пробивая их на сцены, находясь под эгидой этих синдикатов, пожалуй, с не меньшим ожесточением, чем Дастин Хоффман продирался сквозь частокол «героических» типажей. Буквально в том же, 1964 году, когда шли спектакли уилеровской труппы, отважные энтузиасты реалистической драмы проталкивали через продюсерские рогатки пьесу Лорэйн Хэнсберри «Лозунг в окне Сиднея Брустайна». Ценой невероятных усилий они добились постановки в Лонгэйкр-театр, но автор этого не увидела: в начале 1965 года Лорэйн Хэнсберри, автор знаменитой «Изюминки на солнце», умерла в возрасте тридцати четырех лет. Словом, у прогрессивных драматургов «сладкой жизни» не было. Потому и ставились их пьесы обыкновенно либо в узком кругу энтузиастов, либо, если удавалось добиться престижных, бродвейских залов, то только тогда, когда сама постановка обрела политическое звучание и выходила за рамки чисто культурного события. Маленькие же и маломощные региональные труппы рисковать не могли иначе, как ставить от начала и до конца «экзотический» репертуар.

Удивительно ли поэтому, что в репертуаре молодого Хоффмана, который мог пробиться только в региональные труппы, нет ни Юджина О'Нила, ни Уильяма Сарояна, ни Лорэйн Хэнсберри, ни Лилиан Хеллмэн? Что с драматургией Артура Миллера он встретился как актер только в 80-е годы? С другой стороны, драматургия европейского модернизма (Беккет, Пинтер, Элиот) и интеллектуализма (Сартр), хоть и не представляла подлинно прогрессивные сценические тенденции Западной Европы, позволяла по крайней мере избавиться от чистой развлекательности и зрелищно-цирковых глупостей традиционного Бродвея, и в этом смысле Бостонская антреприза Уилера находилась действительно «очень далеко от Бродвея». Кроме того, очищенный от всяких бытовых примет беккетовский язык и отвлеченная поэзия Элиота, погруженная в стихию повседневных «светских» разговоров, образовали перед молодым актером препятствия чисто творческие, поставили задачи серьезные и художественные, и преодо-

леть их означало выйти на рубежи настоящего профессионального мастерства. Ведь за абсурдистскими диалогами Беккета, за ритмизированными стиховыми репликами героев Элиота нет реальной жизненной, психологической основы, понятного эмоционального переживания, которое связывало бы персонаж с человеческой судьбой (именно судьба человека, спрятанная за поступками персонажа, и обуславливает работу актера над ролью). Все это следовало компенсировать собственным жизненным опытом, индивидуальной художественной энергией, артистической инициативой, придумать такие пластические и интонационные выразительные приемы, которые сделали бы понятным текст, не очень-то связанный с миром, привычным для невзыскательного регионального зрителя.

Другими словами, пьесы Беккета, Пинтера, Элиота открылись перед Хоффманом не столько тем, что в них реально было заложено, сколько противоположным, тем, чего в них не было и что требовалось в них внести,— живой, кипящей вокруг жизнью. В роли, лишенные знакомых примет и подробностей, молодому актеру пришлось вкладывать свое понимание характера, свои наблюдения над жизнью и людьми, и в этом смысле восьмимесячный контракт с Бостонской труппой оказался прекрасной школой сценического мастерства, постижением искусства контакта со зрителем, владения зрительным залом.

Насколько все это Хоффману удалось, можно судить по почти анекдотическому происшествию, случившемуся по окончании одного из спектаклей. Как уже говорилось, в репертуар труппы Уилера входила и пьеса одного из английских «рассерженных» драматургов, Бернарда Бизна, «Смертник». Рассказывают, как после спектакля, данного труппой в Бостоне 12 февраля 1964 года, за кулисы зашла одна из зрительниц и, открыв дверь первой же по коридору актерской уборной, натолкнулась на Хоффмана, энергично смывавшего с себя довольно сложный, многослойный грим. Смерив его беглым взглядом, она спросила, где можно увидеть актера, исполнявшего роль грузного старика ирландца, силлого ругателя, который напомнил ей знаменитого

Уильяма «Си» Филдса. Услышав от щуплого «коротышки», что этот актер, собственно, он и есть, женщина рассмеялась: ну, конечно, только ему и играть такие роли! «Нет, правда,— сказала она,— мне серьезно надо с ним переговорить». «Я слушаю вас,— понимающе и безнадежно проговорил Хоффман, ибо понял, что разубедить ее не удастся.— Это моя роль. Я ее исполнял». «Бросьте валять дурака! — рассердилась зрительница.— Неужели так трудно помочь найти человека?» Она ушла, пригрозив пожаловаться руководителю труппы, но, в сущности, разве это не было настоящим признанием?

Бизн — ирландец, и среда, в которой живут и действуют персонажи обеих его пьес («Смертник» и «Заложник»),— Ирландия, и язык, на котором они изъясняются,— ирландский вариант английского. Да и сами бизновские персонажи — дублинцы. Их подлинность и колорит своим мрачным, «висельным» тоном напоминают лондонцев с гравюр Гюстава Доре. Памятуя о том, сколь чувствителен впоследствии станет Хоффман к духу, к тону, к манере повествования, мы вправе предположить, что впервые этот тон актер и постарался передать в образе старого пьянчуги, ирландца-заключенного Данлэйвина, вжившись, точнее, вговорившись в специфически дублинскую разговорную манеру, схваченную, несомненно, у какого-нибудь ирландца-иммигранта, каких в США три миллиона (кстати, к ним наверняка и принадлежала сердитая посетительница кулис). За основу исполнения Хоффман, конечно, взял центральную пластическую идею пьесы — гиперболизацию обычного предметного мира. Самые обычные жизненные мелочи (мячик, сигарета, фляжка со спиртом) на пороге смерти приобретают необыкновенное значение «последней черты». Этот принцип — отталкиваться от конкретной обстановки, от предметов, ощущений, переживаний — станет основным для актерской манеры Хоффмана: отныне характер всех его персонажей будет пластически мотивироваться предметами — одеждой, окружающей обстановкой,— ибо вещи не менее социальны, нежели идеи (часто абстрактные).

Фамилию Филдса случайная посетительница вспомнила, конечно, тоже неспроста. У.-С. Филдс — псевдоним Уильяма Клода Дьюкинфилда

(1879—1946). В 30-е годы американская бурлескная кинокомедия почти полностью переняла интонации этого плотного, циничного увальня с носом картошкой, прикидывавшегося простачком и сиплым голосом бубнившего довольно плоские остроты. Сейчас, конечно, трудно судить, взял или нет молодой Хоффман за образец «звезду» фильмов «Ноги стоимостью в миллион долларов» и «По старой моде», как, впрочем, и неизвестно, знал ли он в ту пору вообще о существовании Филдса. Однако не только манера изъясняться — самый грим, одежда, многочисленные толщинки, подкладки и прочие костюмерные ухищрения театрального закулисья, столь безоговорочно обманувшие зрительницу, свидетельствуют о том, что уж режиссер-то (пьесу ставил Дэвид Уилер) должен был иметь представление о «короле комедии» тридцатилетней давности. (Кстати, одному из критиков Филдс пришел на ум и спустя четыре года, на спектакле по пьесе М. Шизгэла «Джимми Шайн»*. Так что ассоциация эта не случайна.) По-видимому, именно грим старого ирландца впервые до неузнаваемости изменил внешность Хоффмана, а роль Данлэйвина оказалась первым полным перевоплощением актера в противоположный физический тип. Наверное, именно в этой роли Хоффман также впервые почувствовал «себя в другом», и это самоощущение позволило ему спустя шесть лет сыграть двадцатидвухлетнего старика в «Маленьком большом человеке», а в 1982 году — женщину в «Тутси».

В августе 1964 года контракт с Тизтр компани оф Бостон истек, но уже в октябре Хоффман вновь на сцене — на этот раз в антрепризе Мак-Картера в Принстоне (штат Нью-Джерси), в постановке пьесы Джона Холма и Джорджа Эббота «Трое и лошадь». Его биограф так описывает впечатления немногих зрителей этой постановки: «Те, кто видел этого неожиданного характерного актера в роли мелкого гангстера в постановке «Трое и лошадь» в маленьком региональном театре, конечно, уловили особую, волнующую изменчивость в самом присутствии на сцене нового исполнителя. Возможно, в нем и не было

* См.: «Time», 1969, 7 feb., p. 35.

привычной привлекательности, да и роль не бог весть как велика, чтобы он мог показать все, на что способен. Но в нем явственно ощущалось нечто магическое — неуловимое свойство, которое, собственно, и расшевеливает вас, заставляет сосредоточиться»*. Не кажется ли, что все наконец-то наладилось? Спектакль следует за спектаклем, растет число наигранных ролей. Хоффман не только играет, но и занят режиссурой: помогает Улу Гросбарду в постановке пьес «Дни и ночи Биби Фенстермэйкер» (1962), «Темой были розы»** Фрэнка Гилроя (1964), «Вид с моста» А. Миллера (1965) и фактически самостоятельно ставит вместо Уилера «В ожидании Годо» (хотя в программках и значилась фамилия Уилера). Более того, он даже преподает актерское мастерство (параллельно учась ему!) мальчишкам из Восточного Гарлема, членам молодежного клуба Лоуэр истсайд (района, где он в ту пору снимал комнату), а также подрабатывает в одном из региональных театриков в Северной Дакоте. Казалось бы, что еще требуется человеку, специального, систематического театрального образования не получившему? Ведь исполнились его мечты и осуществилось предсказание Барни Брауна! Но действительно ли осуществилось?

Если только перечислять постановки и вести учет каждой сыгранной роли, взятому или данному частным образом уроку, деятельность Хоффмана тех лет покажется чрезвычайно напряженной. Да она и была напряженной! Беда лишь в том, что общественный резонанс ее никак не соответствовал затраченным усилиям. Что осталось после пяти лет интенсивнейшей, на пределе сил деятельности? Редкие упоминания в редких рецензиях. Воспоминания немногих зрителей о забытых спектаклях в крохотных залах. Эксперименты для любителей. Но как объяснить эти ничтожные результаты невероятных усилий, если актер действительно талантлив, если в нем и правда чувствуется волнующая сила искусства? Посредственным репертуаром? Кстати, именно так

* Brode D. The Films of Dustin Hoffman, p. 16.

** Другой перевод — «Говорили о розах».

чаще всего и объясняются актерские неудачи. Но сколько актеры разных поколений, стран и континентов становились подлинными «властителями дум» в... посредственных мелодрамах или даже водевилях! Достаточно вспомнить и историю американского театра: Эдвина Адамса, например, или Джозефа Джефферсона.

Беда Дастина Хоффмана и многих его друзей и сверстников заключалась в том, что актерами они становились в смутную эпоху безвременья, послекеннедиевской реакции, наступившей с приходом к власти администрации Джонсона. Пока Хоффман и его друзья — Джин Хэкман и Роберт Дьювэл — боролись за свое место под софитами, был спровоцирован инцидент в Тонкинском заливе и началась «грязная» война во Вьетнаме. Но и сама эта война оказалась следствием безвременья, духовной глухоты «молчаливого» общества, не видящего путей развития, а потому поддающегося тем, кто хотел бы сохранить представления и принципы, давным-давно ушедшие в глубь истории, вместе с «фронтирной» психологией пионеров Дальнего Запада, неизменно оказывавшихся на границе («фронтире») новопокоренных земель. Реанимировалась «фронтирная» психология, вспыхивали неизбежные при этом внутренние и внешние конфликты — общество погружалось в пучину косности и охранительства. Этот процесс затронул и культурную жизнь, искусство, препятствуя рождению свежих художественных идей и появлению новых лиц и имен. «Рожденные в года глухие», Хоффман, его приятели и коллеги, пробивающиеся, продирающиеся, проталкивающиеся на нью-йоркские сцены (бродвейские и небродвейские), оказались жертвами общественных предрассудков, привычных идеологических и эстетических клише, оценочных штампов, превратных представлений дельцов от искусства о том, что «хочет публика», — элементарных денежных расчетов.

Середина 60-х годов — время резкого падения посещаемости всех зрелищных предприятий бродвейского и голливудского толка; фактически это время неизбежной расплаты за те самые охранительные представления продюсеров, менеджеров и некоторых режиссеров о

нуждах публики, преодолеть которые долгое время не могли молодые актеры. Однако для того чтобы эти деляческие (по сути безграмотные) взгляды на искусство и на зрителя были бесповоротно отброшены, потребовалось еще три, четыре, пять лет, когда противостояние коммерческой бездуховности, внутри- и внешнеполитической напряженности, с одной стороны, и нравственного общественного чувства, не сводимого к нравственности отдельных людей или групп,— с другой, достигло объективно нетерпимой остроты и должно было разрядиться, выплеснувшись в виде молодежного протеста, бунта, совпавшего с экономическими и расовыми конфликтами и подогретого военными событиями в далеком Вьетнаме. Молодые бунтари на себе прочувствовали всю бесчеловечность буржуазных этических норм, ощутили себя частью глобального процесса обезчеловечивания человека, предельная точка которого — война. Но произойдет все это, повторяю, через три, четыре, пять лет (мы еще к этому вернемся). Пока же в этой душной предгрозовой атмосфере неистовый Дастин Хоффман сражался с театральными агентами и менеджерами, с устоявшимися зрительскими вкусами и отношением к жизни и искусству. К 1965 году цели и задачи, которые ставил перед собой бывший студент Плэйхауса из далекой Пасадены, совпали с яростными и анархическими импульсами нарождавшегося молодежного движения — жадой общественного признания, стремлением вырваться из мертвящих нормативов буржуазной жизни и культуры, прорывом к пусть и неприглядному, но человеческому в человеке.

Пьесы и роли

Именно этими импульсами насыщена первая значительная роль в жизни Дастина Хоффмана — Иммануэль в пьесе Роналда Рибмэна «Гарри в полдень и в полночь». Эта пьеса была поставлена режиссером Джорджем Моррисоном в Нью-Йорке, в Америкэн плэйс тиэтр и прошла премьерой 17 марта 1965 года. По беглым упоминаниям в прессе, уделявшимся большинству «внебродвейских» спектаклей, по коротким рецензиям в «Нью-Йорк таймс», в «Нью-йоркере», в «Сатердэй ревю», в «Уорлд джорнэл трибюн» в общем можно представить себе, как молодой актер строил свою роль, нащупывал в ней близкие себе мотивы и ощущения. Проклятие провинциализма, лежащее на репертуаре, явственно чувствовалось и в пьесе Рибмэна. Эпигонствующий последователь американской психоаналитической драмы («Трамвай «Желание» Т. Уильямса, «Вернись, маленькая Шеба!» У. Инджа, «Дурное семя» М. Андерсона) и европейской драмы «абсурда» пинтеровского толка, Рибмэн не обладал, однако, ни уильямсовским талантом, ни чутьем Пинтера на характер и ситуацию и, главное, был не в силах придать своим фантазиям на темы подсознательных влечений художественную целостность. Его «Гарри в полдень и в полночь» — цепочка алогичных, почти абсурдистских сцен совместного существования двух психопатов: мюнхенского еврея Иммануэля (Дастин Хоффман) и американца Гарри (Джоел Грэй*), при-

* В 1972 г. Джоел Грэй прославился виртуозным исполнением роли церемониймейстера в знаменитом фильме Боба Фосса «Кабаре».

ехавшего в Мюнхен и попросившегося на ночлег. Чем они оба занимаются и какое место занимают в общественной иерархии, определить невозможно. Да это и не важно. Иммануэль старается выдать себя за арийца. Как выглядят арийцы, ему точно неизвестно, поэтому он красит волосы хной, носит маленькие круглые очки и уверяет, что он никакой не иудей, а придерживается католического вероисповедания (которое, впрочем, то и дело путает с православием). Для пущей убедительности он подбирает где придется всевозможные кресты с распятиями, четки, гвозди и т. п. По ходу пьесы простак Гарри, интересующийся армейским бытом, превращается в садиста арийца («палача»), а Иммануэль становится покорной «жертвой», ползая у ног своего повелителя. Если прибавить сюда еще и нездоровое влечение Иммануэля к тем, кто появляется у него в квартире (к Гарри, к его брату Эркеру), то, надеюсь, читателю станет понятным способ, каким Роналд Рибмэн привычно «анализирует» жизненные проблемы.

Однако каким бы плоским и вульгарным ни было сценическое мышление драматурга, сколь бы провинциальной ни выглядела его прямолинейная иллюстрация неофрейдистских постулатов (особенно идей К. Хорни о «великих» неврозах — привязанности, власти, покорности и невизоизоляции), для актера проблема заключалась не в критике представленного к исполнению текста, а в его истолковании. Что же разглядел Хоффман в своем герое — замученном комплексами, испорченном мюнхенском жителе? Прежде всего — его забитость, уродство, его состояние парии, вынужденного скрывать то, что другие люди имеют право не скрывать, свою национальность, например, или вероисповедание (действие недаром разворачивается в Мюнхене в 1955 году, то есть в «эру Аденауэра»). Если драматург истолковал «аутсайдерство» Иммануэля в духе примитивно понятой патологии, а его самого как душевного монстра, то, судя по отзывам очевидцев, Хоффман увидел за истерией и испорченностью несчастного человека, «человека из подполья», для которого весь мир сосредоточился в стенах его квартиры. Это бегство Иммануэля от внешнего мира (для

драматурга иллюстрирующее невротизирующую) для Хоффмана связалось с хорошо знакомыми ему с детства ощущениями чуждости, одиночества, подчиненности, ущемленности. В галерее персонажей-жертв, которых суждено будет представить на сцене и на экране Дастину Хоффману, рибмэнзовский Иммануэль — первый. В данном случае он — жертва той общественной неустойчивости и духовного тупика, которые образовались в США к середине 60-х годов. Сыгранный Хоффманом маленький еврей из Мюнхена не был персонификацией неких философских (точнее, псевдофилософских) идей, каким его выписал драматург. За Иммануэлем Хоффмана зритель мог разглядеть всю его несчастную жизнь (о ней несложно догадаться, раз действие происходит в Мюнхене — центре нацизма и неонацизма), полную унижений, насмешек, надругательств, невысказанных обид, неисполнимой мести и недостижимого торжества над обидчиками. Все это было знакомо актеру, все, пусть и не в столь острых формах, он пережил сам. От всего этого он сбежал, то есть и от того, что могло превратить его в Иммануэля. Все это он постарался забыть... Нет, не забыть — превратить в материал, в плоть его персонажей. Иммануэль в исполнении Хоффмана менее удачлив. Ему некуда бежать, кроме собственной квартиры. Как Мармеладову, ему «некуда пойти» — у него нет и своей Сонечки, на кого он мог бы растратить энергию души и сердца. Удивительно ли, что энергия эта получила извращенный выход?

Мы еще встретимся с этим живым нервом, искренним чувством, жадной человеческого общения, спрятанными под толстой коркой дурного воспитания, убогой жизни и социального тупика, когда будем рассматривать хоффмановского бродяжку итальянца Риццо (в «Полуночном ковбое»), но именно в Иммануэле была разработана та особая пластика, позволившая показать одновременно прожженность Риццо и его же наивность, злобу и отзывчивость, надежду и обреченность. Встретимся мы и с маленькими круглыми очками и с «ежицом» обесцвеченных волос — таким Хоффман предстанет перед нами в «Мотыльке». Но впервые образ маленького агрессивного изгоя возник тогда, в 1965 году, в

постановке теперь совершенно забытой (и вполне справедливо) пьесы Рибмэна «Гарри в полдень и в полночь».

Исполнение Хоффманом роли Иммануэля тотчас же создало ему имя, и в этом смысле постановка Моррисона оказалась рубежной в судьбе актера: о нем узнал театральный Нью-Йорк. Теперь ему не было необходимости обивать пороги агентств — его запомнили. Однако к славе его (пусть узкой и негромкой пока, но все-таки славе) примешивался некий странный оттенок. В позднем и известном у нас фильме «Тутси» хоффмановский Майкл Дорси долго и ожесточенно спорит со своим театральным агентом, утверждающим, что Майкл слишком упрям и поэтому режиссеры отказываются с ним работать. Майкл же настаивает на том, что все, что он делает и что не нравится режиссерам, проистекает из отношения к персонажу как к реальному человеку. Этот эпизод почти дословно воспроизводит не только споры Хоффмана с режиссером фильма, который, в том числе и по этой причине, играет роль театрального агента, но и некоторые из перепалок Хоффмана почти двадцатилетней давности («Тутси» снят в 1982 году) с режиссерами Тизтр Де Лиз, Америкэн плейс тизтр и других театров, где в 60-е годы актер рассчитывал получить роль. Именно в это время, в период работы над Иммануэлем, он заработал себе репутацию актера, с которым «трудно работать». (Отметим эту славу человека с трудным характером у актера, который, в сущности, еще почти ничего не добился!) «Идеальный режиссер, — говорил он в то время, — работает с вами так, что вы этого не замечаете, не навязываясь»*. Конечно, найти таких режиссеров тогда (как, впрочем, и теперь) было довольно трудно.

Сложности возникали в тот момент, когда на основе великолепно проведенного прослушивания Хоффмана назначали на роль. Виртуозный показ, энергия, темперамент, мастерское владение минимальным текстом в куске, отобранном для показа, естественно, делали свое дело. Но начиналась работа — начинались и взаимные разочарования. Так произошло в Тизтр Де Лиз, где готовилась к постановке пьеса Джона

* Цит. по кн.: Brode D. The Films of Dustin Hoffman, p. 17.

Ардену «Танец сержанта Месгрэйва»: на шестой репетиционный день Хоффману, работавшему над ролью Спэрки, дали недвусмысленно понять, что в театре ему, в общем-то, делать больше нечего. Так же проходила работа и над Иммануэлем в Америкэн плейс тиэтр — с той лишь разницей, что режиссер Джордж Моррисон оказался терпеливее и прозорливее, угадав в Хоффмане недюжинный талант. Позже, вспоминая о совместной работе, Моррисон скажет, что на предварительном прослушивании он был свидетелем «самого великолепного, самого запоминающегося и до неправдоподобности проникновенного исполнения, какое когда-либо приходилось видеть»*. Однако затем в ходе репетиций оказалось, что образ Иммануэля, вместо того чтобы обогащаться и усложняться, как обыкновенно и происходит, разрушался и в конце концов начал исчезать. В один прекрасный день образ исчез прямо на глазах — перед ошеломленным режиссером остался молодой актер, размышляющий над тем, как злобную рибмэновскую марионетку превратить в живого человека. Проблема заключалась в том, что в Хоффмане с первых же шагов по сцене пульсировала режиссерская энергия — он то и дело экспериментировал и проверял сам на себе различные варианты образа, выразительного решения. Условия же, в которых работали (и работают до сих пор) в американском шоу-бизнесе, требовали подготовки спектаклей в рекордные сроки, и режиссерам просто было некогда ждать, пока «саморежиссирующийся» актер проиграет все мыслимые варианты, прежде чем найдет оптимальный.

В такой-то обстановке в 1966 году Хоффман начал работу над ролью Зодича в спектакле Лэрри Аррика по пьесе того же Рибмэна «Бег пятой пристяжной» (преьера 13 апреля 1966 года в Америкэн плейс тиэтр). Пьеса эта представляла собой фантазию на русские темы. За основу была взята повесть И. С. Тургенева «Дневник лишнего человека», которая написана, как помнит читатель, в форме повествования от первого лица — провинциального мещанина Чулкатурина, рассказывающего о своей неудавшейся судьбе, о несчастной, безнадежной любви, о напрасно

* «Parade», 1969, 25 may, p. 5.

прожитой жизни, о нравах обывательской провинции и — шире — николаевской России, где Чулкатурин (и такие, как он) оказался «лишним», своего рода пятой пристяжной к обычной четверке лошадей (отсюда название пьесы). Из этой повести Рибмэн взял историю несчастной любви Чулкатурина к Елизавете Кирилловне, дочери «одного из главных чиновников уезда» (историю, правда, центральную, но не единственную), и слил ее с другой историей, придуманной уже от себя, — историей столичного обывателя, штатного рецензента одного из петербургских издательств Зодича, к которому, волей драматурга, якобы попадает дневник Чулкатурина.

Немногие документы и обрывочные воспоминания сохранили для нас стиль этого спектакля двадцатилетней давности.

Действие разворачивается как бы в трех временных пластах: время Зодича (настоящее время), время умирающего Чулкатурина (прошедшее время) и время воспоминаний Чулкатурина (давно прошедшее время). Так как основное событийное время пьесы — давно прошедшее, то Хоффману предстояло решить две задачи: ведущего, поясняющего давние события, и протагониста настоящих событий. Мизансценировано это было следующим образом: в глубине сцены на небольшом возвышении сидел Хоффман, читая отрывки из дневника Чулкатурина. Параллельно его чтению разыгрывалась история, описанная Тургеневым: Николай Алексеевич Чулкатурин, принятый в доме чиновника Ожогина, влюблялся в его дочь Елизавету Кирилловну, но затем появлялся некий капитан Нарвинский (у Тургенева — князь Н.), соблазнял девушку, стрелялся на дуэли с Чулкатуриным и уезжал; но и после его отъезда Елизавета Кирилловна, возненавидевшая Чулкатурина, предпочитала ему мелкого сослуживца своего отца по фамилии Бизьмёнов. В конце концов униженный, уничтоженный Чулкатурин умер от туберкулеза.

История Зодича вклинивалась в основную тургеневскую фабулу фрагментами, и тогда Хоффман выходил на авансцену, а персонажи тургеневской повести превращались в коллег Зодича по петербургскому издательству. Таким образом, история Зодича оказывалась эхом той

давной истории из дневника, и в судьбе мелкого литератора оживали события былых времен.

В исполнении Дастина Хоффмана в прессе отмечались две особенности. Во-первых, сочетание сдержанной, лаконичной (чеховской) манеры чтения чулкатуринского дневника, вполне соответствующей емкой, изящной и в то же время энергичной тургеневской прозе, и иной манеры, когда откуда-то изнутри, точно из самой глубины души, исторгаются пронзительные, почти истерические ноты — особенно в сцене столкновения Зодича с его соперником Рубиным, избивающим его в конце первого акта. Тогда образ Зодича раздваивался: тургеневский характер, рождавшийся из чтения дневника, превращался в легкий контурный абрис, а перед зрителем возникал персонаж, в своей ущемленной психике оскорбленного и униженного «маленького человека» близкий уже не Тургеневу, а Достоевскому. (Кстати, с тем же пластическим рисунком, найденным для рибмэновского Иммануэля, — очками и «ежином» обесцветенных волос.) В общем-то, это даже не противоречило повести, ибо тургеневский Чулкатурин, ненавидящий окружающих и одновременно завидующий им, как бы предвещает более позднего «человека из подполья». Во-вторых, в первоначальную раскладку Рибмэна актер внес любопытное изменение. Зодич не просто соотносит давние события с собственной жизнью: то, что происходит с ним на сцене, — это только вымысел Зодича; он фантазирует, мысленно рисуя себя и своих коллег (друзей и недругов) в ситуациях былых времен.

Стилистически это придавало всему спектаклю отсутствовавшую в пьесе атмосферу нереальности, сновидения, ибо обе фабулы оказывались лишь иллюстрациями: в первой воплощались строки дневника, попавшего к Зодичу, во второй — фантазии самого Зодича. В смысловом отношении в образе, созданном Хоффманом, стали слышаться социальные ноты (в пьесе их не было совсем): пустая жизнь мелкого чиновника от литературы обретает смысл только в фантазировании, в отождествлении себя с другими людьми, в надежде, что их жизнь окажется интереснее. Каково же разочарование Зодича, когда он понимает, что и та, другая, прошлая жизнь была такой же бессодержательной,

тоскливой и пустой! Фантазирование Зодича сообщало и всей пьесе актуальность, делало ее откликом на пустоту, бездуховность, реакцию, охватившие мир вокруг Хоффмана и превратившие его в дурной сон. За исполнение роли Зодича Хоффман получил свою первую премию (ежегодную премию «Оби» — своего рода театральный «Оскар» для «внебродвейских» театров) и хорошую прессу. «Текст пьесы,— писал рецензент журнала «Нью-Йоркер»,— очень выразителен: он и печален и забавен. Наиболее колоритен здесь Дастин Хоффман в роли бледного, гнусавого Зодича, в тексте пьесы выписанного блекло... Хоффману достаточно только прикоснуться к печке и для пущего эффекта произнести что-то вроде «оу», и это уже звучит смешно»*. Однако лестные оценки рецензентов появились позднее, сама же работа над пьесой протекала далеко не гладко. Как свидетельствует один из биографов Хоффмана, «все последние репетиционные недели он провел в борении с режиссером, который уже поговаривал о замене его другим актером и, более того, уже подыскивал кандидатуру, но в последний момент решил не делать этого, ибо к Дасти пришло чудо вдохновения. На генеральной репетиции, произнеся первые же слова в первой сцене, Дасти поймал себя на том, что говорит странным, неожиданно высоким голосом. Некоторое время он размышлял над тем, что же он делает, и первая реакция его была панической: ведь только подумать, что этим голосом ему придется разговаривать весь спектакль! Однако потом он понял, что голос выбрал абсолютно правильно и что он послужил своего рода ключом к характеру отчаянного человека»**. Остается только гадать, почему ключевую для пьесы роль Чулкатурина доверили играть другому актеру: ведь остальные исполнители тургеневских ролей играли и роли людей, нафантазированных Зодичем.

Несмотря на положительную прессу, на премию «Оби», полученную ведущим актером постановки, спектакль «Бег пятой пристяжной» продержался в Америкэн плейс тиэтр чуть меньше трех недель, и 30 апреля

* «The New Yorker», 1966, 30 apr., p. 79.

** «Esquire», 1970, vol. 74, N 1, july, p. 80.

1966 года прошло последнее представление. Впрочем, для репертуарных театров срок привычный. Однако теперь ни безработица, ни угнетающе бесполезные прослушивания, ни безнадежные визиты к агентам Хоффману уже не грозили: замкнутый театральный мир Нью-Йорка признал новичка из Калифорнии, и работа, по крайней мере на «внебродвейских» сценах, была ему обеспечена. Этому не могла помешать даже репутация «трудного»: хоть и «трудный», но он стал своим. В июне он снялся в двухчасовом телефильме «Лучший фургон». (Вот свидетельство критика Патриции Босуорт: «В этой превосходной телепостановке по пьесе Максвелла Андерсона Хоффман запомнился впечатляющей характеристикой своего персонажа. Он играл лысого, средних лет деревенщину, гнусаво растягивающего слова и удручающе гогочущего. Друзья, смотревшие передачу, его не узнали»^{*}.) А в августе актер отправился на Беркширский театральный фестиваль в Стокбридж (штат Массачусетс), где познакомился с драматургом Мерреем Шизгэлом и сыграл в трех его одноактных пьесах: «Вечный Жид», «Фрагменты» и «Отзвуки»^{**}.

Сведений о последней из перечисленных пьес нет, но первые две представляются необыкновенно важными в творческой судьбе Дастина Хоффмана: и теми художественными отзвуками, которые они получают в дальнейшем творчестве актера, и неожиданным соответствием персонажей обеих пьес некоторым подробностям из жизни самого Хоффмана. «Вечный Жид» представляет собой даже не пьесу, а несколько драматизированных монологов, точнее, то, что принято называть монодрамой (на манер «О вреде табака» А. П. Чехова или «Последней ленты Креппа» С. Беккета). На сцене — актер, загримированный под Агасфера, читает монолог-переживание этого знаменитого персонажа средневековых легенд. Монолог прерван телефонным звонком. Актер снимает грим Агасфера и оказывается молодым человеком, которому звонит его приятель. Следует новый монолог — разговор с приятелем

^{*} «World Journal Tribune», 1966, 4 dec., sect. «New York», п. 35.

^{**} Воспоминания Хоффмана и Шизгэла о совместной работе в Стокбридже см.: «Esquire», 1975, vol. 83, N. 4, april.

по телефону; из него выясняется, что герой пьесы — безработный актер, которому его театральный агент надоел своими рассуждениями о смерти театра, о закате «внебродвейских» сцен, а также пророчествами конфликтов с невестой, ее родителями, которые хотели бы его видеть приличным человеком, и проч. и проч. Декорации пьесы — маленькая комнатка, бедно обставленная, с большим зеркалом для гримирования и репетиций.

Читатель уже знаком с перипетиями первых лет нью-йоркской жизни Дастина Хоффмана, с его беготней по театральным агентствам, с его казавшимися безнадежными попытками найти работу. Так что соответствия очевидны. Впрочем, угадать судьбу Хоффмана драматургу не стоило особого труда — такова судьба многих его коллег, и знаменитых (Джина Хэкмана, например), и безвестных; такова же судьба его Майкла Дорси из хорошо всем знакомого фильма «Тутси», где, как уже говорилось, тоже фигурирует театральный агент. Грим же Агасфера, которому, согласно легендам, была суждена вечная старость, был отмечен режиссером Артуром Пенном, спустя четыре года снявшим Хоффмана в роли глубокого старика в «Маленьком большом человеке» (о чем уже упоминалось и о чем еще придется говорить).

Попал в точку Шизгэл и в другой пьесе — «Фрагменты». Здесь речь идет о троих молодых людях, готовящихся стать писателями и живущих в одной комнате. Это совпадало с жизненными условиями самого Хоффмана, который к 1966 году снимал квартиру на паях с девятерыми (!) оперными певцами. Правда, в отличие от персонажей Шизгэла, Хоффман со своими соседями жил дружно и проблем не имел. В пьесе это сожителство осложнено конфликтами. Каждый из жильцов имел свою «сквозную» жизненную линию. Бэкстер безнадежно пил. Джэкс без конца хвастался писательскими способностями и мечтал о покорении мира. Мэкс, которого играл Дастин Хоффман, был одержим идеей самоубийства как «творческого» разрешения жизненных проблем и создавал свои последние «послания» всему миру. Хоть и в ограниченной форме, обе эти пьески отражали тот духовный тупик, в который зашла американская художественная интеллигенция к середине 60-х годов, и в

этом смысле хоффмановский Мэкс (как и актер, репетирующий роль Агасфера, как и Иммануэль из пьесы Рибмэна) оказался типичным персонажем «рубежной» эпохи — кануна молодежного протеста. Если рассматривать этих персонажей как живых людей (или по крайней мере как образы, основанные на живых прототипах), а не как «говорящие» категории, то, каждый по-своему, они переживают те же неясные еще и им самим желания, испытывают то же ощущение пустоты и безнадежности, живут теми же отрицанием, гневом и декларациями, которыми закипит через несколько лет бунтующая молодежь. Это показательно: чисто сценические интонации молодого Хоффмана с каждой ролью все острее и откровеннее сближаются с возмущенными голосами «шума и ярости» неумолимо надвигающегося молодежного движения.

Пожалуй, откровеннее всего это выразилось в роли Валентина Броза из пьесы английского драматурга Генри Ливингса «Мм?», премьеры которой в США состоялась 16 октября 1966 года в Серкл скуэр театр. Спектакль был поставлен известным режиссером и актером Аланом Аркином, взявшимся за пьесу без особого энтузиазма. Когда в состав был введен Хоффман, над пьесой работал другой режиссер. За десять дней до генерального прогона стало ясно, что спектакля нет. Аркин, приглашенный спасти постановку, гарантировать успех, естественно, не мог и, опасаясь провала, даже отказался выступить под собственным именем (он «заимствовал» имя и фамилию у своего любимого джазового трубача Шорти Роджерса). Только поняв, что спектакль «идет», Аркин публично признал свое авторство. Но пьеса «шла», и довольно долго — больше четырех месяцев. Конечно, Алан Аркин сделал свое дело, но зрители шли на Дастина Хоффмана. По мнению рецензента «Нью-Йорк таймс», Хоффман — «безусловно, наиболее выразительный и тонкий актер труппы. Спектакль ведет он, и, даже если пьеса никого не увлечет, его следует посмотреть»*. Той же точки зрения придерживался и другой критик, считавший, что Хоффман, «по-видимому, лучший актер из всех, кто работает «вне Бродвея», и можно только дога-

* «The New York Times», 1966, 30 oct., sect. 2, p. 2.

дываться о его истинных возможностях, пока скрытых. В худшем случае ему грозит излишняя систематизация приемов»*. Последнее — важное замечание, показывающее, от чего Хоффману удалось спастись. Ведь если за каждую роль (вне зависимости от качества пьесы) драться «не щадя живота своего», преодолевая не столько творческие, сколько вкусовые и политические препятствия, то неизбежная при этом «систематизация», то есть консервирование уже найденного, становится реальной опасностью: пользуясь набором апробированных, уже принесших успех в конкурентной борьбе приемов, актер теряет импульс развития, совершенствования. Повторяю: Хоффман счастливо этого избежал, но опасность была реальной.

По отзывам рецензентов, в этой пьесе Дастин Хоффман попытался (и безуспешно) показать ту границу, которая отделяет «просто человека» (*Common man*), то есть персонажа, за которым угадывается реальный прототип, от героя-плаката, героя-символа, олицетворения авторских идей. Для «рассерженных» драматургов (Осборна, Дилени, Уэскера, Биэна и других) «просто человек» означал «человека из толпы», каких много. Но в более поздних пьесах тех же «рассерженных» и у их последователей (Болта, Ардена, Копса, Пинтера) появляются персонажи-символы, олицетворения, «живые» идеи. Трудно сказать, была ли то осознанная задача или Хоффман интуитивно почувствовал символическую тенденцию пьесы. Если судить по отдельным наблюдениям за его игрой, разбросанным там и сям — и в «Лайф», и в «Репортер», и в «Нью-Йорк таймс», — то очень тонкими пластическими приемами он постарался показать, как «просто человек» (в данном случае — рабочий-котельщик), легко узнаваемый и в социальном, и в психологическом, и даже в физиономическом отношении, постепенно превращается в некоего «над-человека», «сверхчеловека» (не в смысле избранности, а в смысле обобщенности).

Огромный котел, занимающий все сценическое пространство (точнее, условное и лишь в общих чертах узнаваемое изображение котла) и

* Цит. по кн.: *Dagneau G. Dustin Hoffman. Paris, PAC edition, 1985, p. 32.*

обозначающий торжество, власть машины над людьми, их жизнями и чувствами,— это не просто котел, реальный агрегат, где что-то — допустим, вода — нагревается. Это — символ машинного века. И человек — обслуга этого котла — также не в состоянии остаться самим собой и не преобразиться в аналогичный символ машинного рабства. Броз сначала — как все. Котел занимает все его время, и потому здесь течет его жизнь. Поэтому в начале пьесы Хоффман создает образ вполне реальный, натуральный (даже до натуралистичности): в разговорах с невестой, управляющим, священником Броз — жизненный тип. Походка, жестикация, специфически неправильный выговор — все у него с улицы, взято у реальных людей. Он хмыкает, насвистывает какие-то одному ему ведомые мелодии, улыбается и подхихикивает. Прислушивается к звукам в котле, затем, подойдя к краю сцены, вслушивается и всматривается в зал, приглашая и зрителей сделать то же (это живое общение с залом впоследствии станет характеристическим ключом к роли Ленни Брюса). Но постепенно, ближе к финалу, когда котел, за которым невнимательный Броз практически не смотрит, вот-вот взорвется и погребет под собой, как предполагается в пьесе, не только персонажей, но все человечество, в поведении Броза, в самой манере актера держаться на сцене возникает некая искусственность, постепенно отдаляющая его от жизненных аналогий. «Актер усвоил смешной прием из старинных водевилей, где телу придавали негнущуюся наклонную позу — так что зрителям начинало казаться, что оно вот-вот сломается. Однако у Хоффмана эта поза не только гэг, но и черта характера Броза: трудно понять, примется ли он сейчас за что-нибудь или заснет на ходу»*. Даже свои ящики (своего рода баки), набитые листовками и какими-то диковинными мухоморами, он показывает окружающим и зрителям в откровенно фарсовой, плакатной манере. Этими мухоморами Броз намерен отравить всех управляющих, священников и прочих эксплуататоров. Он становится символом, как и его намерения, как и взрыв, ожиданием которого завершается пьеса.

* «The Reporter», 1967, 12 jan.

Исполнением роли Броза Хоффман обрел профессиональную свободу, мастерство его стало совершенным, безукоризненным, теперь в него «нужно вслушиваться, всматриваться, ибо работает он необыкновенно быстро: образы, их смысл, подтекст льются из него, точно тикерная лента на бирже в часы кризиса. Когда он в ударе, он заставляет зрителей заглянуть ему под маску, под ту трагическую маску, которую он надевает, когда играет в клоуна»*. За эту роль его осыпали дождем премий, и в итоге он даже стал знаменитостью — правда, местного, «внебродвейского» значения. Заядлые театралы, журналисты, ведущие театральные колонки, менеджеры, агенты, директора бродвейских и внебродвейских театров, его, конечно, запомнили и оценили по достоинству. Но театров в Соединенных Штатах необыкновенное множество, еще больше актеров, в том числе и одаренных, замеченных и незамеченных, выбившихся в местные знаменитости и задавленных нуждой и околотеатральными дрязгами, и быть Дастину Хоффману тем, в кого он ценой огромных усилий выбился, затеряться ему в бурном актерском море, погрязнуть в пучине второстепенных, обреченных со дня премьеры на забвение пьес, если бы... Если бы судьба (или его величество случай?) не повернула круто свое колесо и на одно из представлений «Мм?», по правде говоря, весьма посредственной пьесы Генри Ливингса, не пришел режиссер Майк Николс, прославивший к тому времени «возмутителем спокойствия» в Голливуде. Николс не был исключением среди тех, кому понравился исполнитель роли Броза, — Хоффман ему тоже понравился, но, в отличие от прочих, Николс сделал из увиденного выводы и пригласил актера в Голливуд на пробы к фильму «Выпускник».

* * *

Собственно говоря, этим событием и заканчивается самая тяжелая глава в жизни нашего героя, наполненная поистине ожесточенной, бескомпромиссной борьбой за место под солнцем, борьбой, согретой не-

* «World Journal Tribune», 1966, 4 dec., sect. «New York», p. 35.

истой верой в собственное предназначение художника — Актера. Она иногда казалась невыносимой, эта борьба, и тогда Хоффман, как мы видели, прятался, надевая на себя то одну, то другую маску, невидимые, конечно, — маски разных социальных типов: официанта, продавца, уличного пристава и т. п. Как выразился один из журналистов, интервьюировавших его уже после обретения Хоффманом успеха, «его тип не отвечал театральным требованиям, зато точно соответствовал социальным меркам»*. Это «учение боем» заменяло ему этюдные разработки, применяемые в «Экторс стьюдио» (вспомним, профессионально-то учиться ему так и не пришлось). Десятилетие, проведенное Хоффманом в отчаянных сражениях за роли, за индивидуальную исполнительскую манеру, за принцип постепенного зарабатывания, вживания в конкретный реальный тип, в его жизненную «биографию», за постижение его характеристического своеобразия, социальной функции, было наполовину и общей борьбой американских художников на всех фронтах за общественную актуальность искусства, за его насыщенность подлинно жизненным социально-политическим содержанием, драматизмом общественных процессов, специфической для Соединенных Штатов напряженностью во взаимоотношениях между различными социальными и этническими группами.

Для Хоффмана это общее напряжение в борьбе прогрессивных (либеральных) и консервативных тенденций в искусстве, питавшееся внутренней напряженностью, собственно, и выразилось в тех препятствиях, что громоздились перед молодым актером в конторах театральные агентств, на экзаменах в «Экторс стьюдио», на сценах немногих театральных трупп, куда ему удавалось устроиться и чей полупрофессиональный (региональный) статус обрекал и актеров и зрителей на второсортную, эпигонскую драматургию. С кинематографическим стартом Дастина Хоффмана искусство (киноискусство, по крайней мере) начинало, пусть и с трудом, очищаться от этих завалов — от вкусовых и мировоззренческих предрассудков. Прогрессивные (по американским

* «Time», 1969, 7 feb., p. 35.

критериям — либеральные) тенденции 60-х годов пробудили от спячки общественно активный кинематограф, конечно, незрелый и сумбурный (такими были и общественные, прежде всего молодежные силы, выдвинувшие его на авансцену), но искренний в своем стремлении опровергнуть политические и морально-этические нормы, сложившиеся в американском обществе в послевоенный период.

Словом, эпоха, открывшаяся теперь не перед одним только Дастином Хоффманом, прочерчивала перспективы если и не радужные, то по крайней мере обнадеживающие, и именно памятуя об этом, можно было бы, казалось, поставить точку на минувшем, забыть о нем и не возвращаться к нему. Но сам-то Хоффман забыть об этом не может и в разных интервью непременно вспоминает и о пройденном пути, и о самом своем положении аутсайдера. «Стоит мне остановиться — за мной тотчас же возникает кто-то, кто займет мое место»*, — скажет он в 1975 году, когда его «звездный» статус ни у кого сомнения не вызывал. Этот «синдром неполноценности» — с детства оставшееся чувство неуверенности в себе, страх, что все, столь трудно доставшееся, может быть утрачено за один миг, — специфичен для многих в современной Америке и пронизывает так или иначе все роли Дастина Хоффмана.

Вот почему, переворачивая эту важнейшую страницу его жизни — годы учения, трудно удержаться от довольно-таки грустного замечания. Не напоминает ли его неожиданный, прямо-таки феерический взлет из общественного небытия к вершинам популярности банальную историю с Золушкой? Разумеется, именно Николсу обязаны мы тем, что в американском кино появился яркий, своеобразный актер, — сомневаться в этом не приходится. Но... есть все же что-то жалкое (как, впрочем, во всех вариантах сказки о Золушке) в этом мгновенном взлете — словно не о судьбе человека, упорным трудом добившегося в жизни успеха, идет речь, а о выигрыше в лотерею. Словно мало было десяти лет добровольных мытарств и неистового стремления — не к успеху! — к обретению мастерства, возможностей и умения сказать со сцены зрителям

* «Ciné-Revue», 1975, 10 juill., N. 28, p. 4.

свое слово, новое актерское слово! Так нет же! Оказывается, необходим еще и «прекрасный принц» в виде Майка Николса! Необходима еще и роль, в которой, к слову сказать, даже не нашлось места всему тому, чему актер обучался десять голодных и полуголодных лет! А что если бы не попал Майк Николс в тот октябрьский вечер 1966 года в Серкл скуэр театр, где шла посредственная английская пьеса?

Сладкое бремя славы

«Выпускник»

Окончив колледж где-то на Восточном побережье страны, Бенджамин Брэддок возвращается домой в Лос-Анджелес. На аэродроме его встречают родные и друзья, но он инертен и молчалив. Вечером родители устраивают прием. Вокруг него — масса людей, его поздравляют, с ним знакомятся, ему дают рекомендации, но он по-прежнему от всего уклоняется и не очень-то расположен разговаривать. Одна из гостей — миссис Робинсон, жена делового партнера Брэддока-старшего, — истолковывает скованность Бенджамина как робость и полагает, что эту робость надо помочь преодолеть. Дама она пьющая и на вечеринках вроде этой не очень сдерживается. Она просит Бенджамина отвезти ее домой, так как сама по известной причине не может вести машину. Дома она его соблазняет, но и в эти минуты он скован и даже напуган. Тем временем домой возвращается и мистер Робинсон, и Бенджамин должен ретироваться. Но связь продолжается — номер в отеле, «уроки жизни» и туманные перспективы на будущее. Итак, миссис Робинсон соблазняет его, мистер Робинсон рекомендует, куда устроиться на работу, миссис Брэддок ужасается его праздности, а мистер Брэддок дарит ему костюм аквалангиста. В день своего рождения в присутствии гостей Бенджамин ныряет в этом костюме на дно бассейна и уже ничего, кроме воды, не видит и никого, кроме себя, своего дыхания через маску, не слышит. Давно бы так! Но вот к

Робинсонам возвращается их дочь Элен, и события резко меняют свой ход. Меняется и отношение героев друг к другу. Бенджамин точно просыпается — куда девалась его робость, скованность, молчаливость? Ему нравится Элен, и он с места в карьер предлагает ей пожениться. Ему больше не нравится ее мать (да она ему и никогда не нравилась), и он при последнем свидании говорит ей, что она — лучшая из подруг его родителей. Разъяренная миссис Робинсон клянется, что ему не видать Элен. Элен, узнав об их связи, уезжает в Бэркли, а прежде сонный и инертный Бенджамин преследует ее. Миссис Робинсон намерена выдать Элен замуж, а Бенджамин, в соответствии со старинными рецептами авантюрных романов, похищает Элен прямо из церкви, не дав священнику закончить свое напутствие (кстати, попутно досталось и мистеру Робинсону, который вздумал остановить Бенджамина, — видимо, в благодарность за былые рекомендации энергичный кандидат в зятя хорошенько саданул своего предполагаемого тестя головой об стену). Заканчивается фильм короткой, но многозначительной сценкой в междугороднем автобусе: под взглядами пассажиров Бенджамин и Элен усаживаются на задних сиденьях; эйфория после удачного побега уступает место растерянности; автобус увозит влюбленных, но куда?

В неловко сидящем пиджаке, в то и дело съезжающем на сторону галстук, обязанный говорить галантные слова подругам матери и выслушивать от них поздравления и охания по поводу бегущего времени — таким был Хоффман в 1957 году, когда он, ровесник своему Бенджамину, герою 1967 года, окончил колледж в Санта-Моника и бесповоротно решил, что станет актером. Таким он и предстает в начале «Выпускника». Если бы среди гостей, съехавшихся к родителям Бенджамина по случаю окончания им колледжа, чудом оказался кто-либо, знавший Хоффмана, он должен был бы изумиться: «Как молодо вы выглядите!» Действительно, актеру идет тридцать первый год, он пережил труднейшее десятилетие, когда влачил полуголодное существование, а играет здесь себя таким, каким был до переезда в Нью-Йорк, — маменькиным сынком, который, живя на Беверли-хиллз, еще недавно и думать не хотел спус-

каться в очередной раз к друзьям-pachuchos. Диву даешься: кого же разглядел Николс на представлении в Серкл скуэр тизтр? Как ему удалось острохарактерного, ни на кого не похожего актера превратить в молодого человека, похожего на всех и каждого? В том спектакле задачей Хоффмана было перейти от «просто человека» к «человеку-символу». Николс вернул его на исходную позицию: Бенджамин Брэдок — просто человек, и ничего больше.

Когда известный голливудский продюсер Джозеф Левин готовил к выпуску этот фильм, роман Чарлза Уэбба, по которому писался сценарий, возражений продюсера не вызвал — Левин, видимо, полагал, что такая павильонная история никому никаких неприятностей не причинит. Другое дело — актер на главную роль. (Говорят, когда Хоффман явился к продюсеру для утверждения на роль, Левин принял его за мойщика окон, которого вызвал несколькими минутами раньше, и актер, обыграв это «квипрокво», принялся первой же попавшейся тряпкой протирать стекла.) Уж очень Дастин Хоффман не соответствовал представлениям о молодом «герое-любовнике». Повторялась история со сценическими ролями, разве что с более благоприятным исходом.

Все биографы в один голос утверждают, что на съемках, как и на пробах, Хоффман сильно нервничал (на первой пробе он даже забыл текст и по привычке начал ерничать перед своей партнершей Катрин Росс). Это и неудивительно для тридцатилетнего актера, десять лет мыкавшегося по захудалым полупрофессиональным-полулюбительским театрикам и вдруг очутившегося в Голливуде! Ему пригодились выработанное в театре умение отталкиваться от простых реакций на хорошо знакомые слова и предметы. Вот почему в первой половине фильма Хоффман, привыкший к зрительному залу и перед объективом кинокамеры все-таки чувствующий себя неуютно, играет как бы парафраз вольтеровского Простодушного. Это помогло преодолеть скованность, ведь быт, окруживший Бенджамина, — это быт, окружавший Хоффмана; обращенные к Бенджамину реплики — это слова людей, которых Хоффман когда-то хорошо знал. В первую очередь это и чувствуется на экране. Потому-то Хоффман и запомнился здесь

зрителям не как создатель образа, но как рассказчик о самом себе. Это следует подчеркнуть: не просто как человек, близкий по мировоззрению к своему герою (какого, например, сыграет в 1973 году Роберт Рэдфорд в фильме С. Поллака «Какими мы были»), но именно как создатель автопортрета в юности. В популярном биографическом справочнике так и написано: «Зрители сочли, что Хоффман сыграл здесь самого себя»*.

Однако, с другой стороны, возникали и противоречия. Во-первых, Бенджамин, принадлежавший этой среде и этим людям, их плоть от плоти (как и Хоффман), показан режиссером как человек, этому миру чуждый. Не разочаровавшийся в нем (для этого у Бенджамина не было времени), а именно чуждый, «лишний», и прежде всего в изобразительном плане. Уже с первого кадра в аэропорту Бенджамин то и дело один; среди людей в белых смокингах и платьях он в темном костюме, и так весь фильм. Во-вторых, если в начале фильма появление Простодушного было оправдано тем, что Бенджамин вернулся после долгого отсутствия и смотрит на забытый, а фактически новый для него мир свежими глазами, то к концу фильма его превращение в «героя», чуть ли не в Зорро или д'Артаньяна не мотивировалось никак. Не говоря уже о том, что ампула простака (Простодушного) противоречило и самой манере, которую Хоффман выработал к 1967 году на сцене,— импульсивной, почти горячечной речи и острой, точно рассчитанной пластике отчаявшегося неудачника (Иммануэля, Зодича, Мэкса, Броза). В фильме всего этого нет и в помине. И если роль Бенджамина принесла ему международную репутацию ведущего актера нового поколения, то обязан он этой репутацией обстоятельствам, лежащим вне фильма.

Как ни странно, роль эта интересна именно тем, чего сделать в ней не удалось, но что не помешало ей стать символом эпохи. А не удалось сыграть настоящего «героя нашего времени», создать типический образ целого поколения — ведь именно этой задачей и руко-

* «Current Biography», 1969, nov., N. 11, p. 13.

водствовался режиссер фильма Майк Николс. Одна из причин тому — чересчур очевидное несовпадение хотя и оригинального, но уж очень тонкого, хрупкого и в этой хрупкости даже наивного замысла Николса и той суровой, жесткой эпохи, в которую снимался фильм. Другая причина в том, что целого-то (целостного) поколения, чей образ, как думалось, выразит Дастин Хоффман, в реальной жизни не существовало. Это была иллюзия. Да и выбор основы для фильма (без извинений посредственный роман Чарлза Уэбба) никак нельзя считать удачным. Впрочем, здесь Николса можно понять. В кино он человек был сравнительно новый, опыт имел в основном театральный (правда, в отличие от Хоффмана, бродвейский), в первом фильме, поставленном годом раньше («Кто боится Вирджинии Вулф?»), воссоздал собственную же бродвейскую постановку этой пьесы Эдварда Олби. Ясно, что у него были все основания и во втором фильме опереться на какую-то сюжетную и текстовую основу. И при всем при том роман Уэбба оказался удручающе слабым и, что важнее, анахроничным. Конечно, конкурировать с Уэббом было несложно — сложности начались, когда примитивный «психологизм» романиста окунулся в бурную жизнь, окружившую студийные павильоны и голливудскую «натуру», где происходили съемки фильма.

Соединенные Штаты в ту пору (середина 60-х годов) переживали время темное, смутное, тревожное. Еще не улеглись страсти вокруг потрясшего весь мир убийства в Далласе, а общество вновь было взбудоражено целой волной катастрофических событий: мощными негритянскими выступлениями, лавиной забастовок в промышленности и на железных дорогах, подлинным разгулом бандитизма, «грязной войной» во Вьетнаме, которую развязала, придя к власти, джонсоновская администрация. Пройдет год, «Выпускник» будет с триумфом идти по экранам страны, а в апреле в Мемфисе (штат Теннесси) наемный убийца застрелит лидера американских негров Мартина Лютера Кинга; пройдет еще несколько месяцев, и на «праймериз» в Лос-Анджелесе (на родине Дастина Хоффмана и в месте действия и романа и фильма) будет смертельно ранен Роберт Кеннеди. И гроз-

ным аккомпанементом всем этим событиям прогремит артиллерийская канонада, прогрехочет «ковровая» бомбардировка вьетнамских лесов и деревень. Вот в такую раскаленную магму общественных конфликтов и погрузил Николс довольно-таки прохладную, бесстрастную уэббовскую историю о выпускнике, его сверстнице и ее матери. Однако свои резоны замысел Николса все же имел.

Это становится ясным, если внимательно всмотреться в исполнителя главной роли. Все остальные персонажи (и актеры, их воплощающие) с первого же появления на экране поданы как типичные представители всем хорошо знакомого (и, как покажет молодежное движение протеста, порядком надоевшего) мира истэблшмента. Они — «кирпичики» этого мира и как таковые похожи друг на друга: мистер Робинсон и мистер Брэддок, миссис Робинсон и миссис Брэддок, супруги Робинсоны и супруги Брэддоки; похожи интерьеры, в которых они живут,— собственно в фильме изображено не жилое пространство, а безличностная планировка из рекламных каталогов мебельных магазинов. Даже Элен (первая большая роль Катрин Росс) только выглядит нестандартно, не по-голливудски; жизненная же линия ее, за исключением финального «похищения», прочерчена вполне в духе истэблшмента. Как, впрочем, и линия самого Бенджамина и в романе и в сценарии. Но именно Дастин Хоффман — своим жизненным типом, фотографически подлинным обликом, личностью — был призван опровергнуть всю эту безличностность и стереотипность. Все остальные — «представители» изначально. Он становится им к концу фильма. Вот почему Николсу не было нужды собственно в актерском даровании Хоффмана — он увидел в нем современного молодого человека, одного из тех, кто пренебрег комплексом «частного», далекого от общественных тревог, «одномерного» (в маркузианском смысле) человека и вышел из частного мирка на улицы, в общество таких же людей, как он сам. Причем нет нужды и в том, что сам-то Бенджамин как раз на улицы и не вышел (тогда бы Николс снял агитку, кинопризыв),— важно, что вышли такие, как он, ничем от него не отличающиеся.

Появление такого персонажа и было продиктовано смутным временем 60-х годов, расслоением американской общественной жизни на целую структуру собственно общественных настроений, постепенно впитывавших демократические импульсы бывших «одномерных», и на не менее сложную структуру специфически частных воззрений, подразумевавших охрану, «консервацию» всего накопленного и нажитого, защиту «одномерности» любой ценой. Окружающие Бенджамина «одномерные» Робинсоны и Брэддоки — в сущности, реальное воплощение грез Линдона Джонсона о «великом обществе», сильном, богатом, целостном. Как показала жизнь, и силы были ограничены (вьетнамская авантюра тому подтверждение), и богатством — бассейнами, виллами — могли похвастать далеко не все, и целостности, единству (пусть даже мнимому, по официальным представлениям, на взгляд робинсонов и брэддоков) наступал конец. Двумерность фильма (мир брэддоков и мир Бенджамина Брэддока) — это то, что сумел разглядеть Николс в окружавшей его многомирности; это — отражение нецельности, разорванности, расслоения и в конечном итоге взаимной враждебности образовавшихся к середине десятилетия миров.

В одном мире полыхала война. Призывные участки рекрутировали молодых американцев (ровесников и тридцатилетнего Хоффмана и двадцатилетнего Бенджамина) для боев за тысячи километров от дома, на чужой земле. Там, во Вьетнаме, выжигались, вытравливались посевы, леса, разрушались и уничтожались деревни и города, гибли тысячи людей. В фильме об этом нет ни слова, потому что «частная» Америка, страна «одномерных» брэддоков, игнорирует чужие беды. Поэтому там в фильме, где должна звучать военная тема (в беседах Бенджамина с мистером Робинсоном, например, о дальнейшем жизнеустройстве), оказывается лакуна, «белое пятно»*. Оно реально, это

* Впрочем, в фильм не вошел, хотя и был отснят, эпизод студенческого кампуса в Бэркли с его хиппи и дискуссиями о Вьетнаме, в которые помимо воли должен был втягиваться Бенджамин, преследующий Элен. Остался не очень внятный диалог Бенджамина, застрявшего в лифте, и лифтера. На вопрос последнего: «Почему вы не там?» (т. е. не со студентами) — Бенджамин огрызается: «Потому что я здесь».

пятно, ведь в жизни Робинсонов и Брэддоков вне их бизнеса никогда и ничего не происходит, и, как у всех «одномерных», там, где должны располагаться дух, совесть, мировоззрение общественного человека, у них — «белое пятно». В марте 1968 года, например, когда «Выпускник» собирал в залах молодежного зрителя, иллюстрированные еженедельники, самые популярные издания в стране («Тайм», «Лайф», «Лук», «Пэрэйд»), были заполнены рекламой жемчугов и колье калифорнийской компании «Кэй». Эта реклама занимала больше места, чем репортажи из вьетнамской деревушки Сонгми, где молодые американцы, вчерашние выпускники, под командой лейтенанта Уильяма Колли расстреляли всех жителей и сожгли все дома. Реклама в данном случае и заполнила лакуну совести, гражданского пафоса, который прозвучал не в журналах, а около призывных участков, вокруг костров, где жглись повестки.

На читателей популярных еженедельников и был рассчитан фильм Николса: в грозные тона действительности он должен был окраситься самими зрителями.

В полном соответствии с этим замыслом Хоффман, особенно в первой половине фильма, так часто заставляет Бенджамина задумываться неизвестно о чем — неизвестно нам сейчас, но было известно зрителям тех лет. Он не просто «ведет» сюжет с любовным «треугольником» — он играет молчание и отрешенность, создавая ими в фильме особый подтекст, где «текст» (изображение на экране) — предметный, о вещественный мир частных владельцев недвижимостью. Бенджамин молчание Николс почувствовал как духовное состояние молодого поколения Америки, конечно, далекого от самостоятельных политических целей, но задумывающегося над той ролью, которую ему предстоит сыграть в ближайшие годы. В молчании хоффмановского Бенджамина заключен «второй смысл», то есть все, что не укладывается в заурядную романную фабулу Уэбба.

Фабула эта, как мы видели, самая что ни на есть примитивная, и развертывается она в пространстве принятых в те времена бытовых и ритуальных («светских») стандартов: в зажиточных домах, в роскош-

ных отелях, в дешевой частной гостинице, в светлом модернистском здании церкви. Но своеобразие экранного Бенджамина как раз и связано не с фабулой (событиями его жизни) и не с интерьерами, а с... характером Дастина Хоффмана. «Чертовски привлекательная» (как характеризует ее романист) миссис Робинсон могла и не выпиться в тот вечер, а в трезвом виде она не решилась бы увезти Бенджамина к себе и соблазнять всеми доступными средствами. Элен могла и не приехать домой на каникулы или приехать в другое время и не обнаружить, что Бен «ухаживает» за ее матерью (и, соответственно, не узнать от него, что это ее мать ухаживает за Беном). И тогда бы она спокойно и без каких-либо тревожных обмучиваний обручилась с Беном и тому не пришлось бы похищать ее из церкви, где перед аналоем они стояли бы вместе, и т. д. и т. п. Словом, фабула могла бы быть какой угодно, и потому, какой бы она ни была, это не имеет никакого значения. В пределах любой фабулы Дастин Хоффман играл бы Бенджамина так, как и сыграл,— молчаливым, некрасивым парнем со странностями, импульсивным, неуравновешенным, то взрывающимся от ярости, то замыкающимся, уходящим в себя, то косноязычным, то до удивления красноречивым, отчужденным и настырным, робким и решительным, почти хамовитым (например, в Бэркли, университете, где он выслеживает уехавшую от него Элен), то есть таким, каким был в бенджаминовы годы и сам Хоффман.

Стереотипная фабула, разворачивающаяся в стереотипной обстановке, противопоставляется здесь герою, никак не укладывающемуся ни в один из показанных на экране стереотипов. Потому что для Николса за Бенджином — Хоффманом, «просто человеком», обычным парнем, стояла молодая Америка — та, что не воевала во Вьетнаме, но и не сжигала призывных повесток, ибо и то и другое — полюсы общественной морали. Не интересовали его и те, кто бродяжничал в обноскох хиппи, жил «коммунами», неизбежно пристращивался к наркотикам, уходя от семей, вполне благополучных,— о них спустя три года расскажет Милош Форман в своем «Отрыве». Николса интересовали те, кто посредине,— то статистическое большинство,

которое преемник Джонсона в Белом доме назвал «молчаливым». Таков «второй смысл» молчаливости Бенджамина.

Для замысла Николса важно, что в мире, где разворачивается фабула фильма, практически нет молодежи. В отеле, где у Бенджамина назначено свидание с миссис Робинсон, перед ним проходит настоящий парад уродов, «старух зловещих, стариков», точно выходцев с того света; изредка мелькающие юнцы в идеально сидящих белых смокингах похожи скорее на манекены, нежели на людей. Жемчуга, смокинги и услужливые портье полностью вытеснили живого человека. А живой в фильме — синоним молодого. Бенджамина даже принимают то за какого-то Портера, то за какого-то Гладстона, то есть не верят, что он — живой человек, а не социальный тип. Для узббовского Бенджамина это звучало сигналом: значит он стал таким же членом истэблшмента, как и любой посетитель отеля. Другое дело — Бенджамин в облике Дастина Хоффмана. Недаром же Дж. Левин принял его за мойщика окон! Тогда станет понятным, почему в фильме оказалась значимой фамилия Портер: porter — по-английски означает либо «швейцар», либо «носильщик» и в то же время это одна из наиболее распространенных фамилий*.

Именно противостояние стереотипам буржуазной обывательщины, выраженное в облике, внешнем виде Бенджамина, последовательно отождествляется Николсом с внешностью и физическим типом актера. Мир, где торговали жемчугами «Кэй», рекламировали нравственные совершенства полисменов, восхищались «настоящими американскими героями Вьетнама», где помышляли только о том, как бы устроиться на местечко потеплее да повыгоднее, — такой мир исключал самобытных, неуравновешенных, то и дело впадающих в задумчивость людей. А таким был не узббовский Бенджамин, а Дастин Хоффман. В этом мире уместнее некий Портер — носитель типа молодого белокурого

* Кстати, настолько распространенных, что не в фильме, а в жизни далеко не всем по нраву. Известно, например, что Уильям Сидней Портер считал даже за благо отказаться от фамилии и свои прекрасные рассказы стал подписывать псевдонимом О'Генри.

плайбоя, будущее которого должно было рисоваться чистым и светлым. Но в фильме 1967 года место высокого и красивого блондина занял низкорослый, с кажущимися утрированными чертами лица, черно-волосый Дастин Хоффман. Вместо ожидаемого «героя-любownika» зрители увидели острохарактерного актера. Что же до красивых блондинов, то они превратились у Николса либо в фигуры фона (в толпе гостиничного холла, среди студентов в университетском городке), либо и вообще в отжившие свой век стереотипы сексапильности предыдущего десятилетия, в пародию на героев Тэба Хантера (в эпизоде в спортивной раздевалке, где они с казарменными шуточками готовятся к ритуальному шествию в качестве «дружков» жениха Элен). В этом смысле небезынтересно, что «конкурентами» Хоффмана на роль Бенджамина были актеры, впоследствии ставшие его партнерами: Джон Войт и Роберт Рэдфорд. Оба блондины и каждый в своем типе (первый слегка простоват, второй слегка рафинирован) соответствует тому Бенджамину, который живет и действует в романе Узбба. Не потому ли оба и не удовлетворили Николса? Недаром Джон Войт в их совместном с Хоффманом фильме «Полуночный ковбой» сыграет именно эффектного блондина, противопоставленного уродливому хоффмановскому Риццо. Замысел Николса в «Выпускнике» тем-то и был современен и оригинален, что опровергал массовый зрительский стереотип «героя-любownika» — стереотип, который именно в 60-е годы перестал быть массовым, теряя зрителя. Некрасивый характерный актер в роли «героя» и «герои» в функции служебных фигур — это выглядело как демонстративное пренебрежение устоявшимися экранными амплуа.

Но не только. Под обстрел бралась проблема, специфичная для традиционного расистского Юга, в частности Калифорнии, ибо здесь где подспудно, а где явно (в зонах влияния ку-клукс-клана) из «цивилизованного» мира исключались все, кто не принадлежал к блондинам англо-саксонского происхождения (аналогу германских арийцев). С легкой руки Николса Дастин Хоффман оказался на экране живым отрицанием расистских и националистических настроений (из-за кото-

рых, кстати, он и уехал в 1958 году из Лос-Анджелеса в Нью-Йорк), оттеснив «победоносных» блондинов с первых ролей на десятки, из центра повествования на его периферию и, напротив, выдвинув на первые роли традиционно угнетаемых представителей национальных меньшинств, а также столь же традиционно отвергаемых голливудским кинематографом «маленьких людей», «чаплиновских» героев — Риццо из «Полуночного ковбоя», Джека Крэбба из «Маленького большого человека», Бэйба из «Марафонца».

Насколько удался этот замысел Майка Николса? На экране мы увидели на одном полюсе замкнутый мирок зажиточного быта, равнодушных буржуа, стариков, старух, юнцов-манекенов, пародийного вида блондинов и блондинчиков — весь «грязный мир», совращающий наивного Простодушного. На другом полюсе — Дастина Хоффмана. Даже не актера, а частного человека, «просто человека». Но может ли как таковой он выразить свое поколение? Ведь он единичен. Все, что замыслил Николс, доступно только художественному образу, «типическому характеру в типических обстоятельствах». «Сыграв на паузе», предположив, что зрители сами домыслят невысказанное с экрана, режиссер перенес прием умолчания и на разработку центрального образа, подменив ее изображением окружающей обстановки, а персонажа — актером. Но сколь бы он ни был колоритен, не получив достаточного текстового и пластического материала, опираясь только на собственные физиономические данные, Хоффман был лишен даже теоретической возможности сыграть «героя нашего времени» и потому воссоздал лишь воспоминания о самом себе в предложенных обстоятельствах. И если он завоевал популярность, то во многом благодаря собственной колоритности, яркости, нестандартности не только своего типа, но и личности.

Однако сказать, что фильм в целом — неудача, тоже нельзя. Во-первых, это честная попытка Николса отразить самое, пожалуй, смутное время в послевоенной американской истории. Не критиковать, а именно отразить — прочувствовать. Откровеннее о главных персонажах десятилетия — молодых бунтарях — он высказаться не мог, ибо

это означало бы критику войны во Вьетнаме, на что Голливуд еще не отважился. Время «Военно-полевого госпиталя» и «Уловки-22» еще не пришло, да и в этих фильмах, снятых уже в 1970 году, впрямую о Вьетнаме не говорится. Кроме того, «изнутри» исторического периода мало что видно. Антивоенные же свои убеждения Николс отчетливо выразит в той же «Уловке-22», когда молодежный антивоенный пафос примет свои окончательные формы. В год выхода «Выпускника» сам молодежный бунт выплескивался в виде далеко не равнозначных событий — от антивоенных выступлений до хулиганства в общественных местах. Во-вторых, многие миллионы долларов кассовых сборов свидетельствуют о несомненном воздействии прежде всего на молодежную аудиторию даже такого, «молчаливого» варианта протеста.

Можно ведь взглянуть на фильм и с другой стороны, и тогда он окажется частью той культуры — точнее, культурного течения, которое в кратчайший срок создала резко помолодевшая Америка начала 60-х годов и которое, противостоя культуре официальной, «частной» Америки, получило впоследствии наименование «контркультуры». Конечно, в фильме Николса не было всех ее наиболее показательных проявлений: ни психологии «грандиозного биг-бита», ни соответствующих ему яростных поп-музыкальных ритмов, прозвучавших позднее в «Вудстоке» и «Нэшвиле» (хотя в фильме мы и слышим песни Саймона и Гарфункела) и ворвавшихся в каждую квартиру и «частной» и «общественной» Америки вместе с прогрессом звукозаписывающей техники; ни бытовых подробностей кампусов, сосредоточивших в 60-е годы пугающее количество студенческой молодежи; не было у Николса и «хипстеров» — молодых людей, ушедших в бродяжничество и наркоманию от ритуальной регламентации жизни в «частной» Америке. Что же осталось? Очень немного, несообразно мало по сравнению с тем расколом, разбродом, разладом, который охватил огромную страну, ее молодое поколение, превратившееся теперь не только в общественном, но и в статистическом отношении во влиятельный фактор развития. Молодой человек, которому стало тошно в опосты-

левшем мире — опостылевшем миллионам таких, как он, мире «отцов», — консервативном, упрямом, самоуверенном, не чуждающемся грязи и распущенности, заполненном предметами и предметным мироощущением. Молодой человек, которому в конце концов удалось легко — как в сказках — надуть, облапошить, обхитрить, оставить в дураках всех этих робинсонов и брэддоков. Разочарованный, исполненный горечи и презрения взгляд на мир, окружавший молодого человека. В этой нигилистической, «плутовской» сказке был предложен несерьезный, сказочный и сказочно легкий способ борьбы с поколением «отцов». В самой сказочности, заменившей легенды о непобедимых ковбоях, неподкупных судьях и неотразимых плэйбоях, и заключался секрет воздействия на миллионы молодых зрителей.

Но был еще в фильме и Дастин Хоффман, которому самим собой, собственной личностью, внешностью, биографией, всей своей мерцающей с экрана судьбой, своими сыгранными на сцене персонажами довелось выразить глубинный пафос молодежной контркультуры — горечь, разочарование, бессильную ярость от невозможности изменить мир, от незнания, как это сделать. Пройдет восемь лет, и в образе неистового Ленни Брюса актер попытается найти средства, адекватные и этой ярости и этому бессилию (правда, к тому времени самый бунт уже сойдет на нет), но в 1967 году Дастин Хоффман лишь обликом совпал с представлениями о молодом герое молодых людей, своих современников. Этому не помешало даже то, что в фильме выражались взгляды на молодежное движение, каких придерживался, в общем, «благонамеренный» Майк Николс. Так и воспринял фильм молодежный зритель, для которого образом стал не персонаж, а его исполнитель.

Спустя два года после выхода «Выпускника» на экран корреспондент журнала «Пэрэйд» поинтересовался у одной шестнадцатилетней зрительницы, в чем, по ее мнению, секрет необыкновенной популярности Дастина Хоффмана и что, в частности, лично ее привлекает в этом актере. Вот что он услышал в ответ: «Вам этого не понять, вы слишком стары да, я думаю, и недостаточно восприимчивы. Вы, старики,

судите о «кинозвездах» по тому, как они выглядят. Наше поколение смотрит куда глубже. Нас интересуют характеры. Дастин Хоффман — хороший человек. Попробуйте только приглядеться к нему, и вы сразу поймете, что он выстрадал*». В этих безыскусных (впрочем, не без вызова) словах — не только ответ на вопрос о причинах популярности актера, но и та жизненная, мировоззренческая основа контркультуры со всем ее наивным пафосом и безоглядной убежденностью в своей правоте, которая хотя бы на короткий миг позволила заменить омертвевшие мифы о человеке самим человеком, «просто человеком». Пройдет некоторое время, и «просто человек» в свою очередь превратится в миф.

Дебют-II, дебют-III...

Итак, экранный дебют нашего героя — и какой дебют! — судя по всему, состоялся. Все, о чем, казалось бы, мог мечтать сын неудачливого кандидата в ассистенты режиссера, пришло разом, вдруг, и уже бесповоротно: поклонницы, срывающие таблички с его входной двери, незнакомые люди, требующие автографов прямо на улице или в кафе, таксисты, подруливающие к нему на всякий случай, метрдотели в ресторанах, усаживающие его за лучшие столики, бесчисленные интервью журналистам и лестные предложения продюсеров. «Сладкое бремя славы». Но мечтал ли он об этом? Точнее, об этом ли он мечтал? Да и действительно ли это дебют?

Когда пишешь биографию такого импульсивного человека, ни в чем нельзя быть уверенным. При той беспорядочной, сумбурной жизни, которую он вел в Нью-Йорке начиная с 1958 года, — работа кем придется, ночевки где приведется, лекции, на которые удастся пробиться, случайные роли, которые доведется получить в случайных пьесах, «учение боем» — розыгрыши, ерничание и каверзы — при такой, повторяю, жизни биографу подчас просто трудно уследить

* «Parade», 1969, 25 мая, р. 4.

за всеми перемещениями, предложениями и ролями. За что ни возьмись, постоянно мучает подозрение: не упущено ли что? Точно ли, что эпизодическая роль в пьесе Стайн первая? Действительно ли несколькоминутное появление в телефильме «Нагой город» (в эпизоде «Прелестный владыка Делэнси-стрит») — первое его появление перед съемочной камерой, в данном случае — телекамерой? Так как это было чистой случайностью, не возникали ли подобные случайности и раньше? Во всяком случае, что касается «Выпускника», говорить о дебюте можно только относительно: это, так сказать, «звездный» дебют, то есть первая роль в кино, принесящая Хоффману повсеместное признание. Но хронологически эта роль третья.

Еще шли спектакли «Мм?» в Серкл скуэр театр, а Меррей Шизгэл (драматург, с которым Хоффман, как помним, познакомился в Стокбридже и сыграл в трех его одноактных пьесах) настоял на том, чтобы уже получившего кое-какую известность, талантливую «внебродвейского» актера включили в группу фильма «Тигр добывается своего», который по сценарию Шизгэла (и по его же пьесе «Тигр») снимал режиссер Артур Хиллер, впоследствии прославившийся «Историей любви». Эпизод с Хоффманом длился примерно минуту: это был короткий диалог с девушкой, где персонаж Хоффмана (его звали Хэп) отказывался просто «крутить любовь», ибо чувствовал себя в таких случаях заранее виноватым. Первое появление перед кинокамерой, похоже, особого впечатления на актера не произвело, ибо оказалось такой же случайностью, как роли на телевидении, вдруг возникающие из небытия и в небытие же исчезающие, ибо кто помнит телефильмы? Как бы то ни было, но в фильме Хиллера Хоффман впервые появился на экране.

Второй его фильм возник также случайно. Американский продюсер Сидней Пинк, чья контора располагалась в Мадриде, занимался производством американских фильмов, предназначенных для европейских кинорынков («рутинная» экспансия Голливуда в Европе), и приступил к съемкам сразу нескольких сценарных разработок. Им предстояло превратиться в так называемые фильмы «категории Б» — дешевые

ленты, предназначенные для проката либо во второразрядных кино-театрах, либо по телевидению. Один из этих фильмов, действие которого разворачивалось в Италии, шел в Европе под названиями «Один доллар на семерых подлецов» и «Американский агент», а в США, где на короткий срок он был выпущен в прокат только в 1969 году, фильм назывался «Миллионы Мэдигана». Режиссер фильма, итальянец Джорджо Джентили, в титрах европейских копий значился как Дэн Эш, а в США — как Стэнли Прэйджер. Впоследствии фильм был переведен на видеокассеты и разошелся по частным фильмотекам.

Когда «Миллионы Мэдигана» готовились к производству, второму режиссеру пришла в голову фамилия Хоффмана. Как и Николс, этот человек бывал в театрах и не только на Бродвее, и ему также понравился острохарактерный, темпераментный актер, который к тому же получил «паблисити», хотя и скромное. Таким образом, у Дастина возникла реальная возможность, во-первых, дебютировать в кино по-настоящему, сыграв главную роль, а во-вторых, бесплатно съездить в Европу — в Рим и Мадрид, возможность, которая в противном случае представилась бы только начинающему вылезать из долгов актеру не скоро: никто ведь еще не знал, что «Выпускник», в котором Хоффману только предстояло сниматься, принесет ему всемирную славу и успех.

В «Миллионах Мэдигана» Хоффман играл роль детектива. Впрочем, своеобразного. Волей авторов сценария (Джима Хенэгхена и Дж. Байонаса) герой Хоффмана, Джейзон Фистер, работал в министерстве финансов и славился «нюхом» на деньги. Его и направили в Италию искать огромную сумму, которую похитил в свое время итальянский гангстер Мэдиган, высланный затем на родину и там погибший (с его смерти начинается фильм). Таким образом, Фистер — фактически непрофессиональный детектив. Более того, он послан в Италию инкогнито, дабы не раздражать местную полицию агентом из-за океана. Поэтому на протяжении всей фабулы Фистеру приходится спасаться и от гангстеров, видящих в нем соперника-чужака, и от полицейских, полагающих его гангстером. Это порождает массу недоразумений,

из которых Фистер выпутывается благодаря собственному упорству, пресловутому «нюху» и нестандартности принимаемых решений. Разумеется, Фистер успешно выполняет распоряжение своего начальства, убивает гангстера, партнера покойного Мэдигана, и завоевывает сердце девушки — по его предположениям, возлюбленной Мэдигана, а в действительности — его дочери. Можно добавить, что действие происходит на улицах Рима, а в квартирке дочери Мэдигана (ее играла Эльза Мартинелли) многое напоминает неореалистический декор.

В 1969 году, когда фильм, как уже говорилось, вышел на какое-то время на американские экраны, один из критиков писал: «Выйди этот фильм в прокат раньше (чем «Выпускник». — И. Б.), с Хоффманом было бы покончено»*. В этом сомневаться не приходится: актеры, «имидж», репутация которых закладывается во второразрядных кинотеатрах, уже не имеют практического выхода в «престижный» кинематограф. Таково правило заэкранной коммерции. Да и обаяние «свежего лица», привлекавшее Николса, было бы утрачено: что уж тут «свежего» в образе американского агента! Недаром Дж. Левин, воспринявший в свое время приглашение Хоффмана на роль Бенджамина в качестве дурной шутки, предложил даже выкупить все копии «Миллионов Мэдигана», дабы не мешать репутации новородившейся «звезды». Продюсер, однако, не мог понять, что времена изменились и у «звезд» появилась иная зрительская основа. Поэтому выпущенный после «Выпускника», хотя и снятый ранее, фильм не мог уже повредить репутации Хоффмана.

Да и разные задачи стояли перед Бенджамином Брэддоком и Джейзоном Фистером, даже если качественно уравнивать оба фильма, в действительности несравнимых. В роли Фистера Хоффману пришлось уже (точнее — еще) не быть самим собой, а работать в заданном клише. Характер этого детектива поневоле выписан был в сценарии слабо, и Фистер фактически не имел доэкранной биографии — основы любых работ Хоффмана. Он — персонаж функциональный: от него требова-

* Цит. по кн.: Brode D. The Films of Dustin Hoffman, p. 93.

лось только выполнить задание и оставить в дураках и преступников и чужую, «неамериканскую» полицию (схема «бондовских» фильмов). Собственно, в этом и состоял тон фильма, названного комедией прежде всего потому, что американец в нем надувал неамериканцев. Каким бы нескладным, медлительным, мечтательным, неловким ни был Фистер — Хоффман, он все равно оказывался хитрее, сильнее, ловчее своих итальянских противников, потому что он — американец, он — новый Язон (Джейзон!), завоевавший «золотое руно» в виде кядки с долларами, которые вновь получит в свое распоряжение министерство финансов США. Натуральностью реакции и почти фарсовой неловкостью (позднее продолженной Хоффманом в комедии «Альфредо, Альфредо») актер расцвел плоского и бледного персонажа из сценария. Даже Фистеру он все-таки сумел сообщить собственную склонность к клоунаде, ерничеству, заботясь, впрочем, больше о технике гэга, нежели о необходимости передать чувство превосходства американца над неамериканцами.

* * *

Итак, в начале 1968 года Дастин Хоффман купался в непривычных для себя жарких лучах славы. Он женился, и балерине Энн Бирн, перешедшей было из филладельфийского балета в труппу Нью-Йоркского городского балета, пришлось ради семьи отказаться от выступлений — обстоятельство, которому суждено еще сказаться на судьбе Хоффмана. Он отбивался от поклонниц. Он отказывался от лестных, но по сути обманчивых предложений. Он давал интервью, с непривычки даже не очень вникая в то, с кем и зачем ему приходится разговаривать.

В результате позднее, когда первое упоение вниманием прошло, возникли неурядицы и даже конфликты, в частности, с журналистами из «Тайма» и «Плэйджерл», безбожно, по обыкновению, извратившими слова актера и представившими его читателям как типичного искателя славы и женщин.

Главное достоинство нового — «звездного» — положения заключалось в том, что теперь Дастин Хоффман мог уже выбирать роли, а не браться на первую же попавшуюся, как это было с Джейсоном Фистером.

И он выбирал. Он отказался от нескольких предложений, так или иначе варьирующих тему Бенджамина Брэддока — наивного юноши, обретающего зрелость. Памятуя о том, что в «Выпускнике» обыгрывается любовный «треугольник», нетрудно догадаться, что речь шла о вполне определенной зрелости. (Тем более что за год до «Выпускника» уже появился фильм с незрелым молодым героем, которого его возлюбленная, актриса, учила «зрелости»: фильм Фрэнсиса Форда Коппола «Ты теперь уже взрослый мальчик».) Но за этими отказами стояла и более серьезная причина: «Я не намерен превращаться в Энди Харди шестидесятых годов»*, — сказал он одному из интервьюеров. Хоффман оговорился (следовало сказать «Микки Руни»), но симптоматична сама оговорка.

Энди Харди — персонаж целой серии фильмов, вышедших с 1937 по 1942 год: «Семейное дело», «Дети судьбы Харди», «Судья Харди и сын», «Энди Харди болен весенней лихорадкой», «Любовь настагает Энди Харди», «Энди Харди встречает дебютантку». В этих фильмах известный характерный актер тех лет Микки Руни сыграл роль шестнадцатилетнего мальчика, сына в добропорядочном семействе из американской «глубинки» — типичной ячейке истэблишмента. Хоффман как раз и не хотел быть вторым Микки Руни, то есть спекулировать на собственном типаже, без натуги зарабатывая деньги и славу и проповедуя тот самый конформизм, в котором задыхался и от которого терял дар речи Бенджамин Брэддок. Потому-то ни повторить, ни развить роль Бенджамина было невозможно без риска утратить собственную индивидуальность — ведь Бенджамин ассоциировался с Дастином Хоффманом. Но настолько велика была слава его в роли Бенджамина, до такой степени реальной казалась опасность стать одним из брэддоков

* Цит. по кн.: Brode D. The Films of Dustin Hoffman, p. 79.

(уже не в фильме, а в жизни), что в голову ему пришел именно идиллически трогательный Энди, мировоззренческий антипод Бенджамина Брэддока.

«Полуночный ковбой»

Разумеется, Дастин Хоффман не обольщался своим успехом, понимая, что успех этот — не столько его заслуга, сколько результат новой общественно-политической обстановки, складывающихся социальных перемен. И если образ Бенджамина, совпавший с жизненным типом актера, пришелся как нельзя кстати, ко времени, то в профессиональном отношении роль эта стала шагом назад, ибо обозначила отказ от достигнутого на сцене. Ведь так или иначе, но сценические персонажи Хоффмана тоже являли собой, как помним, интуитивный отклик актера на анархические импульсы нарождавшегося молодежного движения. На сцене, однако, Хоффману удалось выработать особый выразительный стиль, индивидуальную манеру, не позволяющую с кем-либо его спутать. Благодаря этой манере его и заметили кинорежиссеры. И вот теперь на экране от этой манеры пришлось отказываться: ни Джейзон Фистер, ни Бенджамин Брэддок не потребовали той специфической художественной органичности, которая позволяла захватывать аудиторию в роли полубезумного Иммануэля или тоскующего, отчаявшегося Зодича. Кроме того, на экране Хоффман не почувствовал привычной ему свободы обращения с текстовым и пластическим материалом и общения со зрителем. Последнее обстоятельство, впрочем, для кино естественно. Что же до текста и пластики, то в этот год триумфа ему среди прочих был предложен сценарий, от которого, прямо сказать, отказываться было грех. Это был сценарий Уолдо Солта «Полуночный ковбой»*.

* Кстати, интересно, что продюсер Джером Хеллман, купивший права на роман Дж.-Л. Херлихи «Полуночный ковбой», был, как и М. Николс, как и второй режиссер «Миллионов Мэдигана», на представлении «Мм?» и решил, что только Хоффман должен исполнить роль Энрико. Тогда-то и был заказан сценарий У. Солту и выбран режиссер — Дж. Шлезинджер.

(В скобках отметим, что хотя 1968 год и заполнился триумфом «Выпускника», все же одним переживанием этого успеха жить было нельзя. Да и долго ли способен почивать на лаврах актер, вся доэкранный жизнь которого прошла в неустанным борении за место под солнцем, в неистовом стремлении выразить импульсы эпохи, нащупать нерв времени даже в такой инертной к жгучим проблемам современности среде, как региональный театр и его эпигонский репертуар? Поэтому тотчас же, как выяснилось, что за прокатную судьбу «Выпускника» беспокоиться не стоит, Дастин Хоффман приступил к поискам дальнейшей работы. Окунувшись в привычную обстановку прослушиваний на нью-йоркских сценах, он со столь же привычным спокойствием отнесся к первой же неудаче: его показ куска из пьесы Жана Ануя «Жаворонок» режиссера не убедил и роль Карла, что называется, уплыла в другие руки. Времена изменились, и эту неудачу Хоффман без труда компенсировал на телевидении: 9 сентября по телесети «Си-Би-Эс» была показана двухчасовая постановка под названием «Все выше и выше. Адвокаты». Но ко дню, когда телефильм пошел в эфир, уже фактически заканчивались съемки нового кинофильма.)

Сценарий Солта был написан по одноименному роману Джеймса Лео Херлихи, в центре которого — молодой провинциал, приехавший в Нью-Йорк с удивительной целью: зарабатывать на жизнь успехом у женщин. Назвать современным этот сюжет об «альфонсе» (или мужской проститутке) так же трудно, как и причудливый «треугольник» Чарльза Уэбба. Но под пером сценариста и в руках Джона Шлезинджера, английского кинорежиссера, переехавшего на жительство в США, этот сюжет превратился в волнующий рассказ о рухнувших надеждах, в горькую пародию на пресловутую «американскую мечту». Сценарий оказался настолько интересным, а роль Энрико Риццо настолько близка Хоффману и в эмоциональном и в типологическом смысле, что актера не остановили увещевания продюсеров и менеджеров, отговаривающих его от участия в фильме Шлезинджера. Дело в том, что роль Риццо была выписана в сценарии как *supporting role* (вспомогательная, или

вторая роль), а голливудские менеджеры не намерены были рисковать неожиданно родившейся «звездой».

Один из самых старых и неистребимых голливудских предрассудков — мнимая искушенность продюсерской братии в зрительских вкусах и пристрастиях: мол, продюсеры-то эти вкусы знают как свои собственные! Но если этой искушенности еще хватает на относительно стабильные периоды в истории кинематографа (то есть когда зрительские вкусы обретают социально-психологическую устойчивость), то в рубежные, пороговые времена эти «специалисты» по вкусам то и дело попадают впросак, иногда довольно болезненно, как это произошло, например, с дорогостоящей «Клеопатрой» Дж. Манкевича, снятой в 1963 году, или со «Звездой» Р. Уайза, вышедшей на экран в 1968-м. Вторая половина 60-х и начало 70-х годов как раз и оказались пороговым временем, периодом омоложения зрительской аудитории, смены ее пристрастий. Потому-то триумф «Выпускника» и оказался неожиданным, а актер, похожий на мойщика окон, стал актером года (Хоффман был даже выдвинут на «Оскара», хотя и не получил его). Повторились продюсерские заблуждения и относительно «Полуночного ковбоя»: его не хотели финансировать, и Шлезинджеру пришлось рисковать самому; не хотели, чтобы Хоффман брался за вторую роль (об актере в Голливуде издавна принято судить по последнему фильму), а получилось все наоборот. И фильм хорошо прошел в прокате, и Хоффман сумел вторую роль сделать первой.

В фабульной сетке событий роль Энрико Риццо была действительно не главной — главную роль исполнил (и исполнил блестяще) Джон Войт. Исходная ситуация «Полуночного ковбоя» знакома нам по «Выпускнику»: Простодушный приезжает из провинции в столицу, где его окружает все тот же грязный и равнодушный мир. Простодушный теперь предстает в облике Войта, а Хоффман как бы представляет от имени «грязного мира». Но это только схема, расклад функций. На самом деле и Простодушный не так уж прост, и хоффмановский Риццо не так уж «грязен»... Героя Войта зовут Джо Бак. Он — высокий, статный блондин с мальчишеским личиком и инфан-

тильно-непоколебимым убеждением, что его физических данных вполне достанет для того, чтобы жить безбедно в свободной стране. Он — настоящий «одномерный» американец, что называется, в старом вкусе: мир воспринимает предметно, как номенклатуру потребительских товаров. Одетый в стилизованный голубой ковбойский костюм, обутый в высокие, невообразимые сапоги со звездчатыми шпорами, неизменно держа перед собой транзистор, Джо и окружающую жизнь видит стилизованно, как красочный, глянцевиый отпечаток с собственных представлений о ней, почерпнутых, видимо, из того же транзистора. Кстати, возможно, поэтому его «шикарный» костюм воспринимается как знак, символ его представлений, как колористический ключ к фильму, к изображению нью-йоркской жизни, в которую привелось окунуться Джо.

Функция Риццо в фильме иная, но теснейшим образом связана с Джо. Предельно демифологизированный, сближенный с жизненными прототипами, даже разговаривающий на жаргоне, принятом в Бронксе (беднейшем квартале Нью-Йорка), Риццо самой своей жизнью, фактом своего существования противоречит радужному и идеализированному взгляду на Соединенные Штаты, напоминающему рекламные плакаты или мажорную эстетику журнала «Америка». Такой видят страну наивные Джо Баки. И это ставит перед Хоффманом немало трудностей. Дело в том, что в фильме не показан мир, сделавший Риццо таким, каков он есть, то есть Крысой. Об этом мире, об обстоятельствах биографии Риццо, о его корнях можно только догадываться. Поэтому не только Риццо вынужден бороться, чтобы выжить в чуждом ему мире, но и Хоффману приходится «отвоевывать» себе художественное пространство, противостоять «героизированной» эстетике «полночных ковбоев». Ведь как бы ни развенчивались героически-ковбойские иллюзии Джо Баки, он никогда не уподобится Крысе — он из другого мира, из другого и в социально-психологическом и в эстетическом смысле.

Поэтому задача Хоффмана осложнялась особым положением Риццо в структуре фильма: он — вычисленный персонаж, изначальный ан-

типод Джо Бака. Его сущностные качества заданы как бы по контрасту с Джо. Джо блондин, Риццо брюнет; Джо высок, Риццо низкоросл; Джо атлет, Риццо хром; Джо эффектен (и в костюме и без него), Риццо, как ни одевайся, все равно невзрачен; Джо спокоен, неповоротлив, тугодумен, Риццо нервен, суетлив, сообразителен и т. д. Наконец, Джо все воспринимает буквально, всему верит безусловно и вполне в национальном духе мечтает о «красивой жизни» (она и есть его «американская мечта»). Риццо, напротив, не верит ничему, все проверяет на зуб и лишен каких-либо иллюзий, что и помогало ему выжить до встречи с Джо. Отсюда — диаметральность задач, поставленных режиссером перед обоими актерами. Войту следовало избрать тон наивной самоуверенности (или, если угодно, самоуверенной наивности), Хоффману же свой импульс приходилось «вычислять», отталкиваясь от противного, то есть попытаться слить воедино ощущение неполноценности (социальной, национальной, физической) с агрессивным цинизмом, ее компенсирующим. Если до конца следовать этой «вычислительной» логике, то Риццо должен быть прямо-таки исчадием ада (каким, вспомним, был Иммануэль в пьесе Рибмэна «Гарри в полдень и в полночь»).

Однако стихия уличной жизни, доподлинная фактура мира, где мыкаются Джо и Риццо, продиктовали и режиссеру и актерам поиск выразительного пластического эквивалента роковому несовпадению человека и бесчеловечного мира — несовпадению, только на первый взгляд кажущемуся простым. Правда, тема Риццо так и осталась в фильме контрастной по отношению к теме Джо, но вслед за ней и она стала сложнее, многоцветнее, разнообразнее. В фильме уже не оказалось места прямому противопоставлению (как в «Выпускнике») наивного современного Кандида грязному и испорченному миру. В фильме сам Кандид испорчен и аморален (иначе что такое «ковбойство в постелях?»), ничем, казалось бы, не отличаясь от окружающего благополучного истэблшмента. Но испорченность Джо особого порядка. Во-первых, она пародийна, то есть обращена в прошлое, к традиционному типу ковбоя, созданному поколениями актеров от

Тома Микса, Дастина Фарнема и Уильяма Харта до Джона Уэйна, Чарлза Бронсона и Клинта Иствуда. Во-вторых, она относительна; она — ничто по сравнению с порочностью буржуазного миропорядка. Пороки Джо — частные пороки и, за исключением его самого, никому никаких неприятностей не доставляют. Пороки общественные плодят Джо баков. Плодят и Крысы.

Для фильма и образа Энрико Риццо принципиально важно, что буржуазный миропорядок показан не только неполно, но очень фрагментарно, нетипично, как бы случайно: уличная толпа, равнодушная к чужим несчастьям; старые развратники, прячущиеся по гостиничным номерам; молодые развратники (студенты с учебниками!), «работающие» в кинотеатрах; интеллигенция, «балующаяся» на психоделических вечеринках. И все. Это — своего рода театральные задники на кинематографический манер, создающие специфическую атмосферу цинизма, равнодушия и тотальной испорченности, в которой и плодятся Крысы.

Попав в Нью-Йорк и на себе испытав все прелести отчужденности и одиночества, какими одаряет новичков этот громадный мир, расчерченный по клеткам стритами и авеню и населенный вечно спешащей, несущейся в разных направлениях толпой, Джо Бак безвозвратно утратил значительную часть своей уверенности в возможностях индивидуума в «свободной стране» и уверенности в себе как в покорителе богатых женщин — «ковбоя в постелях» из него не получилось. И именно в этот момент, то есть когда отчаявшийся Джо осознал свою мизерность, свое ничтожество, слабость и беспомощность, затерянность и одиночество, он сталкивается на улице с плутоватым карманником, по прозвищу Крыса. Зачем ему понадобился этот прощелыга? В «пионерские» времена завоевания Дальнего Запада они были бы врагами. Джо мог бы быть и полковником Уильямом Коди, истребителем бизонов, и Биллом Хикоком, по прозвищу Бешеный, истребителем всякого, кто ему не нравился, и генералом Джорджем Армстронгом Кастером, истребителем индейцев, да мало ли кем еще. А Риццо — пройдет год, и в «Маленьком большом человеке» мы уви-

дим, кем мог бы стать в том, старом, мифическом и безнадежно далеком существовании этот маленький, невзрачный и не очень-то располагающий к себе человек. Пока же в Нью-Йорке, «на углу Бродвея, Пятой авеню и Двадцать третьей улицы, кровные враги... пожали друг другу руки».

Это не фраза из сценария фильма (Джо и Риццо сошлись на Таймскуэр). Закавыченный текст взят из старого рассказа О'Генри «Квадратура круга». Его горькая ирония удивительно точно соответствует смыслу всего, что происходит в фильме Шлезинджера. Ведь вендетта в рассказе О'Генри оказывается нелепым и анахроничным пережитком не потому, что она — действительно пережиток, а потому, что, движимые живыми человеческими страстями, мстители очутились вдруг в обезчеловеченном мире, среди не людей, а функциональных типов (полицейских, кэбмэнов, продавцов, шоферов, газетчиков и т. п.), которые не в состоянии друг другу мстить, ибо типам не дано ненавидеть — на это способны только люди. Если герои О'Генри уедут из Нью-Йорка, они снова возьмутся за оружие, ибо вернуться в человеческое состояние. Разделены враждой и Джо с Энрико, но не как персонажи фильма (они-то становятся друзьями), а как их жизненные прототипы.

Фильм начинается в тот момент, в какой заканчивается новелла О'Генри. Недаром в самом начале нам показывают пустой драйв-ин (кинотеатр для владельцев автомобилей), белое полотнище экрана без изображения, а на фонограмме — топот копыт, крики, улюлюканье, пистолетные выстрелы — жизнь, которую вели Джо Баки в давние, «пионерские» времена, когда они еще были индивидуальностями (во времена «Маленького большого человека»). Недаром и Риццо — итальянец. Нет нужды в том, что в нем, кроме общелатинского типажа, ничего собственно итальянского не осталось (в отличие от Эла Пачино, сыгравшего в «Крестном отце» процветающего в США потомка итальянских иммигрантов, Хоффман играет не итальянца, а изгоя в мире англосаксов), — итальянцами, людьми яркого национального своеобразия были его предки, на чье кладбище он приходит

в сопровождении Джо. Они обслуживали джо баков, были торговцами, разносчиками, официантами, завидовали тем, кого обслуживали, и ненавидели их. И вот теперь «на углу...» — нет, на Таймс-скуэр «кровные враги... пожалы друг другу руки». Это не социальное примирение — это горькая ирония истории: вражда становится проявлением человечности, а дружба возникает между социальными типами, «лицами в толпе», утратившими индивидуальное своеобразие. Встреча двух апатридов в фильме Шлезинджера тем-то и интересна, что за ней проглядывает многодесятилетняя история взаимоотношений между этническими и расовыми группами, причем взаимоотношений более сложных, нежели непосредственные расовые беспорядки (кстати, в год выхода фильма охватившие всю страну).

В этом смысле любопытен спор между Хоффманом и Шлезинджером, происшедший во время съемок. Хоффман вспоминает об этом так: «В «Полуночном ковбое» есть сцена, где Крыса и Джо сидят в ресторане, совершенно обнищавшие и вымотанные. Я предложил, чтобы туда вошел чернокожий и сел рядом с нами, а я встал бы и вышел. И сказал бы при этом: «Не хочу я сидеть с этим грязным ниггером». Ведь характер-то у Крысы какой: он — итальянец из Бронкса, а тамошние ребята, знаете, все росли в бандах, воевавших с черными парнями. Они же ненавидят черных! Но Шлезинджер не согласился, он решил, что такое поведение сделает Крысу уж очень непривлекательным и встревожит зрителей. А мне кажется, что подобный эпизод фильму не повредил бы»*. Думается, однако, что в этом споре прав был Шлезинджер — и не столько потому, что не хотел подливать масла в огонь и без того напряженной расовой ситуации в стране, сколько по другой, более глубокой и более художественной причине. Речь шла, конечно, не о «непривлекательности» — более непривлекательным, чем его сделал Хоффман, Риццо вообразить невозможно (учитывая, что он не «негодяй», согласно классической схеме амплуа).

* «Esquire», 1970, vol. 74, july, N 1, p. 40.

Расовый вопрос, конечно, интересовал режиссера, но не в чистом виде, не как политическая проблема — таких фильмов Шлезинджер ни в Англии, ни теперь в США никогда не снимал и снимать не умел. Режиссера увлекла своего рода мелодия — мелодия напряженности в отношениях между людьми. В упомянутом Хоффманом эпизоде эта напряженность создается фигурами случайных посетителей на втором плане и молчаливым обедом Джо и Энрико на первом плане. Из беспорядочного движения в глубине кадра около стола Джо и Энрико возникает странная пара: длинный юнец в черном плаще и девица в супермодном пальто. Они приглашают Джо на «психоделическую» вечеринку — причем именно «чистого» блондина Джо, а не «нечистого» замарашку Риццо! Такое пластическое разрешение напряженности гораздо интереснее, чем предлагаемая Хоффманом «лобовая» трактовка расового вопроса. Именно мелодия напряженности, чувственная и страстная, более всего и удалась обоим актерам: за убогой повседневностью, за презренным существованием изгоев, отбросов общества, в их то лаконичных, то многословных диалогах, в давящемся смехе, в по-обезьяньи тщательной заботе друг о друге звучала в фильме тоска по иной, недоступной жизни, навевались грустные размышления о прошлом и будущем. Нота именно этой тоскливой мелодии и задана фильму зачином в пустынном кинотеатре для автомобилистов.

Действие в фильме подчинено целому комплексу сложнейших отношений наивного гордеца, растерявшего в обесчеловеченном мире всю свою фанаберию, и встретившегося ему жалкого бродяжки. Страх, недоверие, злоба, цинизм, робкая надежда, симпатия — все это, замешанное на исторической памяти, обращено в будущее. Но в какое? Хотя взаимоотношения этой странной пары полны внутренней напряженности, событийно они до примитивности просты. Заботы у обоих одни: как бы прокормиться, пережить зиму. Крыса сначала не прочь поживиться за счет нового знакомого — не очень сообразительного, не очень поворотливого и совсем неприспособленного к здешней холодной и голодной жизни. Потом он сочувствует Джо, но, и сочувст-

взя, обворовывает; пригревает у себя, в свою очередь ищет сочувствия, жалуется, что нью-йоркские зимы ему вредны и что ему следует жить во Флориде, где и солнце и атмосфера здоровая. Ценой огромных усилий, идя даже на преступление (он убивает старого гомосексуалиста, с которым знакомится на улице), Джо добывает нужную сумму и везет своего жалкого и ненадежного приятеля в Майами. Но по дороге, в междугороднем автобусе Энрико Риццо, по прозвищу Крыса, умирает...

Словно весь нищий, задавленный, презираемый, угнетенный и озлобленный мир американского «дна» смотрит на нас глазами этого итальянца в Америке. Вот где пригодился Хоффману опыт работы над ролью Иммануэля! «Дьявольскую» пластику хромого, судорожный ритм туберкулезника, «крысиную» мимику — все подчинил здесь актер поискам человеческого в человеке. Плотно зачесанные назад, густые черные волосы открывают неприятное лицо с волчьим взглядом, в котором подозрительность мешается со злобой, а желание смошенничать — со страхом быть пойманным или с насмешкой над очередной жертвой. Сначала даже непонятно, почему его прозвали Крысой, а не Волком! Только потом понимаешь, что, сдавленный гигантским городом, безжалостно выброшенный из общества на улицу и сам лишенный жалости к кому-либо, Риццо-Крыса во все вгрызается и изгрызает все, что может достать. Как крыса, он боится всех (даже лошадей и собак на улице) и всех ненавидит. Его хромота, придающая и походке и вообще всей манере держаться какую-то неуловимую неполноценность (точно в транзисторе, который Джо пришлось в конце концов продать, отвалился какой-нибудь диод), делает его «пятой пристяжной» — лишним на шумном балу жизни.

Последнее выражено буквально, когда оба, следуя приглашению, попадают на вечеринку, где под звуко-зрительные эффекты интеллектуалы забавляются развратом и наркотиками (таким англичанину Шлезинджеру увиделся досуг американской интеллигенции). Если Джо старается наладить контакты, подладиться под принятый здесь стиль отношений (и не без успеха — его наконец-то покупает женщина!),

то Риццо абсолютно инертен к происходящему. Его забота — еда, и он наедается и набивает карманы про запас. Здесь все полнотенны, и его приятель Джо тоже, всем известно, какими секретами можно заинтересовать партнера и как друг с другом наслаждаться. Один хроменький и вечно голодный Риццо — в похмелье «на чужом пиру»: он не уходит с вечеринки, как Джо с его «покупательницей», — запнувшись, он падает с лестницы и катится им вслед по бесконечным ступенькам, и кажется, что его падение также бесконечно.

И вот в этом озлобленном и привыкшем к своей злобе существе, для которого вся жизнь, как для животного, заключена в поисках пищи, просыпается нечто человеческое. Это человеческое есть мечта. Великая или нет, американская или какая-либо еще, но мечта. Мечта о солнце, о тепле, о ласковом южном море, о пляже, где, может быть, не так страшны будут приступы чахотки. Риццо — крыса в заваленном отбросами уличном мире — вдруг осознает, что ему есть к кому прилепиться, на кого надеяться. Простодушный и недалекий Джо становится для него олицетворением солнечной Флориды. Правда, осознает он это не сразу. Сначала для него Джо просто раззява, который для того и создан, чтобы его облапошивали. Невзрачный, хромой, простуженный «тэбэшник» относится с презрением и превосходством — к кому? К высокому, здоровому, красивому блондину. Выясняется, что этот блондин — его, так сказать, исконный, «исторический» враг — в данный момент находится на еще более низкой ступени общественной лестницы, чем он сам. Этот детина слабее его. Риццо опекает этого «слабака», рассчитывает его возможности, оценивает шансы, сам, замечу, к радостям жизни даже не прицениваясь. И только потом понимает, что если ему и суждено попасть во Флориду, то именно с помощью Джо. Сближенный судьбой с тем, кто, на его взгляд, «лишний» еще больше, чем он, Риццо чувствует, как в нем пробуждается надежда. Эту мелькающую искру надежды Хоффман передает тонкими мимическими акцентами, постепенно смягчая волчью жесткость взгляда, ослабляя привычную свирепость Риццо гримасами болезненности, слабости, испуга, зависимости. Актер

показывает пробуждение человечности в «обрубке человечины». Задача Хоффмана здесь противоположна той, что стояла перед Войтом: разрушению человека в типаже (герое англосаксонского типа, в сильном, независимом ковбое, олицетворении «исконной» Америки) он противопоставил пробуждение личности в затравленном звере.

Для Джо Бака встреча с бродягой, по кличке Крыса, обозначила крушение его мечты — искореженной, обвulgаренной, сниженной до постельного уровня, но все-таки мечты о себе как о свободном, сильном человеке, может быть, даже «белокурой бестии», самце (недаром *buck* по-английски означает «самец»!). Крысу в образе человеческого судьба подбросила ему на жизненную дорогу именно в тот момент, когда со всеми своими надеждами он окончательно распрощался.

Но и для Энрико Риццо его новообретенный белокурый приятель также сыграл роковую роль. Пока Джо был просто разиней, а затем нуждающимся в опеке, жизнь для Риццо текла обычной чередой, он был готов ко всему, его организм, хотя и больной, выработал способность к сопротивлению в жестких условиях нью-йоркского бездомья. Но как только замаячила надежда на то, что давняя мечта его может и осуществиться, Риццо расслабился. Оказалось, что зверя в человеческом образе достаточно только поманить надеждой, дать возможность увидеть, как становится реальной мечта о счастье — каким бы оно ни представлялось, и зверь превращается в человека. Да и что это за мечта в конце концов! Купить билет и сесть в автобус. И отправиться в Майами. Но есть организмы, которые могут существовать только в экстремальных условиях. Рыб, которых глубоководным неводом достают со дна океана, на поверхности выворачивает наизнанку. Они привыкли к давлению многокилометровых толщ воды. Таким был и хоффмановский Риццо: он мог существовать только в обесчеловеченном виде, как Крыса. Стать человеком для него означало погибнуть, ибо в мире чудовищных социальных давлений человеку нет места.

* * *

Роль Энрико Риццо оказалась поворотной в актерской судьбе Хоффмана. Он стал одним из ведущих актеров нового поколения, показав этой ролью, что отказывается плыть по волнам изменчивого зрительского успеха, но, напротив, готов работать над самым трудным материалом, готов рисковать и собственной славой и перспективами. Общественный резонанс его Энрико Риццо засвидетельствовал, насколько, казалось бы, далеки от истины были те, кто отговаривал его от участия в фильме на второй роли: когда в фильме заняты выдающиеся актеры, когда материал фильма — сама жизнь, тогда второстепенных ролей не бывает. И позиция актера, принципиально относящегося к своей работе не из престижных, а из творческих соображений, заслуживает высокой оценки. Это подтверждала и пресса: «Дебютировав в «Выпускнике», в роли прямодушного Бенджамина Брэддока,— писал критик журнала «Тайм»,— Хоффман развил свой успех, отойдя назад, на вторую роль. И сыграл ее с редким искусством и еще более редкой щедростью»*. «Развил успех, отойдя на вторую роль»,— это ли не признание художнических принципов актера?

Но сказано ведь: жить в обществе и быть свободным от общества невозможно. Специфическая для буржуазного общества борьба за существование продиктовала Хоффману жесткие условия соперничества, в том числе и с Войтом, с которым у него установились, казалось бы, вполне дружеские отношения не только на съемках (познакомились они еще в 1965 году на спектакле «Вид с моста» по пьесе А. Миллера, который поставил У. Гросбард, а Хоффман работал у него ассистентом режиссера). В итоге художественные критерии стали мало-помалу вытесняться соображениями престижа, «премьерства», первенства во что бы то ни стало. По неписанным правилам голливудского «филмлэнда» актер, добившийся «звездного» статуса

* Time, 1969, 30 may, p. 65.

и взявшийся за «вторую роль», практически совершает акт самоубийства, ибо публике (в данном случае американской) всегда импонируют те, кто отхватывает себе кусок побольше. Если актер берет себе заведомо неглавную роль, он рискует создать о себе у зрителей впечатление «проигравшего», что в первую очередь может сказаться на сборах. Об этом, кстати, актера предупреждал Майк Николс: «Ты окажешься на втором плане и в невыгодном свете — как бы это не повредило репутации, которую ты завоевал в «Выпускнике». Ты должен играть Джо Бака»*.

Если учесть правила «американского образа жизни», в этих опасениях и предупреждениях свой резонанс, конечно, был. И в «классические» времена расцвета Голливуда и во времена нынешние, когда кризис стал привычным его состоянием, работа актеров, особенно «кинозвезд», имеет помимо художественных еще и социально-психологические критерии, диктуется соображениями престижа. Но во второй половине 60-х годов, в атмосфере всеобщего идейно-политического разброда и социальных конфликтов, потрясших страну, в обстановке наступления молодежной контркультуры произошла стихийная «демократизация» кинопроизводства: возродилось движение «независимых» продюсеров, на студии пришли новые режиссеры и молодые актеры — за их типажам и повышенной эмоциональностью просматривались массовые жизненные прототипы. На какое-то время эта «смена вех» сняла сам вопрос о «премьерстве» — негативистский пафос, захлестнувший улицы американских городов и павильоны голливудских студий, оказался сильнее гонорарных и «гонорных» мерок. Эксперимент Хоффмана (с отходом на «вторую роль») потому и удался, что «Полуночный ковбой» попал в узкую временную щель контркультурного наступления. Повторение этого опыта спустя четыре года в фильме «Мотылек» (о нем речь впереди) было уже гораздо менее удачным, ибо молодежная волна стала спадать. В 1968—1969 годах еще можно было разговаривать о творческих мотивах (дескать, дело не в величине

* «American Film», 1983, апр., с. 70.

роли, а в ее значении), но позднее об этом уже никто не заикался. Выразительнее всего об этом высказался сам Хоффман: «Раньше я говорил себе: стань я даже «звездой», я все равно останусь художником, и, когда буду выбирать роль, мне не будет дела до того, велика она или нет,— лишь бы была хороша. Но теперь я вижу, что все пошло по-другому и мне совсем не наплевать, велика роль или мала. Недавно я пересматривал «Полночного ковбоя» и думал: как мало меня на экране! Господи, как мало! Вон сколько Джона Войта — просто ужас! Фильм-то, оказывается, о нем! Сейчас мне кажется, что если возникнет небольшая роль, я за нее не возьмусь, хотя бы она мне и понравилась. И оправдывая это, скажу себе так: дай-ка я лучше припасу этого персонажа на тот день, когда появится большая роль, а впустую сейчас стараться не стану»*. Добавить к этим обезоруживающе искренним словам актера, как говорится, нечего — действительно, «все пошло по-другому» в Америке 70-х годов, но, как увидим дальше, эта перемена в отношении к творчеству отняла у Хоффмана (и, соответственно, у зрителей) немало хороших ролей, которые он несомненно сыграл бы, если бы не гнался, особенно в конце десятилетия, за максимальным «присутствием на экране», если бы специфически голливудское «премьерство» не захватило и его.

Однако ролью Энрико Риццо в творчестве Хоффмана обозначился некоторый водораздел, отделивший одну от другой две линии персонажей, две выразительные — пластические — манеры. Одна из них была задана в «Выпускнике» и оказалась непривычной для актера, который в силу обстоятельств работал по указке режиссера — стиль работы, совершенно не свойственный Хоффману ни в кино, ни на сцене: ведь именно нежелание (или неумение?) работать по указке и принесло ему репутацию «трудного»**. Специфически личностные эмоциональность и пафос Майк Николс подменил целой системой

* Цит. по кн.: Brode D. The Films of Hoffman, p. 88.

** Чуть позже Хоффман скажет: «Это смешно, но есть роли, с которыми у меня нет контакта. Так было в «Выпускнике», так же — в «Джоне и Мэри». Я целиком в

чисто режиссерских приемов — внутрикадровым монтажом, цветовым и пластическим стилем и отдельного кадра, и целого куска, и, наконец, всего фильма, текстовых и звуковых средств выразительности. Собственно этим «Выпускник» и отличался в художественном отношении от современной ему продукции как традиционного плана, так и контркультурного. Американские фильмы издавна строились вокруг актерского потенциала главной роли: именно из выразительных возможностей исполнителя всегда исходили американские режиссеры при построении и образном решении фильма. И 60-е годы здесь не исключение. Та же «Звезда» Р. Уайза с Джули Эндрюс в главной роли или хорошо известный у нас фильм Нормана Джюсона «Душной ночью» с Сиднеем Пуатье и Родом Стайгером — тому примеры. Можно вспомнить и контркультурные фильмы: «Беспечный ездох», основной эффект которого зависит не от личности, а от мастерства Дэнниса Хоппера, Питера Фонда и Джека Николсона; или «Пять легких пьес» — фактически монофильм Джека Николсона. Но воздействие «Выпускника» строится на индивидуальности Дастина Хоффмана (собственно исполнительские его возможности практически не использовались) и на продуманной системе режиссерских приемов. Возможно, они были не всегда оптимальны (повторю, это только второй фильм театрального режиссера), но, безусловно, доминировали.

Доминанта режиссерских приемов составит стилистику не одного «Выпускника», а целого ряда фильмов с участием Хоффмана: «Джон и Мэри», «Кто такой Гарри Келлерман...», «Соломенные псы», «Вся президентская рать», «Крамер против Крамера». Общее для ролей в этих фильмах — отсутствие зрелищности, пластического материала, то есть того, что соответствует дарованию Хоффмана — яркому, энергичному, подчеркнуто импульсивному, эмоциональному, кипящему выдумками, пластическим изобретательством. Потому наиболее выдающиеся его актерские работы связаны с другой характеристической

руках режиссера... А вот в «Полуночном ковбое» я был очень близок к роли и хорошо представлял, что делал» (Цит. по кн.: Johnstone I. Dustin Hoffman. Tunbridge Wells (Kent), Spellmount Ltd., 1984, p. 39).

линией, более соответствующей той манере, которую актер выработал за годы работы на сцене. За его сценической пластикой стояла реальная, жизненная и близкая самому Хоффману тема — одиночество, неприкаянность, затерянность в чужом, враждебном мире. Читатель уже знаком с докинематографическими персонажами Дастина Хоффмана — с Данлэйвином, Иммануэлем, Зодичем, Мэксом, Брозом. Именно ими, как помним, откликнулся актер на надвигавшуюся в первой половине десятилетия волну бунтарских настроений протестующей молодежи. Энрико Риццо — первый персонаж, сыгранный Хоффманом в духе его сценических ролей, с «шумом и яростью», гневом и болью, страхом и отчаянием. Его хромота, мечущаяся, суетливая манера жить, высокий, скрипучий голос — все взято из работы над пьесами Рибмэна, Шизгэла, Ливингса, Биэна. Да просто трудно представить, чтобы этот туберкулезный бродяга, самой своей убогостью и мизерностью опровергающий благополучие сытой нью-йоркской толпы, мог родиться в душе актера, совпасть с движениями его тела, со звуками его голоса просто так, импровизированно, без ничего — без судорожных метаний по сцене Иммануэля, без отчаянных выкриков Зодича, без истерических нот Мэкса, без его высокого, срывающегося от горечи и ненависти голоса — без всего анархического и яростного пафоса париев буржуазного государства, который отразил молодежное наступление на истэблшмент.

Мрачный, пессимистический колорит Риццо, навеянный и общей атмосферой никсоновской Америки и потрясенным взглядом на эту Америку англичанина Шлезинджера, в дальнейшем совершенствовался и усложнялся. В фильмах «Маленький большой человек», «Альфредо, Альфредо», «Мотылек», «Ленни», «Тутси» появятся новые краски (в том числе и чисто комедийные), актер найдет иные источники жизненной энергии для своих персонажей в соответствии с новой общественной атмосферой. Роли в этих фильмах гораздо ближе индивидуальности Дастина Хоффмана, и хотя не все они получились одинаково удачными, все они выражают понятную ему и пережитую им жизненную тему.

«Джимми Шайн»

В этом смысле ключевой оказалась последняя перед длительным, в шестнадцать лет, перерывом сценическая работа Дастина Хоффмана, роль художника-неудачника в пьесе Меррея Шизгэла «Джимми Шайн» (премьера 5 декабря 1968 года в Театре Брукса Эткинсона на Бродвее). Уроки, вынесенные из работы над этой ролью, окажут существенное воздействие на многие из последующих кинематографических работ актера: он постигнет секрет пластической условности, отказавшись от «густой», натуральной передачи эмоциональных состояний своего бродяжки-итальянца, добьется органичного и свободно-го выражения сложных чувств.

Пьеса Шизгэла представляет собой биографический экскурс в жизнь главного героя. Начинается она с визита однокашницы Джимми по колледжу, Элизабет, в его бедную комнатку. Элизабет появляется на сцене, чтобы постучать в дверь Джимми. Она стучит, он отвечает, но свет гаснет, и перед зрителем разворачиваются воспоминания: колледж, отношения с преподавательницей миссис Грин, нескончаемые провалы на экзаменах, дружба с Майклом, мечты стать художником и иметь мастерскую на Гринич-виллидж, влюбленность в Элизабет, робость, проклятые расстройства желудка в самый интересный момент... Прошли годы. Планы рухнули. Майкл его предал и бросил на произвол судьбы, вдобавок отбив у него Элизабет. Обнаружилось, что дарования у Джимми нет — его абстракционистские «портреты» никому не нужны. Ненадолго находит он работу в рыбной лавке. Пробует присоединиться к хиппи. И тоже ненадолго. Но Джимми не унывает — ведь он еще не старик! Он вдруг представляет себе, каким он будет в старости, как к нему придет Элизабет, сильно потрепанная жизнью с этим чертовым Майклом, как он снова начнет объясняться ей в любви и как в самый интересный момент у него снова расстроится желудок... Действие возвращается в настоящее время: в дверь стучат — в комнатку Джимми входит Элизабет...

Как видим, здесь нет особо острых фабульных перипетий, необычно-

венных ситуаций или причудливых характеров, как в рибмэновской пьесе «Гарри в полдень и в полночь»; нет и особых социальных и социально-психологических акцентов в духе «Полуночного ковбоя». Драматургические качества пьесы достаточно скромны и умеренно нетрадиционны: кроме начального ввода в обстановку и финального возврата в настоящее время подавляющая часть пьесы представляет собой развернутый «флэшбэк», явное свидетельство следов кинематографических увлечений автора. Главная примечательность пьесы — характер Джимми Шайна. Один из рецензентов назвал его «просвещающим». Это — важное качество, что становится особенно очевидным, если сопоставить Джимми с непосредственно предшествовавшим ему Энрико Риццо. Поведение Риццо управлялось общими потребностями, какие испытывает любой человек, попавший в тяжелые условия: еда, крыша над головой, деньги. Что мешало ему жить помимо каждодневных забот о деньгах и еде? Болезнь, зимние холода. О чем мечтал он? О тепле, о пляжах Флориды, о сытной еде, о деньгах, без которых ни то, ни другое недоступно. Все это элементарно, небографично, и характер Энрико предельно темен прежде всего из-за примитивности жизненных импульсов, его составляющих.

Джимми — его прямой антипод. В основе его поведения — факты биографии, которая может быть только частной, зависящей от особенностей Джимми: учение в колледже, антипатия к учительнице, дружба с Майклом, робость с женщинами, жизнь в коммуне хиппи, работа в рыбной лавке — словом, масса мелких жизненных частностей. (Замечу в скобках, что драматургию Шизгэла, собственно, и составляет характер частных отношений вкупе с сильной комедийной струей в шолом-алейхемовском духе.) Принципиальная приватность жизни Джимми дополняется необязательностью и его физических состояний: если, например, туберкулез Энрико — метафора его обреченности, то постоянные расстройства желудка у Джимми — лишь комедийно остраивающий прием. В итоге характер Джимми становится тесно привязанным к тексту его реплик, к манере исполнения. Тогда как образ Риццо, вспомним, почти совсем не зависел от текста: ритм и лексика нью-

Йоркского «дна» для Хоффмана были важнее смысловых нюансов; жаргонная речь, особенности голосовой манеры, эмоциональное отношение к миру — вот на чем строился внешний рисунок образа. Индивидуальность Риццо была ограничена типажом изгоя. Поэтому иначе как натурально играть его было невозможно. И в этом — другая причина «затемненности» характера Риццо.

В отличие от него Джимми индивидуален от начала и до конца, от подробностей частной жизни до нюансов их переживания. Правда, и у него есть некоторая внешняя заданность: он — несчастливiec, американизированный Епиходов, «двадцать два несчастья». Он страстно желал быть первым (это его «американская мечта!»), но постоянно проваливался на экзаменах; грезил о высоком творчестве, но способен на никому не нужную мазню; он верит другу, которому верить нельзя; его тянет к женщинам, но он робеет перед ними; его объяснения в любви неизменно прерываются расстройствами желудка и т. д. На всех уровнях драматург, а за ним, как отмечают рецензенты, и актер проводят основное типажное качество — неудачливость, что, кстати, сразу выводит Джимми за пределы «сто процентного американизма». Но как раз неудачливость позволяет Хоффману, во-первых, воспринимать характер Джимми как глубоко личный, основанный на близких ему переживаниях собственной «нестопроцентности»; во-вторых, делать из Джимми максимально узнаваемого человека. И тогда каждое его движение, исполненное специфической, по-епиходовски «роковой» неловкости, становится определяющим качеством характера: как и в образе Риццо, у Хоффмана в роли Джимми нет случайных движений. Но в фильме поведение и жестикация жестко обуславливались типажом изгоя, отстраняющим Риццо от обычного, массового «сто процентного» зрителя, куда охотнее видящего себя среди участников «психоделической» вечеринки, — в исполнении Хоффмана Риццо выглядел экзотическим животным. В спектакле же легкость и точность движений Джимми, напротив, диктовались близостью его к зрителю, привыкшему именно к частным отношениям. Примечательны и внешние различия: слегка курчавящиеся, выющиеся надо лбом волосы Джимми придают его

облику прозрачность, легкость, как бы несерьезность, тогда как плотно зачесанные назад волосы Риццо открывали «крысиное» лицо, «волчий» взгляд.

Теперь, полагаю, станет понятнее и отзыв рецензента, упомянутый выше: «Джимми Шайн — персонаж с просвечивающим характером: однажды увидев, его узнаешь, до конца»*. Не потому ли, кстати, и фамилия Джимми воспринимается как значащая? Ведь Shine по-английски означает «свет», «блеск», «блик». Как бы то ни было, в исполнении Хоффмана Джимми Шайн предстал перед зрителями «блуждающим огоньком», колеблющимся под напором обстоятельств, но никогда не гаснущим. В заключение приведу несколько выдержек из журнала «Тайм» на выступление Хоффмана: «...именно блестящее исполнение этой роли Дастином Хоффманом позволяет Джимми одержать верх над судьбой. Причем исполнение это не следует смешивать с исполнительством: Хоффман не прячет за ролью собственную личность, а это ли не признак выдающегося исполнения? Он делает все, чтобы через поведение персонажа в мерцающей изменчивости личин проглядывал его собственный профиль... Совсем крохотные порции юмора, абсурда, ерничества, исповедничества, чувственности Хоффман смешивает таким образом, что вместе они наполняют собой пенистый бокал жизненных драм»**; [в «Джимми Шайне»] «главное — вихревое начало, заданное Хоффманом и заставляющее смеяться и зрителей и исполнителей. Хоффман рычит, точно Дьюрэнти, бубнит, точно Филдс, волочит ноги, точно Гручо Маркс, и скачет, словно резвый щенок. Но за всем этим — он сам...»***.

Прежде чем перейти к новой роли Дастина Хоффмана, отметим здесь настойчивое повторение тезиса об автобиографичности актерской манеры Хоффмана — тезиса, который первым высказал и наглядно реализовал Майк Николс и который сыграет в дальнейшем в творческой судьбе актера противоречивую роль.

* «Time», 1968, 13 dec., p. 66.

** «Ibid.

*** «Time», 1969, 7 feb., p. 35.

«Джон и Мэри»

В 1969 году на экранах США шли сразу четыре фильма с участием Дастина Хоффмана: продолжался триумф «Выпускника», в мае в прокат был выпущен «Полуночный ковбой» (его съемки завершились еще в сентябре 1968 года), только за первый месяц проката собравший 16 миллионов долларов, а в декабре рекламы известили сразу о двух фильмах — «Миллионы Мэдигана» и «Джон и Мэри». Таким образом, в течение нескольких месяцев зрители могли видеть одного актера в четырех воплощениях. Видимо, именно это обстоятельство и повлияло на анемичную, безжизненную манеру, в какой был сыгран молодой человек по имени Джон, нашедший себе девушку по имени Мэри: «сладкое бремя славы» еще было внове актеру, и, полагаю, ему просто не удалось справиться с бурей ощущений — новых, острых и незнакомых. Стресс ответственности, эйфория победителя, внимание прессы, толпы поклонниц, каждодневное давление продюсеров, напуганных его экспериментом с второстепенной ролью,— это может подействовать на кого угодно. Если сюда добавить почти непрерывные съемки и спектакли «Джимми Шайн» на Бродвее, то ситуация, в которой оказался Дастин Хоффман к сентябрю 1969 года, началу съемок «Джона и Мэри», станет понятнее. Выдержав лавину советов, уговоров, предупреждений и даже угроз относительно возможного провала «Полуночного ковбоя» (вновь неоправдавшихся), Хоффман решил не искушать судьбу еще раз и послушаться продюсеров. Роковое решение! В итоге безусловный провал в прокате, несмотря на то, что теперь-то у него была без оговорок главная (мужская) роль и на экране он находился никак не меньше, чем его партнерша, хрупкая и тонкая Миа Фэрроу (Мэри).

Съемки шли параллельно спектаклям «Джимми Шайн»: компания «XX век — Фокс», стремясь как можно быстрее «разыграть» популярность Хоффмана, выкупила за 50 тысяч долларов все его утренние спектакли в Брукс Эткинсон тиэтр, лишив тем самым многих театралов возможности увидеть актера на сцене в действительно важной и инте-

ресной роли. Впрочем, какое значение для тогда еще могущественной кинокомпании имели несколько сот лишних зрителей, когда можно, дешево сняв фильм (съемки стоили 4 миллиона), заработать на нем многие миллионы! Надежды прокатчиков фильм не оправдал (сборы — 4 миллиона 200 тысяч), и позднее Хоффману пришлось объяснять причины, по которым он согласился играть роль Джона: «Я подумал, что играть все время эксцентрических персонажей для меня означает прятаться, ибо мне труднее всего обойтись в роли без причудливого голоса и придуманной походки. Боюсь, что сам по себе я на экране болван болваном»*. Заявление весьма примечательное. И не только попыткой оправдаться или тем, что в нем выразились старые страхи Хоффмана, предчувствия возможного краха (необоснованные, конечно, но естественные). Важнее — трактовка им своего амплуа. В таких ситуациях страхи и неуверенность возникают из-за отсутствия прочной базы — хорошей школы (еще раз напомним: в «Экторс стьюдио» Хоффман поступить не смог). Конкурент Хоффмана, Эл Пачино, принадлежащий к сходному с хоффмановским физическому типу, таких сомнений не знает — за его твердым профессионализмом и ровной работой практически во всех фильмах стоит техническая и психофизическая подготовка. Она позволяет актеру работать качественно с любым материалом. В самом деле, кроме, пожалуй, «Пугала» (1973, реж. Дж. Шацберг), Пачино на экране не играет персонажей, которые Хоффман назвал «эксцентрическими»: «Крестный отец» (1972—1974, реж. Ф.-Ф. Coppola), «Серпико» (1973, реж. С. Люмет), «Жарким днем после полудня» (1975, реж. С. Люмет), «...И правосудие для всех» (1979, реж. Н. Джюйсон), «Автора! Автора!» (1982, реж. А. Хиллер) — во всех этих фильмах перед нами наши современники, чьи внешние и психологические качества (речь не идет о морали) совпадают с природными данными актера. Впрочем, Пачино способен и «прятаться» в хоффмановском смысле, чему подтверждение — сыгранные на сцене шекспировский Ричард III и брехтовский Артуро Уи (о последнем Хоффман только мечтает).

* Цит. по кн.: Brode D. The Films of Dustin Hoffman, p. 97.

Но для стихийно сложившейся, эмпирически выработанной художественной манеры Хоффмана самочувствие «себя в другом» непременно требует отстраненности от себя, опосредования, своего рода «маски», за которую Хоффман — частный, единичный человек — в состоянии «спрятаться», а спрятавшись, выразить чувства, мысли, отношения, которыми живут его современники, такие же, как и он, частные люди, и которыми жил он сам. Пачино всегда способен выразить их непосредственно и в то же время не «через себя» — Хоффману для этого необходима «маска», «эксцентрический персонаж», «кто-то другой»: «На какой-то момент я оказался кем-то другим, живущим не в 1969 году»*, — объяснил он чуть позднее процесс своего вхождения в роль. Когда же он предстает перед зрителями не «кем-то другим», а самим собой, тогда и возникает та линия его ролей, к которой, как уже говорилось, принадлежит герой «Джона и Мэри».

Возможно, читатель этого и не заметил, но сюжет фильма я уже изложил: молодой человек по имени Джон нашел себе девушку по имени Мэри. К сожалению, прибавить к этому почти нечего. Вот как пересказал этот фильм Ричард Шикел, между прочим, очень высоко его оценивший: «Парень и девушка знакомятся в «баре встреч», скоренько потом ложатся в постель (в духе современных нравов), а затем весь следующий день как следует узнают друг друга, выясняя в конце концов, что они на самом деле влюблены»**. Фильм выдержан почти по классической голливудской схеме: парень знакомится с девушкой, парень теряет девушку, парень находит девушку. Правда, Джон теряет не столько Мэри, сколько ее адрес, написанный губной помадой на зеркале в ванной: в ярости он стер написанное и теперь, опомнившись, бросается искать Мэри, но ее и след простыл. Когда же, измученный бесплодными поисками, он возвращается домой, Мэри — приятная неожиданность! — ждет его на кухне.

Как и Шлезинджер, режиссер фильма Питер Йейтс — англичанин.

* «Esquire», 1970, vol. 74, july, № 1, p. 40.

** «Life», 1969, 19 dec., p. 10.

В США он стал известен своим гангстерским (или, если угодно, полицейским) фильмом «Буллит» (1968) с участием Стива Мак-Куина и Жаклин Биссе. Тяготение к специфичной для такого рода фильмов жесткой фабульной конструкции сыграло и здесь свою роль: события в фильме чересчур расчислены, и уже задолго до финала зрителю ясно, что все кончится благополучно и Мэри вернется к Джону. Но что гораздо серьезнее — Йейтс совершенно не понял жизненного контекста, той общественной обстановки, в которой фильм, посвященный молодежи 60-х годов, выходил на экраны. В 1970 году («Джон и Мэри» вышел в прокат в середине декабря 1969 года) по американским экранам шли фильмы, поставленные режиссерами разных поколений и направлений и, как и «Выпускник», по-разному выразившие новые чувства и настроения, так или иначе родственные контркультурным: «Беспечный ездки» (1969, реж. Д. Хоппер), «Ресторан Алисы» (1969, реж. А. Пенн), «Плоть» (1968, реж. П. Морисси), «Сделка» (1967, реж. Э. Казан), «История любви» (1970, реж. А. Хиллер), «Вудсток» (1970, реж. М. Уодли). Любовь и ненависть, смерть и сделка с совестью, цинизм и нетерпимость бурлили на экране, сама жизнь билась и пульсировала в этих неровных, но искренних и горячих фильмах. Проблема поколений, исподволь окрашенная «грязной» войной во Вьетнаме, — одна из центральных в этом новом кинематографе. Новое поколение, принципиально отвергающее отжившие ценности и идеалы «отцов» и признающее только само себя, — вот коллективный герой новых фильмов. Даже в поверхностной и надрывной «Истории любви», в ее диалогах, в типажах главных героев просматривались юношеская безоглядность, пыл и доверчивость, с какими вполне в духе контркультурных идей бросались друг к другу простая итальянская девушка Дженни и строптивый сыночек миллионера Оливер. Но йейтсовские Джон и Мэри с первых же кадров заняты взаимным выслеживанием, испытанием. Они друг другу не верят, и это — основная неправда фильма о молодом поколении Америки 60-х годов. Далее, чего не было у героев «Беспечного ездки», «Выпускника», «Вудстока» и даже «Истории любви», так это практицизма, расчета вперед, приценки (подойдет — не подойдет, годит-

ся — не годится). Джон и Мэри заняты расчетами, и в результате фильм, посвященный любви, оказался безлюбным. Все это, естественно, сказалось на игре актеров. В «Джоне и Мэри» Хоффман ни за что не «прячется». Он здесь сам по себе, каков и в жизни, каков на фотографиях, расхватываемых поклонницами (кстати, на это обстоятельство продюсеры «XX век — Фокс» также делали ставку, выпуская фильм), — словом, все, как в «Выпускнике». Но при всех недостатках фильма Николса его Бенджамин оказался живым человеком, «совпавшим» с личностью Дастина Хоффмана. В «Джоне и Мэри» при всех формальных достоинствах этого холодновато и излишне жестко снятого фильма перед нами предстал на редкость искусственный тип рационального молодого холостяка, «чья сильнейшая в жизни потребность — прижать кого-нибудь к себе», — как писала о фильме известный американский критик Паулин Кэйл. Джон действительно думает только об этом, без конца проверяя и перепроверя Мэри, чтобы не ошибиться: предшественница Мэри в его квартире, манекенщица, не угодила ему тем, что не умела стряпать, других недостатков у нее не было. Неудивительно, что подобным персонажем даже Дастину Хоффману трудно выразить чувства и настроения современной ему молодежи. Думается, права та же Кэйл, когда пишет, что в фильме «ухвачен моднейший жизненный стиль, или представление о нем, который затем перепродан любующемуся в нем собой потребителю последних новинок торговли»*. Рыночные соображения, стремление угодить во что бы то ни стало потребителю, показав ему «красивую любовь», и

* Kael P. Deeper into movies. Boston — Toronto, An Atlantic Monthly Press Book, 1976, p. 349. Представляется завышенной оценка этого фильма Р. Соболевым: «...это фильм исключительной для современного американского кино душевной чистоты и лиричности... это фильм о тоске молодых американцев по простым человеческим чувствам, по обыкновенной любви и взаимоотношениям, основанным не только на сексе» (Соболев Р. Голливуд. 60-е годы. М., «Искусство», 1975, с. 156). Если учесть, что начинается фильм с постельной сцены и ею же кончается, что весь закадровый текст обоих героев пронизан «потребностью прижать кого-нибудь к себе», то станет ясно, что критик выдал желаемое за действительное, попавшись, что называется, «на прием» и заполнив пустую форму искомым содержанием.

продюсерам, потакая их «святой» вере в «кинозвезд», принесли Йейтсу репутацию режиссера, с которым «можно иметь дело»*. Все это ощущается в «Джоне и Мэри» столь же сильно, как в шедшем когда-то и на наших экранах французском фильме «Мужчина и женщина» (1966) Клода Лелюша. В том фильме также ради «красивой любви» на фоне моря и эффектного «форда-мустанга» были забыты все те общественные, психологические и художественные проблемы, которыми жило в 60-е годы кино Франции. Вспоминая о фильме Лелюша, мы можем уверенно назвать Джона и Мэри мужчиной и женщиной. Ошибки-то тут не будет! Беда в том, что других качеств им в фильме Питера Йейтса не дано. Назвать их Жаном и Мари, и фильм мог бы быть снят во Франции; назвать их Джованни и Марией, и почему бы фильму не быть итальянским?

Если, как помним, Николс увидел в Даistine Хоффмане за характерным амплуа индивидуальный характер, то Йейтс не разглядел в нем ни характерности, ни характера: роль Джона, строго говоря, мог играть любой актер, чьи глаза умеют отражать страсть, недоверие, растерянность и заинтересованность — качества, достаточно распространенные, чтобы быть индивидуальными.

Маленький большой человек

Одновременная работа над двумя разными образами, фактически ни в чем не совпадающими человеческими характерами (Джимми Шайна и Джона) помогла, однако, смоделировать процесс превращения одного образа в другой, переход из одного психофизического состояния в другое, который актеру пришлось разработать на съемках следующего своего фильма — «Маленький большой человек». Его постановку Артур Пенн осуществлял по роману Томаса Бергера (сценарист Колдер Уиллингхэм). С учетом новых настроений Дастина Хоффмана роль, которую ему предстояло сыграть, являла собой, конечно,

* Цит. по кн.: На экране Америка. М., «Прогресс», 1978, с. 54.

идеал экранной роли: за исключением нескольких первоначальных эпизодов, где его героя воплощали дети, Хоффман фактически два часа не исчезал с экрана. Его самолюбие было удовлетворено. Да и сам фильм был произведением выдающимся, во всяком случае, для тех лет. Актуальная социально-политическая тема (белые и индейцы), популярный жанр (вестерн), популярный актер (Дастин Хоффман) и популярный кинорежиссер (еще не сошел с экранов предыдущий боевик Артура Пенна «Бонни и Клайд»). Что еще требуется для успеха?

Фильм начинается эпизодом, развития не имеющим, но, как увидим, достаточно многозначительным: историк или журналист приходит в инвалидный дом взять интервью. Конечно, больничная палата — не лучшее для этого место, но когда человеку исполняется ни мало ни много сто двадцать один год и он один как перст, другого места, кроме инвалидного дома, у него нет. Историк заинтересовался стариком прежде всего потому, что старик этот, по имени Джек Крэбб, человек необыкновенный: он — единственный свидетель легендарной битвы при Литл биг хорн, сражения, разыгравшегося век назад между белыми завоевателями Дальнего Запада и индейскими племенами сиу и чайеннов.

Мы еще не знаем всей последующей жизненной одиссеи старого Джека, но с первых же кадров нас влечет к нему сама бесстрашность его изрытого глубокими морщинами, точно изборожденного историей лица — бесстрашность, говорящая об отбушевавших страстях гораздо убедительнее, чем самые красочные истории, на которые горазды «опытные» люди. Ибо эта бесстрашность кажущаяся: все время, пока мы видим на экране лицо старика, то сидящего на кровати перед журналистом, то заглядывающего прямо в зрительный зал, нависающего над ним сверхкрупными планами морщин и апоплексических жилок, нам то и дело чудится ирония в его уже бесцветных и как бы неживых глазах, чуть ли не смех — над потомками, которые не только не знают всего, что известно ему, но даже не понимают, как это можно столько прожить, перетерпеть, выжить, да еще и их пережить. Сценарий

отпустил старику мало времени: несколько чередований крупных и средних планов в начале фильма и один-два средних в конце. В общей сложности минут пять в двух с половиной часовом фильме. Но, когда смотришь этот фильм впервые, титровой шапке поверить невозможно: да актер ли в самом деле его играет? Не нашли ли подлинного индейца, или кто он там, в фильме,— белый? Никакой актер, казалось, не может сыграть такого человека, даже если ему и не сто двадцать один год, а только сто! Потому что он натурален в своей немощности, не преодолевает ее, а живет в ней — он самоигрален. Его нельзя выразить — им нужно быть. Конечно, если фильм пересматривать, если пристально вглядываться в черты лица старого Крэбба, то со второго или третьего раза можно уловить специфический, тщательно спрятанный под невообразимо сложным, виртуозно наложенным гримом абрис лица Дастина Хоффмана. С первого просмотра он неузнаваем.

Актер долго готовился к этим эпизодам, вводящим и заключающим огромный фильм: наблюдал за пациентами инвалидных домов, за стариками, родственниками знакомых, стараясь перенять их голосовой тембр (задача сама по себе достаточно трудная) и, главное, угадать их жизненный ритм. Крэбб почти не шевелится, только иногда помогает себе отрывистыми движениями руки с неподвижными, скрюченными пальцами. Он не смеется, а хкекает, вспоминая давнего себя, он даже ерничает, острит насчет собственного желудка и удивляется, почему это вдруг им заинтересовались, возмущается недоверием молокососа журналиста. Его хриплый, почти без красок голос будет то и дело возникать на протяжении фильма, создавая некоторый отстраняющий эффект, напоминая зрителю о временной дистанции, уверяя его, что происходящее на экране не метафора современности, а лишь подлинный рассказ о давних событиях, увиденных его, Джека Крэбба, глазами.

Когда Джеку было десять лет (маленького Джека играет Рэй Димас), его вместе со старшей сестрой Кэролайн захватывают в плен индейцы, напавшие на их семейный фургон и перебившие всех взрослых. Опасаясь изнасилования, Кэролайн бежит, бросив маленького брата на

произвол судьбы, и Джека усыновляет вождь чайеннов, по прозвищу Старый Вигвам. Спустя четыре года (четырнадцатилетнего Джека играет Алан Хоуард) у Джека возникает конфликт с одним из индейцев племени, по прозвищу Молодой Медведь. В драке малорослый Джек выходит победителем над более мужественным соперником, но затем в бою с белыми спасает Молодому Медведю жизнь. За это Старый Вигвам нарекает Джека Маленьким большим человеком.

Начиная с шестнадцатилетнего возраста Джека играет Дастин Хоффман и тотчас вносит в дотолу целостный образ «пригретого сироты», созданный обоими маленькими актерами, ноту расколотости, раздробленности. Вся последующая судьба Джека прочерчена линиями прерывистыми, нетвердыми, неуверенными — над ней довлеет ощущение (очень хорошо знакомое Хоффману) того, что все, с таким трудом налаженное, вот-вот рухнет.

Накануне одного из бесчисленных сражений с белыми Старый Вигвам предлагает Джеку выбирать: он может и не участвовать в бою со своими соплеменниками. Джек делает свой выбор не колеблясь: он с индейцами. Но во время боя, сбитый с седла и прижатый к земле, выставив перед собой единственное оставшееся оружие — нож (также знакомое Хоффману с детства!), он признается захватившему его солдату, что он — белый, предпочитая плен смерти. Полуголый Джек, прячущий за бравадой страх, здесь еще не индеец по духу — он только играет в индейца, как Хоффман в его годы играл в гангстеров. В городке, населенном белыми, Джека приводят в семью преподобного Пендрэйка, более похожего не на священника, а на грубого и вечно пьяного сквайера из филдингского «Тома Джонса». Жена Пендрэйка, очаровательная блондинка (ее играет Фэй Данауэй), в чьи обязанности входит обучение Джека основам религии и грамоты, больше напирает на чувственные стороны бытия, соблазняя, как умеет, наивного юншу. Вчерашний индеец, абсолютно незнакомый с удобствами цивилизации, слушает миссис Пендрэйк с открытым ртом, мечтает о ней и позволяет ей делать с ним все что угодно: она даже купает его в ванне, как будто он пятилетний малыш, а не взрослый человек. Жизнь Джека вхо-

дит, казалось бы, в русло прочного сквайерского благочестия со всеми полагающимися ритуалами — обедами, визитами, покупками, чтением псалмов и посещениями церкви по воскресеньям. Но... судьба делает очередной поворот: увидев однажды, как миссис Пендрэйк, эта «благочестивая жена» священника, услаждает лавочника в задней комнате его заведения, Джек уходит от своих опекунов.

Следует ли это понимать как его протест против лжи? Ни режиссер, ни актер не дают нам для этого никаких оснований (Джек не переживает увиденное), но поворот судьбы Джека происходит именно после того, как он видит «предательство» миссис Пендрэйк. До сих пор Хоффман играл персонажа, хорошо знакомого ему по «Выпускнику», — наивного простака, вольтеровского Простодушного, попавшего в грязный и грубый мир. Это кандидовское начало — основное в личности Джека, и наивность, естественная у первооткрывателя «прелестей» цивилизации, не исчезнет в Джеке и по всему фильму, но сам он, начиная с ухода от Пендрэйков, претерпит весьма своеобразное превращение. Хоффман покажет, как при абсолютной неизменяемости внешнего облика меняется внутренняя цивилизованность человека, то и дело переходящего из цивилизованного мира в «нецивилизованный» и обратно.

Итак, покинув «благочестивых» Пендрэйков, Джек входит в долю к шарлатану Мерриуззеру, торговцу псевдомедицинскими снадобьями, которые сам же и изготавливает. Попав в очередной городок Дальнего Запада, мошенники разыгрывают до примитивности хитроумное представление: пока один из них (Джек), взобравшись на стол и с опаской косясь на слушателей, живописует целительные свойства микстуры, другой (Мерриуззер), прикинувшись хворым бродягой, проталкивается к столу, с видом умирающего пробует микстуру и, естественно, «выздоровливает» прямо тут же, у всех на глазах. После этого жителям не остается ничего другого, как приобретать чудодейственные препараты. Вообще весь этот эпизод снят и сыгран в духе «благородного жулика» Джеффа Питерса, создания все того же О'Генри. Но возмездие неотвратимо: однажды жертвы их очередного трюка захватывают про-

ходимцев ночью врасплох, уничтожают их приспособления для самогонных лекарств, а производителей этих лекарств вымазывают гудроном и вываливают в перьях. Положение обоих кажется настолько плачевным, что непонятно, как же они выберутся из него и что с ними будет дальше, особенно с Джеком. Но... «ловкачу всегда везет»! Отряд жертв дрянных медикаментов возглавляет... Кэролайн. Да-да! Сестра Джека, которая, как помним, бросила маленького брата у индейцев, теперь, спустя десять лет, узнает его даже ночью!

Теперь уже за Джеком не уследишь! Только что он был в изодранной, перепачканной гудроном одежде, побитый, осмеянный, опозоренный, уничтоженный, но вот следует простейший монтажный прием — склейка, и перед нами одетый с иголки, чистенький молодой человек сосредоточенно, под наблюдением сестры занимается стрельбой по цели. А вот он уже в компании с известным стрелком времен покорения Дальнего Запада Биллом Хикоком, которого хотя и прозвали Бешеным, но боялись, однако, не темперамента его, а твердой руки и меткого глаза. Что же до Джека, то он появляется перед нами в до того роскошном ковбойском костюме — черном с серебристыми вышивками, — что только диву даешься: откуда? На какие деньги? Впрочем, рассуждать об этом некогда, ибо темп событий заметно возрастает, в фильме возникают пародийные ноты. Эпизод, где Джек и Билл сидят в «салуне» за стаканами виски и вскакивают с револьверами наготове при малейшем стуке или шорохе, а все остальные посетители прячутся кто куда, совершенно откровенно пародирует соответствующие эпизоды из длинной череды «вестернов», снятых вполне всерьез. Лицо Джека, неподвижное, холодное, с аккуратно зачесанными назад волосами, его эффектный щегольский наряд — все должно напоминать искусственному американскому кинозрителю многих и многих экранных ковбоев. Хоффман играет здесь фактически как в немом фильме, отделяясь лишь редкими, ничего не значащими репликами и беспричинно вскакивая, хватаясь за револьвер, падая со стула и т. п. За его китоновской бесстрастностью виден тот самый автоматизм, который заставлял белых функционеров истреблять не только случайных посетителей

«салунов», но и целые народы, «мешающие» развитию агрессивной цивилизации бизнеса. На этой функциональной необходимости стрелять и уничтожать свихнется генерал Кастер во время знаменитого боя при Литл биг хорн. Но автоматизм поведения совершенно не соответствует характеру Джека — как и его исполнитель, живого и импульсивного. Поэтому новоиспеченного храброго стрелка тошнит от первой же крови, пролитой Бешеным Биллом.

Итак, стрелковый промысел не про Джека. Он женится на шведке по имени Ольга и становится коммерсантом, позируя перед фотографом и назидательно указывая пальцем на вывеску над подъездом собственного дома — «Универсальный магазин». Но мирное благополучие этого идиллического снимка также видимое: компаньоны Джека очень скоро доводят дело до банкротства, и имущество Джека и Ольги распродано на торгах. По совету генерала Кастера, случайно оказавшегося на торгах, несостоявшийся коммерсант отправился вместе с женой и оставшимся скарбом дальше на запад — на Запад, где Кастеру виделись перспективы новых завоеваний. Однако и из этого ничего не вышло. Повторилась старая история: караван фургонов был атакован индейцами, а Ольга похищена. Джек тщетно пытается их догнать и попадает в засаду, устроенную его бывшими приятелями чайеннами. Только вмешательство Старого Вигвама рассеивает тучи над головой Джека. Калейдоскоп событий, происходящих с Джеком, позволяет заметить любопытную особенность в его характере, манере поведения. Мошенник, пародия на ковбоя, коммерсант, затем (чуть позже) разведчик, погонщик мулов, алкоголик... Целая галерея превращений, в которой Джек напоминает хамелеона: он меняет не только костюм или прическу, но социальный тип и в каждом своем превращении начинает жить как бы заново. Несмотря на то, что из марева событий то там, то тут проступают знакомые очертания уже встречавшихся Джеку людей (сестра Кэролайн, приятель-соперник Молодой Медведь, приемный отец Старый Вигвам, миссис Пендрэйк, проходимец Мерриуэзер, Билл Хикок, генерал Кастер), все они суть именно контуры образов, функциональные типы: сестра-наставница, соперник, враг и т. д. Но лю-

бопытнее всего, что на самом Джеке ни одно из его предыдущих превращений никак не отражается, не откладывается в виде опыта, знания жизни. Он по-прежнему простодушен и доверчив, но эти простодушие и доверчивость, отсутствие жизненного опыта, невзирая ни на какие испытания, постепенно становятся внешними и даже навязчивыми. Тем более что Хоффман не вносит каких-либо существенных внешних изменений (разве что по ситуации) и никак не корректирует образ Джека приметамы возраста. Джек не меняется. Что стоит за этим постоянством?

Побывав и разведчиком в армии генерала Кастера, и погонщиком мулов, Джек не выдерживает испытаний, в которые подвергает его беспощадный к индейцам генерал. Во время одного из нападений воинства Кастера на индейцев Джек бежит из отряда, потрясенный жестокостью своих «бледнолицых братьев», и спасает от верной смерти индейскую девушку Саншайн (Солнечный свет), которая в самый напряженный момент атаки белых становится матерью. Джек и Саншайн с ребенком бегут в соседний индейский лагерь. В этом лагере возникают старые мотивы из предыдущих превращений Джека, но мотивы, фактически зачеркивающие прошлое в его жизни. Здесь он вновь видит своего приемного отца Старого Вигвама, но сильный и зоркий вождь чайеннов теперь стар и слеп. Джек видит своего давнего соперника Молодого Медведя, но из энергичного воина тот теперь превратился в домовитого хозяина, целиком находящегося под каблуком жены, в которой Джек с удивлением узнает свою Ольгу. Ольга его не узнает, и в общем строе фильма это не менее примечательно, чем эпизод, где Кэролайн узнала его ночью спустя десять лет, хотя видела раньше только маленьким.

И то и другое — явления одного порядка: выключенности Джека (человека из будущего, дожившего до середины следующего столетия) из реального хода времени, из реальной взаимосвязи событий, в том числе и исторических. Чтобы сделать эту выключенность естественной, Артур Пенн постепенно заменяет переживания Джека Поступками, превращения внутренние превращениями внешними — собы-

тийными. Так Простодушный превращается в плута (процесс, уже знакомый нам по «Выпускнику»).

Итак, Джек приводит Саншайн в другой лагерь, и она в духе индейских обычаев становится его женой. Здесь в биографию Джека Пенн вплетает забавный, но многозначительный эпизод. У Саншайн несколько сестер, оставшихся вдовыми в результате сражений с белыми, и теперь Джеку приходится стать многоженцем (то есть нарушить нормы, принятые у белых людей) и настоящим индейским мужчиной (по племенным обычаям). Однако счесть его многоженцем в фильме некому — оценить его может только зритель, который, будучи подготовлен всей структурой фильма, воспринимает Джека не как многоженца, а именно как плута (что-то вроде «наш пострел везде поспел»), то есть тоже нарушителя норм, но нарушителя принципиального, бунтаря, а не уголовника. Этот эпизод Хоффман проводит в том же стиле, что и предыдущую сцену в «салуне» с Биллом Хикоком: с совершенно бесстрастным лицом Джек под хихиканье девушек выползает из-под одной шкуры и заползает под другую, к очередной сестре Саншайн. Вполне в духе контркультурных лозунгов мораль его не интересует. Да и какая тут возможна мораль, если буквально в следующее мгновение волей истории отменяются все моральные нормы: индейский лагерь атакуют солдаты генерала Кастера. Не успел Джек выползти из-под очередной шкуры в вигваме, как вот уже нет самого вигвама, зарезаны, изрублены сестры Саншайн, а сама она расстреляна вместе с грудным сыном Джека.

В годы, когда во Вьетнаме истреблялись целые деревни, молодые люди сжигали призывные повестки, носили на себе майки с жалобно-наивными словами «занимайтесь любовью, а не войной» и втыкали цветы в дула полицейских автоматов, направленных на мирные демонстрации, как могло быть воспринято это столкновение наивно-аморальной любви и безжалостного истребления влюбленных? Естественно, как метафора взбесившейся Америки. Потрясенный смертью Саншайн и одержимый местью, Джек снова вступает в отряд Кастера и ночью пробирается в его палатку, чтобы убить кровавого генерала. Но, стоя с ножом в су-

дорожно сжатом кулаке за спиной красивого, изнеженного полуобнаженного блондина с аккуратной бородкой и длинными до плеч волосами, Джек чувствует проклятую робость, осознает свою слабость, зависимость, подчиненность, нерешительность, а в глазах подобных блондинов — «второсортность», «несто процентность». Вслед за Майком Николсом и Джоном Шлезинджером новый режиссер, с которым работает Хоффман, вновь обыгрывает, с одной стороны, невзрачную внешность актера и его переживания, с другой — расистские предрассудки «сто процентных» американцев многих поколений от генерала Кастера до современных поклонников чистоты англосаксонской расы. В своем следующем превращении Джек становится пропойцей. Это можно истолковать как реакцию на пережитое, на потерю Саншайн, на мучения от собственной нерешительности, не позволившей ему избавить людей от Кастера. Но самый переход от положения волонтера в воинстве Кастера к беспробудному алкоголизму в фильме не показан. Для перехода от эпизода к эпизоду Пенн пользуется, как уже говорилось, простой склейкой. Ни коммерсанта, ни стрелка, ни солдата, ни мошенника из Джека не получилось. Может быть, его судьба — напившись, кончить свою жизнь в канаве, захлебнувшись в непролазной грязи фронтального городка Дальнего Запада? Но нет, судьба ему вновь посылает старого знакомца — Бешеного Билла. Непохоже, чтобы Билл узнал в этом валяющемся в грязи пьянчуге того красавца в черном с блестками costume, с кем он дырявил бутылки в местном «салуне» (впрочем, в каком? Трудно даже сказать, в одном и том же городке происходят все «городские» события или в разных). Просто ему еще раз приглянулся этот странный молодой — вечно молодой — изгой. Он «узнал» Джека, как узнала его в свое время Кэролайн, как не узнала Джека его жена Ольга. Билл дает ему деньги, и вот уже Джек, вновь с иголки одетый, выполняет распоряжение Билла: относит письмо некой Лулу, проститутке из местного борделя. Но каково же удивление Джека, когда в Лулу он узнает... миссис Пендрэйк, бывшую жену пастора, веселую сладострастницу, преподававшую Джеку первые уроки «взрослой» жизни. Ничто не вечно под луной! Что там жена пастора,

ставшая шлюхой! Билл Хикок, этот надежнейший из надежных, оказался застреленным в очередной «салунной» схватке. И на Бешеного нашлась управа.

Чтобы понять манеру, в какой Хоффман передает переход Джека из «цивилизованного» мира в нецивилизованный (от белых к индейцам) и обратно, следует отметить, что все «городские» эпизоды завершаются в жизни Джека катастрофой социальной, а все индейские — катастрофой военной. Всякий раз он попадает в город после налета белых на индейское поселение. Каждое новое его превращение в городе следует за фиаско в предыдущем. Разочарование в миссис Пендрэйк, крах аферы с медикаментами, отвращение к крови в первом эпизоде с Бешеным Биллом, банкротство «Универсального магазина», моральная и физическая смерть общественных столпов — пасторской жены и «супермена» (во втором эпизоде с Бешеным Биллом) — так венчаются попытки Джека укорениться в цивилизованном мире. Но и бегство к индейцам, трактованное Пенном как руссоистское отвращение к порокам цивилизации, также обречено под неудержимым напором истории, олицетворяемой в фильме маньяком Кастером. Вот почему пассивный персонаж Хоффмана становится щепкой в бурном течении времени.

Не менее других американцев потрясенный резней в Сонгми и других деревнях Вьетнама, кровавыми расправами со студенчеством и неграми в самих Соединенных Штатах, Артур Пенн создал в своем фильме иносказательное противостояние маленького и беспомощного человека и безжалостного механизма военной власти, слепой силы, давящей под собой всех и всякого, кто мешает на ее кровавом пути на Запад (не забудем, что Вьетнам расположен также далеко к западу от Соединенных Штатов). Маленький человек и буржуазный прогресс: на плечах кастеровских солдат врывается в оккупированные белыми индейские поселения и земли промышленная революция. Нет нужды в том, что она несет с собой разврат, продажность и лицемерие «салунных» городков на «фронтире» — она отвоевывает жизненное пространство для тех, кто на рубеже 60-х и 70-х годов следующего столе-

тия выступает против этих от века установленных социальных порядков и тем самым платит черной неблагодарностью основателям «американского образа жизни». Таков контекст, моральный пафос наступления правых полуторадесятилетней давности. Своим фильмом Артур Пенн (как и Ралф Нелсон «Солдатом в синем», вышедшем в том же году) и стремился показать изнанку славы «героев фронта», тупых, жестоких и беспощадных маньяков кастеровского толка. Потому солдаты кастеровского отряда фактически не индивидуализированы — они своего рода кентавры: индивидуальные оттенки в поведении белых начинают проявляться у Пенна, только когда всадники спешиваются, ибо всадник трактуется не как человек, а именно как кентавр — функционер, сращенный со своим «служебным инструментом».

Перед этим все сметающим на своем пути стадом вооруженных кентавров мечется человеческая фигурка — Джек Крэбб. Он потрясен, перепуган, приперт к стене, но он неуничтожим, чему одна из причин — неистребимый дух демократизма простой Америки. Кстати, в этом смысле у Джека Крэбба есть предшественники. «Кроткий» Дэвид из одноименного фильма Генри Кинга (1921), Джон из фильма Кинга Видора «Толпа» (1928), наконец, чаплиновский Чарли в длиннейшей череде гениальных фильмов от «Лучшего жильца» (1914) до «Новых времен» (1936) — все они воплощали «просто человека», «маленького человека», обычного американца, расселявшегося вдоль «фронта», который отодвигался все дальше на запад, обзаводившегося семьей, создававшего свой бизнес (тоже маленький, мелкий, обычный) или устраивавшегося на фабрики, в конторы, банки и т. п. Джека Крэбба нельзя истребить, ибо за ним — многие миллионы джеков, джонов, дэвидов и чарли, а сам Джек — «носитель мировоззрения простого человека»*. В фильме Артура Пенна уничтожить Джека не удастся и генералу Кастеру.

Потеряв семью — Саншайн и ребенка, — став свидетелем гибели своего спасителя, Билла Хикока, Джек преисполнился отвращения к жизни и

* Дэнби Д. Американская история. — В кн.: На экране Америка, с. 191.

удалился от людей (благо в те времена на Дальнем Западе еще было куда удаляться). И здесь, среди холмов и трав, стоя на утесе и подумывая, может быть, о том, есть ли смысл продолжать жизнь дальше, Джек вдруг видит все тех же вооруженных кентавров, рыскающих в поисках новых жертв. «Белокурая бестия», «сверхчеловек» Джордж Армстронг Кастер готов заключить своего рода пакт с невзрачным «маленьким человеком»: Крэббу предстоит вывести кастеровское воинство в тыл к индейским племенам, где их было бы легко перебить и осуществить тем самым «великую американскую мечту» генерала о полном покорении Дальнего Запада, об Америке «от края и до края». Но не зря Старый Вигвам назвал Маленького человека еще и Большим — перед Джеком, как в давние времена, встал выбор: с кем быть? Кого считать своими? Нет, неспроста Джек остался, каким и был. За внешней неизменчивостью в нем скрыта неизменность внутренняя. Он привел-таки кастеровцев к индейцам! Остальное было, как говорится, делом техники.

Отряды конных чайеннов и сиу, уходя от вооруженных кентавров, заманили их в ловушку и, окружив, приступили к уничтожению. Начался тот самый легендарный бой при Литл биг хорн, в котором была полностью уничтожена Седьмая кавалерийская бригада генерала Кастера и который поэтому получил известность еще как «последняя стоянка генерала Кастера». В реальной истории покорения Дальнего Запада этот бой был последним военным успехом индейцев — возмездие не заставило себя ждать: победители Кастера были истреблены. Но в фильме смерть генерала, обезумевшего при виде поражения и гибели своего отряда, поставлена в контекст развития главного образа — Джека Крэбба, которого только стрела Молодого Медведя спасает от кастеровской пули. Маленького человека спасает другой Маленький человек — индеец, ибо в социальном отношении меньше индейца в современной Америке поставить просто некого. В фильме хоффмановский герой оказывается с теми, кого истребляют. Драматизм реальных событий (в противовес изображенным на экране) как раз в том и заключается, что белые «маленькие люди», к сожалению, не стали Боль-

шими, помогая кастерам уничтожить краснокожих и не понимая, что следующая очередь за ними, что расовая и этническая нетерпимость суть оборотная сторона ненависти социальной, классовой. В Америке рубежа 60-х и 70-х годов нашего века, раздираемой и расовыми и классовыми конфликтами, сотрясаемой войной во Вьетнаме, солидарность маленьких людей — простых и изгоев, отверженных и уничтожаемых — прозвучала в фильме как надежда на будущее, как обещание будущего.

Заключительный эпизод джековой одиссеи, где Джек несет Старого Вигвама на утес для «последнего» свидания с богом, Хоффман проводит в специфически бытовой, сниженной манере: Джек не понимает этой «беседы» с всевышним и ведет себя со стариком как с тяжелобольным, причуды которого следует удовлетворять. Он покорно вносит беспомощного, слепого индейца наверх, терпеливо ждет, пока тот, готовясь к смерти, обращает лицо к небу и произносит последние заклинания, а затем, когда выясняется, что заклинания не подействовали и всевышний не взял к себе старика, Джек так же послушно и бережно сносит его вниз, в селение. Этот спокойный, раздумчивый эпизод, завершающий жизненную одиссею молодого Джека Крэбба, противостоит всему фильму, сыгранному Хоффманом энергично и нервно. Здесь — уход с «горних» вышей (страстей, погонь, афер, боев, смертей) вниз, к земле, в обычную жизнь, в повседневность, в будущее. Какое оно? О том — заключительный эпизод, возврат из истории в настоящее время, в инвалидный дом, где заканчивает свои дни Джек Крэбб. Ему сто двадцать один год. Он пережил не только своих друзей и врагов, но и самого себя. При нем, с ним нет таких же, как он, «маленьких людей». Он одинок. Солидарности не получилось. Нет никого, кто мог бы его понять. Не понимает его и историк-журналист, изумленный услышанным. Он уходит, оставляя старика наедине со своими воспоминаниями. Изрезанное морщинами лицо когда-то вечно юного Крэбба сейчас действительно неподвижно. Оно — маска, слепок истории. Роль, которая досталась Дастину Хоффману в этом фильме, можно без преувеличения назвать энциклопедией плутовского характера в

кино. Собственно, таким и был замысел Артура Пенна: «Мы старались рассказать долгую и по сути плутовскую историю»*. От откровенной сатиры почти во всех «городских» эпизодах к грустной иронии и жестокому реализму индейских сцен актер переходит легко, без нажима именно благодаря специфичной для плутовских сюжетов полусерьезности основного, изначально взятого тона повествования. Этот тон помогает актеру показать подлинное торжество его наивного и верткого, простодушного и хитрого, слабого и ловкого Джека практически над всеми, кто претендует на превосходство над ним, над хозяевами жизни: миссис Пендрэйк, ее грубый рогоносец-пастор, Билл Хикок, мошенник Мерриуэзер, наконец, генерал Кастер — олицетворение всей этой хищнической, кровавой «цивилизации» покорителей свободных народов. В отличие от «Выпускника», «Полуночного ковбоя» и особенно «Джона и Мэри» в фильме «Маленький большой человек» все воплощения одного и того же характера пронизаны «плутовской» иронией — тонкой эмоциональной прослойкой «остранности». В том числе ею и достигается выключенность Джека из реального хода времени, показывается его принадлежность, причастность будущему, неизменность его внешнего и внутреннего строя. В этой иронии — авторский голос, соотносящий давние события с событиями современными, уровень временного отсчета.

Плутом, то есть авантюристом, ловкачом, пронырой, Крэбб становится не в силу биографических обстоятельств или социального положения, как это было испокон веку в европейских классических образцах. В фильме Артура Пенна плутом Джека делает История**. «Авантюрные» (плутовские) мотивы звучали, как уже говорилось, в финале «Выпускни-

* «Films and filming», 1971, vol. 17, № 10, July, p. 21.

** Небезынтересно отметить, что, например, А.-Р. Лесаж, автор многих «плутовских» произведений и в прозе и в драматургии, написал в 1732 г. роман «Похождения Роберта Шевалье, прозванного Бошеном, капитана флибустьеров в Новой Франции», где, возможно, впервые в мире затронул специфическую проблему взаимоотношений белых и индейцев на североамериканском континенте (в XVIII столетии Новой Францией называли нынешнюю Восточную Канаду).

ка», где Бенджамин, одурачив свою самоуверенную и «опытную» любовницу, похищает из-под венца ее дочку (типичный мотив плутовского сюжета). Бенджамин плутом сделала современность: старый, «грязный» мир, отживший свое, но продолжающий цепляться за жизнь, не давал иного способа борьбы с ним, кроме авантюрно-силового. В «Маленьком большом человеке» Джек принадлежит будущему, а потому, действуя в исторически конкретное время (середина прошлого столетия), на самом деле — психологически и морально — из него выключен. За всеми событиями джековой жизни нам отчетливо видна гримаса Хоффмана — человека нашего времени, его ухмылка, ирония, грусть, потрясение. Все происходящее на экране для Джека временное и преходящее.

В этом смысле хоффмановский Крэбб не только персонаж из будущего, но и герой подлинно авантюрного сюжета, который, как писал подробно исследовавший эту тему М. М. Бахтин, суть «одежда, облекающая героя, одежда, которую он может менять сколько ему угодно»*. И как в любом авантюрном сюжете, эта смена одежды не затрагивает самый характер Джека. Показывая его как «просто человека», актер апеллирует прежде всего к зрителю, к его способности узнавать современных героев в несовременных одеждах, героев экрана и жизни, привыкших в духе контркультурных установок действовать не рассуждая, по наитию или импульсу. Потому в эпоху «фронтира» Джек ведет себя, как герои фильмов эпохи войны во Вьетнаме: он только действует, не раздумывая ни над моралью, ни над ответственностью, полагаясь единственно на госпожу удачу, на удар кулака (первое объяснение с Молодым Медведем), на нож, приставленный к горлу атаковавшего его солдата, на глупость и доверчивость обывателей (эпизод с продажей лекарств), наконец, на собственные мужские возможности (эпизод с сестрами Саншайн). Размышляет за Джека История (точнее — историк, разговаривающий с ним в начале и в конце фильма), режиссер, зритель. Сам же Джек упрямо продирается сквозь

* Бахтин М. Проблемы поэтики Достоевского. М., «Худож. лит.», 1972, с. 175.

фабульные (событийные) нагромождения, стремясь, как показывает История, в... никуда.

В этом смысле хоффмановский Джек обречен (одиночество старого Крэбба — тому подтверждение), как обречены герои одновременно снятых фильмов Дэнниса Хоппера «Беспечный ездо́к» или Джорджа Роя Хилла «Буч Кэссиди и Санденс Кид» — ровесники и потомки Джека Крэбба. Они обречены самой действительностью, которая в социальном отношении за столетие если и изменилась, то только к худшему. Эта социальная обреченность Джека Крэбба соответствует в фильме его художественной функции плута — чужого в любом мире*. Мы видели, как Джек был совершенно «чужим среди своих» (белых), и, хотя «чужие» (то есть индейцы) воспринимали его как своего, ход и давление Истории — в виде вооруженных кентавров Кастера — не давали ему укрепиться и среди индейцев. Джек был лишен главного в нормальной человеческой жизни — семьи. Вспомним: родителей его убили индейцы; женщина его мечты стала проституткой; его белую жену вновь похищают индейцы, и в новом, «индейском», существовании она Джека не узнает; его индейскую жену (Саншайн) расстреливают его соплеменники, белые... Да и не индеец же он! Недаром Саншайн предложила ему своих сестер: ни белой, ни индейской семьи ему создать не суждено. Еще более одинок Джек в наши дни, ибо в прошлом человек будущего, он стал теперь, в будущем, человеком прошлого. Будущего у него теперь нет: в лице историка Джека не понимает История. Неподвижность его лица, видимую бесстрастность хриплого голоса интервьюер истолковал как равнодушие к истребленным индейцам, а самого Джека — как расиста, помогавшего Кастеру уничтожать краснокожих.

Роль Джека Крэбба оказалась для Дастина Хоффмана этапной. В ней соединились в целое все стилистические и характерологические находки спектаклей и фильмов 60-х годов. С другой стороны, десять

* О плуте как о чужом в общем художественном строе авантюрного сюжета см. в кн.: Бахтин М. Вопросы литературы и эстетики. М., «Худож. лит.», 1975, с. 308—315.

ролей, сыгранные Хоффманом в последующие десять лет, то есть в 70-е годы, в пластическом отношении представляют собой десять детальных разработок многоликого и разнохарактерного Джека Крэбба, как если бы Маленький большой человек продолжал свои бесчисленные «плутовские» похождения. И как во всех своих превращениях Джек Крэбб, даже начиная жить каждый раз новой жизнью, оставался самим собой, так и за всеми последующими персонажами Хоффмана 70-х годов просматривался один целостный, неизменный характер — общественно обреченный человек, старающийся обмануть судьбу.

Кто такой Гарри Келлерман!..

Одним из них и стал Гарри Келлерман... Нет — Джорджи Солоуэй, ибо так и зовут главного героя фильма «Кто такой Гарри Келлерман и почему он говорит обо мне эти ужасные вещи?». Кто же такой Гарри Келлерман? Он — персонаж мифический, выдуманный Джорджи. Однако когда смотришь этот фильм, на память приходит фраза Дастина Хоффмана (уже цитировавшаяся): «Стоит мне остановиться — за мной тотчас же возникает кто-то, кто занимает мое место», И тогда фантазия Джорджи становится явью, а вопрос следует сформулировать по-другому: кто такой Джорджи Солоуэй?

В первых кадрах мы видим, как в своей роскошной квартире на самом верху огромного нью-йоркского небоскреба Дженерал моторс билдинг Джорджи занят... посмертной запиской. Когда квартиру вскроют и найдут эту записку, тогда-то уже все поймут, кого они потеряли и почему ему пришлось наложить на себя руки... Написав все, что хотел, и подписавшись, Джорджи открывает широченную раму окна в своей гостиной и прыгает вниз с невообразимой высоты. Но... воистину «счастлив, кто падает вниз головой», ибо он делает это во сне. Джорджи приходит в себя, лежа на кушетке в кабинете знакомого психиатра. Душераздирающую историю с самоубийством он попросту вымыслил. Эпизод этот — своего рода ключ к фильму, где граница между реальными событиями, происходящими с Джорджи, и его фантазиями о себе

предельно размыта, переходы из реальности в воспоминания и грезы вроде описанной никак не оговорены и не отмечены.

Джорджи — певец и композитор рок-музыки, автор многих популярных песен; он очень плодовит — за год способен написать до шести десятков шлягеров; он очень популярен — настоящий молодежный кумир, его изображениями пестрит реклама, его портреты красуются на обложках общенациональных журналов типа «Тайм» («мужчина года»), он всегда окружен поклонницами и недостатка в женщинах не испытывает; он состоятелен, у него свой самолет, своя яхта, он живет в роскошной квартире, занимающей три этажа; он... Но разве всего этого недостаточно, по крайней мере для того, чтобы чувствовать себя счастливым? Он даже распоряжается судьбами молодых исполнителей, от его отзыва зависит их дальнейшая карьера. Однажды он прослушивает совсем молодую певицу по имени Элисон. Не бог весть что... Но в ней он слышал то чувство, ту искренность, о которых сам давно забыл. Он вспоминает начало собственного пути, свои первые успехи. Теперь он со скрупулезностью бухгалтера подсчитывает не только гонорары, но и количество вызовов, характер аплодисментов и возгласов, количество песен, подхваченных залом. А в те времена он радовался самой возможности выйти на сцену или встать к студийному микрофону. Элисон упорна, принципиальна в отборе песен, а он способен в один и тот же день написать антивоенный гимн и марш по заказу военно-воздушных сил.

Эти сопоставления дня сегодняшнего и дня вчерашнего, воспоминания о давнем (о женитьбе, о ссорах из-за денег и успеха, о разводе) раздрают его на части. Он чувствует, что раздваивается, у него начинается мания преследования, ему кажется, что некто по имени Гарри Келлерман хочет испортить ему жизнь. Этот Келлерман — как персонаж одной из песен Джорджи, сотканный из слов и мотивов. Может, этот Келлерман совсем ему и не кажется? Может быть, он реален? Несколько бывших подружек Джорджи уже выслушали по телефону от этого типа всякие порочащие Джорджи вещи. Джорджи жалуется психиатру, автору текстов своих песен, сыну, отцу, бухгалтеру,

но никто ничем не в состоянии ему помочь. Джорджи влюблен в Элисон и теперь боится, что Келлерман разрушит их отношения, рассказав девушке какую-нибудь очередную пакость, что-нибудь из прошлого, что было, конечно, было, но о чем так хочется забыть. Что же делать? Джорджи едет на аэродром, садится в свой самолет — в полете лучше думается. А затем... Затем, пролетая над Нью-Йорком, он звонит Элисон и, слегка изменив голос, сообщает ей, что он, Гарри Келлерман, рекомендует ей держаться подальше от этого подонка Джорджи Солоуэя. Круг замкнулся: Джорджи бросает свою машину в штопор...

Выйдя в прокат в июне 1971 года, фильм этот шел по экранам буквально несколько недель. Когда стало ясно, что сборов он не сделает, Хоффман попытался воздействовать на зрителей, дав несколько интервью. В одном из них он, между прочим, сказал: «Моих личных, внутренних проблем в этой роли больше, чем в любой другой. Именно в такой роли, даже если бы я ее не сыграл, я всегда нуждался и чувствую, что в жизни моей и в моем актерском бытии наступил момент, когда большего, чем в этом моем герое, мне сейчас не выразить. Манера, в которой он выписан, была мне всегда близка — он точно взят из юмористической книги, пронизанной тонкой иронией, которая мне так нравится. Я сыграл на пределе своих возможностей и вряд ли способен добиться большего. Лет через пять, возможно, стоит попробовать взяться за что-либо подобное, но пока, мне кажется, это — лучшее, что я сыграл»*.

Конечно, эти слова не могут не удивить, даже с учетом их рекламных задач. Сюжет фильма надуман, сам фильм снят вяло, что, в общем, понятно, ибо приятель Хоффмана, режиссер фильма Улу Гросбард всю жизнь работал на сцене, и лишь в 1968 году ему удалось выпустить на экран фильм по собственной бродвейской постановке пьесы Фрэнка Гилроя «Темой были розы». Режиссером Гросбард был посредственным, и первый его фильм также прошел незамеченным. В «Гарри Келлер-

* «Boston After Dark», 1971, Summer.

мане» полно клише модных психоаналитических проблем; за отсутствием видимой логики при переходе от «флэшбэков» в настоящее время и обратно угадывается знакомство режиссера с европейскими образцами «авторского кино» (Феллини, Рене, Годар); в ракурсах, в использовании закадрового голоса, в обращении с цветом (воспоминания выдержаны в одном колористическом ключе, а реальное действие — в другом) чувствуются претензии на «интеллектуализм». Собственно, здесь повторяется история с региональными театрами, где зритель знакомился с новациями «из десятых рук». Но в известном смысле Хоффман все-таки прав.

Во-первых, качество фильма далеко не всегда сказывается на качестве актерской работы (читатель и сам может припомнить десятки блистательных актерских выступлений в посредственных фильмах самых разных стран). Мы уже имели возможность убедиться, что репертуар всегда был проклятием Дастина Хоффмана, что его яркий стихийный талант вызревал на второстепенных пьесах эпигонствующих драматургов, и с этим ничего нельзя поделать. Когда в конце этой книги мы подведем итоги, то увидим, что подлинно выдающихся фильмов, где снимался Хоффман, оказалось в его творчестве гораздо меньше, чем выдающихся ролей. И, замечу, это — отличительная (правильнее было бы даже сказать — общая) особенность многих актерских фильмографий.

Во-вторых, роль Джорджи интересна прежде всего пластически. В этом своем качестве Джорджи теснейшим образом связан с Джеком Крэббом — не событийно, разумеется, не биографически, а по самому своему строю. Образ его создан по сходному эмоционально-пластическому рисунку. Крэбб, как помним, сыгран в двух возрастных ипостасях: в молодости, законсервировавшимся примерно на двадцати одном году, и в глубокой старости, когда ему уже сто двадцать один год. Эта столетняя разница, какие бы технические сложности при ее передаче ни возникали, была наглядной и не требовала нюансов. В роли Джорджи Хоффман усложнил свою задачу. Он не только передал на экране уже не два, а три возрастных этапа (семнадцать лет, два-

дцать пять — возрасты его воспоминаний, и сорок с лишним — возраст в настоящем времени), но, во-первых, предельно их сблизил, а во-вторых, попытался представить себе, каким он будет спустя примерно десятилетие (в 1971 году Хоффману было тридцать четыре года). Пластически решить эти задачи неизмеримо труднее, чем сыграть роль глубокого старика. Последняя представляет собой «маску» — не только в смысле макияжа, но и как своего рода «щит», за которым можно «спрятаться» (вспомним слова Хоффмана на эту тему). Но в роли Джорджи во всех его возрастах актер выступает фактически «сам по себе», и потому играть всякий раз особое возрастное поведение — задача, повторяю, необыкновенной сложности. Потому Хоффман и утверждает, что сыграл на пределе своих возможностей.

При всех своих превращениях Джек Крэбб оставался неизменным — в соответствии с нормами «плутовского» жанра менялись только костюмы. Отголосок этого чувствуется и в Джорджи Солоуэе. Начать с того, что его фамилия значима (в переводе — Одинокий путь) и напоминает индейские прозвища. Далее, его имя и фамилия прикрывают другие имя и фамилию (а может, и прикрыты ими): не просматривается ли за историей Джорджи Солоуэя — Гарри Келлермана стивенсоновская история о докторе Джекиле и его злобном двойнике мистере Хайде? Хотя еще вопрос: кто был чьим двойником? Кто был истинным: Джек Крэбб, благочестивый ученик пасторской жены, проходимец, псевдокровкой, алкоголик и т. д., или член индейского племени, получивший прозвище Маленький большой человек? Кто подлинен: Джорджи Солоуэй или Гарри Келлерман?

Но главное — роль Джорджи отражает собственные страхи Дастина Хоффмана, его вечные опасения, что все достигнутое вот-вот рухнет. Именно в этом смысле и надо понимать его слова о том, что в такой роли он всегда нуждался: от своей судьбы одинокого в недобром мире он никуда не может уйти ни на сцене, ни на экране. Как и Хоффман, его Джорджи неуверен в себе, отчужден от окружающего мира и старается преодолеть это отчуждение видимой активностью: он все время в движении, все время занят. То с гитарой, то с блокнотом, на котором

записывает мелодию, то с папкой текстов — иначе мы его не видим. Он сочиняет песни повсюду, даже на пляже, в окружении девушек, он играет песни на гитаре, где бы ни находился, — на улице, дома, в студии. Джорджи все время в работе, останавливаться он не может («стоит мне остановиться — за мной тотчас же возникает кто-то...»). В ней для него спасение в мире всеобщего равнодушия: ни психиатру, ни многолетнему соавтору, ни даже сыну и отцу практически и дела нет до его страхов. Так было с Джорджи всегда — и в семнадцать лет, и в двадцать пять, так и сейчас, когда ему за сорок. В этом смысле он тоже неизменен, как и Джек Крэбб. Выдуманный им Гарри Келлерман, то есть он сам в минуты нравственного упадка, духовной пропасти, куда он срывается с высот общественного успеха и которой он расплачивается за этот успех, — это попытка спрятаться, переложить ответственность с себя на кого-то другого, пусть и фиктивного, счистить с себя «всю грязь мира». На манер уайлдовского Дориана Грэя хоффмановский Джорджи кончает жизнь самоубийством именно тогда, когда его Келлерман из мифического персонажа становится реальным, из «портретного» изображения, созданного в тайне от всех, в глубинах сознания, превращается в живого человека, которого раньше звали Джорджи Солоуэй.

Сыгранная в посредственном фильме, но исполненная выдающимся актером, эта роль и пластически и событийно впитала в себя образ человека, до которого не дотянулся фильм. Одиноким артистом в равнодушном мире, сжатый тисками коммерции, он лишь внешне кажется свободным и счастливым, несущим своим поклонникам ощущения ритма, беззаботности и счастья. Внутренне же он растлен, жесток и равнодушен, как и мир, в котором он живет.

«Соломенные псы»

Еще шли съемки «Гарри Келлермана», а Дастин Хоффман уже читал роман Гордона Уильямса «Осада фермы Тренчера». Легко догадаться, что это не было простым времяпрепровождением: по роману Уильямса

сценарист Дэвид Гудмэн и режиссер Сэм Пекинпа писали сценарий под названием «Соломенные псы», в фильме по которому Хоффману предстояло сыграть главную роль.

Фильм этот, пройдя на редкость плохо в прокате, вызвал, однако, чрезвычайно оживленные комментарии во многих странах. Писалось о нем и у нас. За уголовной историей, происшедшей в окрестностях маленького (не названного) городка в Англии, на полуострове Корнуолл, критикам увиделась метафора глобальных процессов: насилия, захлестнувшего с начала 60-х годов страны Запада, претензий Америки на мировое господство, агрессии США во Вьетнаме. Более того, в фильме разглядели апологию насилия и победоносного американизма, а в герое Хоффмана — своеобразный психологизированный вариант Джеймса Бонда, в одиночку и с примерной жестокостью расправлявшегося с многочисленными врагами. Вот два наиболее четко сформулированных мнения о фильме, принадлежащие 70-м годам. Американский критик Дэвид Дэнби: в «Соломенных псах» «содержится апология жизни как насилия»*. Советский кинокритик Г. А. Капралов: «Насилие возведено здесь в ранг философии жизни, в качество якобы естественного закона существования человеческого рода»**. Такие оценки заставляют относиться к фильму с осторожностью. Тем более что и сам актер публично подтверждал «насильнический» характер своего героя. Итак, в самом деле апология насилия? Как же Хоффман с его имиджем жертвы решился исполнить роль палача?

«Соломенных псов» критика тех лет рассматривала среди картин, посвященных насилию и провоцирующих насилие. Вот эти фильмы: «Грязный Гарри», герой которого, полицейский, жестоко вершит суд в обход закона (реж. Дон Сигел); «Макбет» — экранизация шекспировской трагедии с редкими по жестокости натуралистическими эффектами (реж. Роман Полянский); «Механический апельсин», в котором банда юнцов жестоко расправляется со всяким, кто ей не по нраву (реж.

* Цит. по кн.: На экране Америка, с. 235.

** Цит. по кн.: Мифы и реальность. Вып. 5. М., «Искусство», 1976, с. 16.

Стэнли Кубрик); «Французский связной», где опять-таки полицейские, охотящиеся за торговцами наркотиками, жестоки и не брезгают никакими средствами (реж. Уильям Фридкин); «Алмазы вечны» — очередные похождения «агента 007», сдобренные убийствами и жестокостью (реж. Гай Хэмилтон). Я назвал лишь некоторые фильмы, появившиеся одновременно с «Соломенными псами» (фильм Пекинпа вышел в прокат в декабре 1971 года).

Ни в одном из них Дастин Хоффман и мечтать не мог выступить — настолько они противоречили тому зрительскому представлению о нем, которое сложилось благодаря Бенджамину Брэддоку, Энрико Риццо, Джону и Джеку Крэббу. В чем-в чем, а в жестокости его героев до сих пор никто не обвинял. И вдруг... «Дикий зверь, садист и убийца, способный на чудовищные изуверства»*?! Неужели актер и его продюсеры не понимали, чем они рискуют, решаясь на подобный эксперимент? Если столько переживаний вызвало простое переключение с первой роли на вторую (в «Полночном ковбое»), почему же так легко и без затей прошла ни мало ни много смена имиджа?

Фильмы существуют во времени. Как, впрочем, и их оценка. Меняется эпоха, уходит в историю «злота дня», и вот уже мы смотрим эти же фильмы другими глазами и по-другому читаем синхронные фильмам оценки. В условиях всестороннего кризиса (экономического, социального, политического, духовного), охватившего Соединенные Штаты со второй половины 60-х годов, в обстановке безысходности, бесперспективности, тупика, переживаемых миллионами «просто людей» как смертельно мучительную тоску по иной жизни, по «небу в алмазах», не один художник испытал искушение увидеть конкретных виновников общественных бед. И попытаться таким образом «освободиться» от подспудно ощущаемого чувства вины за собственную беспомощность, нерешительность.

Собственно, с этим и связана волна «полицейских» фильмов, где действуют решительный страж закона, нерешительные власти и кон-

* Цит. по кн.: Мифы и реальность. Вып. 5, с. 16.

кретный виновник зла — преступник, насильник, маньяк и т. п. Вспомним, как, не решившись прикончить кровавого Кастера, Джек Крэбб запил. Не были ли фильмы о насилии 70-х годов духовным алкоголем для режиссеров и критиков, не решавшихся (да и не решающихся до сих пор) сказать подлинную правду о причинах кризиса в «великом обществе»? Не составил исключения и Сэм Пекинпа, который и известность-то приобрел фильмами о насилии («Дикая банда» и, после «Соломенных псов», «Побег», «Пэт Гаррет и Билли Кид», «Элита убийц», «Железный крест» и др.).

Поклонник концепции антрополога Роберта Ардри о «территориальных императивах» (наша жизнь — постоянное сражение за неприкосновенность своего «угла», за свою собственность, представляющую наше второе «я»), Пекинпа попытался в своем фильме смоделировать поведение человека, оказавшегося во враждебном окружении и вынужденного сражаться за свой «угол» с конкретными носителями неконкретного зла — Зла вообще. Поэтому предполагалось, что, подобно черной туче, Зло окутает весь фильм, станет состоянием мира, а герой, чтобы одолеть это Зло, будет принужден творить еще большее зло. Другими словами, создастся порочный круг, выхода из которого не будет, ибо причины его не социального, а биологического происхождения. Но то ли Пекинпа недостаточно последовательно воплотил в фильме эту, прямо сказать, сомнительную идею, то ли под влиянием времени и неумолимо меняющегося жизненного контекста (социально-политической борьбы во всем мире) идеи Ардри в конце концов утратили актуальность, а возможно, и вышли из моды, — только сегодня, спустя годы и годы, обнаружить их в фильме совершенно невозможно. Сегодня, пересматривая фильм, видишь, что насилие (Зло), понятное как «философия жизни», как всеобщее правило, осталось в прошлом, в пятнадцатилетней давности. По сегодняшним меркам насилие в «Соломенных псах» локализовано, охватывает уже не весь фильм, а концентрируется, как в «Грязном Гарри», на одной группе героев, своего рода «дикой банде», образующей вокруг себя «зону насилия». И тотчас же на освободившихся от сиюминутных соображений местах образуются в

фильме и «зона терпимости к насилию», и «зона сопротивления насилию».

Итак, в окрестностях маленького корнуоллского городка поселяется молодая пара. Дэвид (Дастин Хоффман) — американец, по профессии математик. Типичный вчерашний студент из Бэркли, этот «очкарик» словно излучает спокойствие, доброжелательность и деловитость, готовность устроить жизнь на разумных основаниях. Эми — англичанка. В городке, неподалеку от которого они купили дом, она когда-то росла и училась. Это тип миловидной и чувственной женщины, мало расположенной к отвлеченным занятиям и совсем не чуждой развлечений и увлечений. Качества понятные, житейские, но в фильме они оказываются источником напряжения. Оно возникает в первой же сцене, когда машина Дэвида останавливается около дома и начинается выгрузка вещей. Один из местных рабочих (у нас их называли бы шабашниками), Веннер — бывший однокашник Эми; когда-то, похоже, имел на нее виды и теперь не против начать все заново. Пока Дэвид хлопочет с вещами, Веннер подсаживается в машину к Эми и ведет себя довольно нахраписто. (Отметим выключенность Дэвида из связи Веннера и Эми.) Пара устраивается с жильем, и Дэвиду необходимо отремонтировать гараж для машины. Он нанимает «шабашников» — Веннера и четверых его дружков. Однако работа у них не очень-то спорится: заняты они в основном пересудами и подглядыванием за Эми, которой это, судя по всему, нравится. Так возникает конфликт, к которому Дэвид отношения не имеет, ибо ничего не замечает: конфликт Эми и группы местных парней. Дэвид занят своей диссертацией. («Его жизнь — в формулах на доске», — скажет потом Хоффман*.) Именно ради спокойной работы над ней он и приехал в это тихое место, подальше от привычной американской сутолоки. Но, оказавшись однажды в городке, он заходит в местный паб (в Англии так называются бары), и вокруг него сразу же создается поле напряженности. Завсегдатаи паба — все те же парни во главе с агрессивным, могучего телосложения стариком Томом Хед-

* «France-soir», 1972, 14 févr.

деном — всячески демонстрируют свою враждебность к чужаку. Дэвид замечает это, но особого значения не придает.

Отметим, что в эпизодах в доме Дэвид почти всегда в очках, даже в самые драматические моменты. Эти очки — деталь, сначала чисто пластическая, отличающая Дэвида от остальных персонажей, в том числе и от Эми, затем становится смысловой. В некоторых эпизодах вне дома, в частности в пабе, Дэвид без очков; в других, например в церкви, — в очках. Идея заключается в том, что в официальных («присутственных») местах различия естественны; в свободной же, приватной обстановке Дэвид — такой же, как все, тогда как «аборигены» воспринимают его как «чужака», «интеллектуала», «либерала». В 60-е и 70-е годы «интеллектуал» звучало в США бранью, а противопоставление «своих» и «чужих» в расовом, национальном, социальном и социально-психологическом отношении было специфической особенностью американских нравов. Сейчас эта «мода», не исчезнувшая в США, перекинулась в Европу, в частности в Англию. Таков второй конфликт — точнее, поле напряжения: «чужой» Дэвид и шестеро местных жителей.

Но кроме паба и дома, где живут Дэвид и Эми, важное место действия — местная церковь, где по праздникам собирается «широкая общественность» городка. Здесь мы видим мэра, священника, их жен и прочее население всех возрастов. Здесь же мы знакомимся еще с двумя героями фильма: девушкой-подростком Салли, внучкой Хеддена, и слабоумным Генри, великовозрастным детиной с психологией маленького мальчика. Созревающая Салли изображена в фильме сексуальной маньячкой — так Пекинпа «удобнее» поставить ее под удар. Она сосредоточивается на Генри: его детскость ей ближе, чем замкнутость и напряженность остальных (да и кто захочет конфликтовать с буйным Томом?). Однако страсти Салли известны всем, и за ней и Генри следят. Таков третий конфликт: слабоумный Генри и местные «супермены». Дальнейшие события развиваются по всем трем конфликтным линиям. Веннер и его дружки приглашают Дэвида на охоту, и пока он стреляет уток на болотах среди вереска, сначала Веннер, а потом и его приятель

Скотт врываются в дом, насилуют Эми и издеваются над ней (из страха или стыдливости Эми ничего Дэвиду о том не рассказывает). Самому Дэвиду они потом всячески угрожают и пытаются устроить ему автокатастрофу; правда, Дэвиду удается спастись. Во время рождественских праздников в церкви Салли, воспользовавшись тем, что на нее не обращают внимания, увлекает за собой Генри. Когда клан Хеддена спохватывается, уже поздно. Салли начинают искать; Генри слышит крики Хеддена и его парней и из страха, что они обнаружат его с Салли, инстинктивно сдавливает девушке горло. Когда он отпускает руку, Салли падает у его ног мертвой.

Надеюсь, из пересказа читателю понятно, что до сих пор Хоффман не испытывал особых трудностей, обрисовывая характер Дэвида. Действительно, наиболее принципиальные события (насилие над Эми и смерть Салли) проходили без его участия. Пока Дэвид предстает перед нами как молодой человек, занятый своим делом и не замечающий всего, что творится вокруг. Аккуратно причесанный и одетый, в неизменных очках, он ссорится и мирится с Эми, пытается договориться со своими рабочими, наладить с ними контакт, даже принимает приглашение на охоту. Таким мог бы быть Джон из фильма «Джон и Мэри». С другой стороны, насилие в фильме целиком сконцентрировано в образах Тома Хеддена и группы парней — Веннера, Скотта, Коузи и других. «Общественность» городка — это надо особо подчеркнуть — никак с этой компанией не связана. Это — «зона терпимости к насилию», зона «молчаливого большинства».

Прежде чем перейти к изложению заключительного эпизода фильма (штурм дома Дэвида) — эпизода «ударного» и по сути кульминационного, — замечу, что обе основные «зоны» действия в фильме носят специфически американскую качественную окраску: «антиинтеллектуализм» и ненависть к «чужакам» Хеддена и его парней; «молчаливое большинство», терпимое к насилию. И то и другое — немаловажные составляющие американского общества периода президентств Джонсона и Никсона. Пекинпа применил здесь все тот же старинный прием «квипрокво», поменяв национальную специфику участников конфликта:

типично американские нравы он перенес в Англию, а спокойного Простодушного назвал американцем. Это позволило ему изобразить соотечественников из «глубинки» такими, какими они и были на самом деле, — грубыми, тупыми обывателями, враждебными всякому, кто непохож на них или руководствуется собственными правилами.

В этом смысле характерны изменения, внесенные режиссером в фильм по сравнению с романом Г. Уильямса. В «Осаде фермы Тренчера» действие также происходит в Англии, но герой романа (его зовут Джордж Магрудер) — типичный «молчаливый» американец эпохи Вьетнама, отчужденный, малоконтактный человек, чувствующий, что не в состоянии преодолеть собственную отчужденность в мире английской глухомани, где живут люди, «никогда не уезжавшие из дома более чем на пятнадцать миль». Его раздражают «твердолобость», неразвитость полунищих деревенских обывателей, и, когда они осаждают его дом, чтобы заполучить маньяка, сбежавшего из клиники, Магрудер вступает с ними в схватку, испытывая почти то же, что и его предки, когда во времена «фронтира» они сражались с индейцами. (Отметим, что ни о каких «территориальных императивах» в романе речи не шло.) Далее, если в фильме «вьетнамские» аллюзии существуют в скрытом виде (в основном в специфически американской схеме «нерешительный либерал — распушенные аборигены»), то роман начинается с обозначения времени действия, где все точки ставятся над *i*: «В тот год, когда первый человек полетел на Луну и последний американский солдат покинул Вьетнам...». В романе группа местных парней показана типичными деревенскими мужланами и олухами, лишь отметившими между собой, что у нового учителя миловидная жена; в фильме они — настоящие насильники фашиствующего толка (Коузи даже носит нацистские эмблемы). А там, где роман дышит Вьетнамом, на фильм, точно покрывало, наброшена идея о «территориальном императиве» — в начале 70-х годов Голливуд все еще был не в состоянии открыто говорить о Вьетнаме. Назови Пекинпа вещи своими именами, и фильм мог не увидеть свет.

...Итак, Салли падает мертвой у ног Генри, а он, перепуганный, бро-

сается куда глаза глядят. Между тем в церкви во время рождественских празднеств (где пастор, прежде чем произнести приличествующую случаю проповедь, развлекает с амвона прихожан фокусами) произошло другое событие, может быть, не столь драматическое, как смерть Салли, но возымевшее не меньшие последствия. Еще только войдя в церковь вместе с Дэвидом, Эми тотчас увидела обоих своих насильников, и воспоминания о том, что она вытерпела, нахлынули на нее (короткими монтажными перебивками режиссер напоминает о происшедшем). Эми не в силах выдержать издевательские взгляды и ухмылки парней и требует, чтобы Дэвид увез ее домой. Посмотрев приличия ради пасторские фокусы и прослушав его проповедь, столь контрастирующие с переживаниями Эми, оба уезжают, и по дороге им под машину попадает Генри, бегущий от места своего преступления. Особенного ничего не произошло, супруги забирают Генри с собой и отвозят в дом. Хедден и компания вскоре выясняют, что Генри в доме Дэвида. Они требуют его выдачи. Дэвид отказывает: Генри должен быть передан полиции. Тогда Хедден и его парни начинают форменную осаду дома (напомню, что слово «осада» присутствует в названии романа). Они бьют стекла, ломают двери, наконец, открывают огонь. Более того, Хедден застреливает мэра, который пытается их унять (ситуация, близкая к «Грязному Гарри»: отсутствие решительной власти приводит к разгулу преступности), а Скотт с Веннером и Коузи даже врываются в дом. Тогда-то, как полагает критик Дэвид Дэнби, «в мстительном экстазе Хоффман сеет смерть, как какой-нибудь неистовый воин из «Илиады». К концу фильма на его счету несколько человеческих жизней, и такой баланс представлен зрителю не только физической его победой, но и моральным превосходством»*. (Надеюсь, читатель понимает, что речь идет не о Дастине Хоффмане, который якобы «сеет смерть», а о его герое.)

В годы, когда фильм шел в прокате, его смотрели не только критики, знакомые с новомодными теориями, но и зрители, этих теорий не

* Цит. по кн.: На экране Америка, с. 236.

знавшие, а потому зрительские впечатления критиков, пишущих в популярных журналах, естественно насыщались пульсирующим ритмом времени: еще кровоточащей «вьетнамской» раной, фашистскими приемами истребителей Сонгми, позорным бегством американского воинства с вьетнамской земли. Как в подобной обстановке могли отнестись в те годы американские обыватели к противостоянию нерешительного «либерала» и распущенных «аборигенов»? Где еще, кроме Вьетнама, могла сложиться в ту пору подобная ситуация? Что еще, кроме решительности, могли требовать тогда от правительства «ура-патриоты»? И как еще могли оценить эту «решительность» трезво мыслящие американцы, как тот же Д. Дэнби? Следовательно, зрительские впечатления тех лет ценны своей подлинностью — такова была реакция, но не столько на события в фильме, сколько на их жизненный контекст.

Но сейчас мы уже не можем ограничиваться зрительскими впечатлениями, нам следует попытаться проанализировать фильм как образную систему, внимательно взглядевшись в показанное на экране, а не в оставшиеся за кадром пристрастия режиссера. И тогда выяснится, что слова, сказанные критиком пятнадцать лет назад, происходящим в фильме не подтверждаются. Слова Дэнби звучали бы убедительнее, если бы главную роль исполнял не Хоффман, а, скажем, Клинт Иствуд, каким он предстает в «Грязном Гарри», — актер, который умеет и, как мне кажется, любит показывать на экране беспощадную и холодную, то есть непережитую, ярость к своим врагам. Ведь и в «Грязном Гарри» его персонаж сначала бессилен, а только потом показывает все, на что способен (схема, получившая впоследствии развитие в фильмах о Рэмбо, ветеране вьетнамской войны, «непонятом» в Америке 80-х годов).

Но если можно представить себе что-либо противоположное героям Клинта Иствуда или (воспользуюсь ассоциацией Дэнби) «неистовому воину из «Илиады», так это как раз Дэвид в исполнении Дастина Хоффмана. После всего, что мы знаем об импульсивной исполнительской манере актера и вместе с тем о его тщательной разработке внут-

ренного и внешнего образных рисунков, нам как-то трудно представить его в роли Грязного Гарри. Чего-чего, но «мстительного экстаза» в поведении хоффмановского Дэвида в эпизоде штурма дома нет. Напротив, Дэвид чересчур рефлексивен и действует только тогда, когда отступать некуда. Хоффмана как раз можно упрекнуть в недостаточной эмоциональности в ситуациях, требующих чистого переживания. Справедливо отмечалось, что Хоффман — актер, подходящий «для воплощения образа человека духовно тонкого, чуткого, гуманного»* (хотя были у него и другие роли — Риццо, например). Но мы забыли, что Дэвид — математик, то есть представитель «точных» наук. (Кстати, это совершенно необязательно должно подразумевать неприменную тонкость и гуманность: и среди математиков попадаются разные люди.) В пространстве фильма профессия Дэвида означает прежде всего трезвую, «научную» (даже и без кавычек) оценку ситуации. Хоффман и играет здесь человека, решающего задачу, на этот раз практическую. Ее нельзя выразить цифровой формулой, но сформулировать можно: «Мой дом — моя крепость». Конечно, эту старую формулу можно здесь истолковать и как парафраз «территориальному императиву», но не важнее ли в данном случае другое, а именно: выражение-то это совсем не американское, а английское.

«Здесь — мой дом. Здесь — я сам. И я не допущу здесь никакого насилия! Они сюда не войдут!» Эти слова Дэвида, сказанные им Эми в ответ на уговоры отдать Генри бандитам Хеддена, — ключевые в эпизоде штурма дома. И не только потому, что выражают дорогую для Пекинпа идею Р. Ардри, но и потому, что, неодинаково понятые режиссером и актером, они привели к принципиально различным трактовкам характера и поведения главного героя. Примечательно, что отношение Хоффмана к своему Дэвиду вырабатывалось непросто и было по-настоящему драматичным: актер не понял того, что сделал на экране! Споры с режиссером, а затем и мнения критиков, в той или иной степени подготовленные публичными выступлениями Пекинпа, конечно,

* Цит. по кн.: Мифы и реальность. Вып. 5, с. 16.

подействовали на Хоффмана. Когда фильм уже шел по экранам, он сказал: «Мне кажется, мой герой — насильник, который, не отдавая себе в том отчета, хочет казаться добрым и нечувствительным к злу»*. Несложно предположить, что именно это и внушал ему Пекинпа, когда стремился добиться логичного перехода от атмосферы мирной жизни простодушного Дэвида, у которого вся «жизнь — в формулах на доске», к «погромной» стилистике последнего эпизода.

На экране, однако, Хоффман представляет зрителям отнюдь не насильника, стремящегося казаться добрым, а, наоборот, доброго человека, которого невыносимые обстоятельства принуждают насилие ответить насилием. Пытаясь трезво оценить ситуацию и свои возможности, защищая свой дом, свой мир, жену, себя и несчастного недоумка, Дэвид меньше всего позирует («хочет казаться»). Он искренен, ибо опасность со всякого сбрасывает маску. Не убить нападающих стремится герой Хоффмана, а не пустить их в свой дом. Разумеется, он слабее своих врагов, в том числе и физически. Он один против шестерых. С ним жена, которую надо защитить (задача эта, правда, облегчена тем, что из-за Эми схватились оба ее насильника, Скотт и Веннер). Он ответствен теперь и за Генри, которого надо передать в полицию и спасти от самосуда. Ни Эми, ни Генри ему не помощники. Но у Дэвида есть то, чего нет у банды Хеддена. Он — *homo sapiens*, человек разумный!

Когда дом окружен и под ударами булыжников разлетаются стекла и рамы, взгляд Дэвида падает на сковороду и на жбан с жидким маслом. Он ставит сковороду на плиту и пользуется горячим маслом, как наши предки при защите крепостей (кстати, точно так же банда Хеддена пытается бревном протаранить входную дверь, так что ассоциация с осадой крепости — прямая). Одного из нападающих, взобравшегося на окно второго этажа, Дэвид привязывает за руки проволокой к решетке окна, хотя мог бы его просто сбросить вниз, но Дэвиду нужно не убить бандита, а обезоружить, обездвижить. Каминной кочергой

* «France-soir», 1972, 14 févr.

он бьет юродствующего Коузи, но тот вооружен ножом, и выбор способа борьбы, строго говоря, один. Убивает ли Дэвид его, как кажется критику? Нам этого не показывают, хотя Пекинпа не из тех, кто стесняется снимать подобные сцены (фильм «Дикая банда» — тому пример). Мы только видим, как Дэвид некоторое время стоит над тем местом (около камина), где упал поверженный им Коузи, и старается успокоиться. Он заставляет Хеддена разрядить собственное ружье в самого себя, но, во-первых, выстрел приходится в ногу Хеддена (крупным планом), во-вторых, если бы не это, жертвой стал бы Дэвид. На Веннера он набрасывает волчий капкан, который защелкивается. Пусть читатель сам судит, может ли капкан, рассчитанный на ловлю волка, убить, защелкнувшись, здоровенного парня, но для режиссера не важно, убит Веннер или нет, — главное, что он выведен из игры. Где же здесь «несколько человеческих жизней», о которых говорил Дэнби? Впрочем, один из нападающих и правда погибает, но об этом чуть позже. Победил ли Дэвид? Да. Но какой ценой? И каков он, «неистовый воин из «Илиады»? В грязной рубашке, перепачканный то ли сажей, то ли маслом, то и дело теряющий очки, без которых он не в состоянии что-либо предпринять, мечущийся от двери к окнам, от окон к двери, успокаивающий то Эми, то Генри, уговаривающий их потерпеть и хоть этим помочь ему. Таков этот Аякс. Где же тут «холодная ярость, дьявольская одержимость, с какими Дэвид истребляет своих противников»? Ошибется тот, кто предположит, что все это мелочи, несущественные для общего замысла фильма. В произведении искусства (основанном на четко продуманной системе образов) нет ни мелочей, ни случайностей. Тут играет каждая деталь. Например, те же очки. В драке со Скоттом Дэвид теряет их. Метафора разумного взгляда на окружающее, очки до сих пор помогали Дэvidу выжить. Теперь их нет, и он беспомощен. Дэнби говорит о «физической победе». Однако только вмешательство Эми, точно в вестерне, сохраняет Дэvidу жизнь и выводит в «победители». Мизансцена этого эпизода такова: на верху

* Цит. по кн.: Мифы и реальность. Вып. 5, с. 16.

лестницы стоит Эми с ружьем в руках и с пальцем на курке; внизу Скотт, рослый и сильный парень, без особых усилий стаскивает с лестницы хрупкого Дэвида. И Дэвид, этот «неистовый воин», умоляет жену помочь ему! Она должна решиться выстрелить в «своего»! Что делать? Они дошли до последней черты. Эми стреляет в Скотта. Помимо мэра, которого застрелил Хедден, это — вторая смерть в эпизоде, и убийца — не Дэвид. Может быть, следуя лексике Дэнби, назвать Эми Афиной? Скорее, она эриния-мстительница: ведь Скотт — один из ее насильников. Дэнби говорил еще о «моральном превосходстве». Что-то мало верится в это, когда видишь на экране сидящую на ступеньках в обнимку с ружьем и плачущую Эми и избитого, истерзанного, перепачканного, тяжело дышащего, понурого Дэвида, разыскивающего свои очки. Здесь думаешь не о моральном превосходстве, а о том, как же теперь после всего происшедшего они будут жить дальше?

В этом фильме, особенно в его последнем эпизоде, «сквозное действие» Хоффмана определяется ощущением у последней черты, когда дальше отступить некуда. Физическое переживание ситуации (боль, отчаяние, надежда, упорство), обыгрывание предметов, «оживание» актером разгромленного дома Дэвида, куда «они» не должны были войти, его очага, места его работы, где он должен был писать диссертацию, рухнувший миропорядок — все это закономерно приводит к иной задаче, чем это виделось в ту пору критикам, режиссеру, да и самому Хоффману. Не физическую победу в стиле Рэмбо, не торжество насилия по примеру Грязного Гарри и тем более не моральное превосходство показал здесь Хоффман, а, напротив, — отвращение Дэвида к какому-либо насилию, его принципиальную неготовность к нему. Победа Дэвида невыносимо тяжела для него и физически и морально, и именно тем, как тяжело она досталась, она опровергает насилие как способ существования. Потому-то ни Дэвиду, ни Эми невозможно жить здесь дальше. Своим сопротивлением банде Хеддена хоффмановский Дэвид показал (вопреки намерениям Пекинпа), что вообще нельзя жить, руководствуясь только инстинктом, агрессией, ненавистью и «территориальными императивами». Разум и сочувст-

вие — вот единственно мыслимые средства общения. Из всех, кто действовал в жизненном пространстве фильма, только Дэвиду известна эта истина. Все остальные — и насильники, и жертвы, и «молчаливое большинство» — управляются импульсами, страстями, инстинктами. Именно эту истину о мире и о жизни в нем имел в виду Дэвид, когда, уже сидя в машине и направляясь в полицию, на слова спасенного Генри «дороги совсем не видно» он отвечал: «Я знаю дорогу». И пусть, следуя указаниям режиссера, Хоффман заставляет своего Дэвида при этом насмешливо улыбнуться (в противовес драматизму всего случившегося), — в пространстве фильма только ему известна дорога к подлинно человеческому общению. Только осознав это, мы можем понять слова, сказанные Дастином Хоффманом перед началом съемок «Сооломенных псов»: «Я не насильник, я не стреляю, не сражаюсь, но насилие меня беспокоит. Мне хотелось бы дать это почувствовать в конкретной роли»*. Полагаю, трудно выразить обеспокоенность насилием, сыграв «садиста и убийцу».

Роль Дэвида показала, что какие бы превращения ни претерпевал хоффмановский Простодушный, покоя ему (как и Джеку Крэббу) нигде не обрести — ни в Америке, ни вне ее. Не удалось это в Англии. Не удастся и в Италии.

«Альфредо, Альфредо»

Трудно сказать, что побудило известного итальянского режиссера Пьетро Джерми** пригласить на роль, требующую абсолютно национальной пластики и характерного, специфического поведения, американского актера, воспитанного на совершенно иных национальных и культурных традициях. Тем более что неизбежно возникала необходимость в дубляже, кассовыми соображениями на этот раз не оправдан-

* Цит по кн.: Brode D. The Films of Dustin Hoffman, p. 127.

** Среди фильмов Пьетро Джерми (1914—1974) у нас в стране известны «Машинист» (1956), «Развод по-итальянски» (1961), «Соблазненная и покинутая» (1963), «Дамы и господа» (1965), «Аморальный» 1967) и др.

ная,— речь ведь шла не об итальянском вестерне («вестерн-спагетти»), где также главные роли исполняли американцы. Из-за дубляжа пропала специфическая манера Хоффмана произносить характерный, комедийно акцентированный текст. Да и сама проблема развода, высвечивающая немудреный сюжет этого фильма, спустя десятилетие после «Развода по-итальянски» звучала уже несколько анахронично. Правда, трактована она была в противоположном смысле: не как цель, которой, как известно, добивался герой Марчелло Масторояни, а как итог уже принятого законодательства, так сказать, «плод благодетельного правления».

Альфредо (Дастин Хоффман) — робкий молодой человек, служит в банке маленького заштатного городка итальянской провинции, живет вместе с отцом и видит себя в мечтах блестящим покорителем женщин. Однажды в банк заходит одна из женщин его грез, Мария-Роза, и ему приходится ее обслуживать. Подначиваемый своим приятелем Оресте, Альфредо неумело пробует за ней ухаживать и, к величайшему своему удивлению, удачно. Их отношения развиваются, но принимают неожиданное направление: Мария-Роза обнаруживает необычайную страстность и, стремясь удержать Альфредо около себя, проявляет поразительную энергию и находчивость. Альфредо завален любовными письмами, все рабочее время вынужден посвящать разговорам по телефону с Марией-Розой и т. п. Все идет к браку. Совершается церемония, и под счастливым взглядом Альфредо Мария-Роза говорит традиционное «да». Затем она переселяется к Альфредо, выживает его отца и прислугу и, возмущенная тем, что долго нет ребенка, заставляет мужа показаться врачу. Врач предписывает супругам регулярные отношения трижды в день, и на эти отлучки Альфредо приходится испрашивать у начальства разрешение. Наконец выясняется, что Мария-Роза забеременела, и тотчас же интерес к Альфредо у нее и ее родителей пропадает. Теперь он наконец предоставлен самому себе, и все тот же Оресте знакомит его с девушкой по имени Каролина. Она — архитектор, а Альфредо любит живопись. Она красива, а он всегда мечтал о красивых женщинах. Словом, когда через некоторое время обна-

руживается, что беременность Марии-Розы была ложной, Альфредо уходит к Каролине. Теперь, когда разводы в Италии разрешены, он легко может развестись, что и делает (заметив при этом, что из здания суда Мария-Роза уходит под руку с Оресте). Но отношения с Каролиной также развиваются довольно быстро и должны закончиться браком. Единственно, о чем мечтает теперь Альфредо, наученный горьким опытом, это чтобы на брачной церемонии на традиционный вопрос Каролина ответила «нет».

Основная трудность, с которой столкнулся здесь Хоффман,— правдоподобие национального характера. Известно, как актеры обыкновенно «показывают» итальянцев: энергично жестикулируют, тряся перед собой пальцами, сложенными щепоткой, и издают звуки, похожие на бляенье.

Естественно, за этим внешним подобием, примитивной пластической имитацией не может быть никакого характера. Потому Хоффман, цели которого — точность и жизненность, от подобных приемов отказался, но привычного «щита» себе не создал. Голосовых красок он был здесь лишен — его сначала дублировали на итальянский, а затем для проката в США написали английские субтитры. В качестве же пластического рисунка он использовал, так сказать, «латинский» (южный) ритм движения, в меру быстрый и сразу непредсказуемый: по ситуации невозможно догадаться, что в следующий момент сделает Альфредо (манера, разработанная Хоффманом еще в «Мм?», а потом в «Джимми Шайне»). Его расчесанные на пробор и как бы набриллиантиненные волосы придают облику ту же характерность, специфичность, без которой теперь уже трудно отделить Альфредо от предыдущих персонажей Хоффмана.

Получился ли в итоге итальянец? Говорят, что Федерико Феллини оценил в персонаже Хоффмана именно национальную достоверность*. Конечно, Феллини виднее, но во многих эпизодах (например, на пикнике в горах с Оресте и Марией-Розой, в парикмахерской у Норы,

* См. в кн.: Dagneau G. Dustin Hoffman, p. 25.

другой девушки, с которой благодаря Оресте познакомился Альфредо) Хоффман играет в «среднеарифметической» манере, мало своеобразной и чересчур общей. В этом фильме и вообще сильнее, чем где бы то ни было, ощущается чуждость материала, неорганичность его. Возможно, прав Альберто Сорди: «Мне хорошо известно, что выдающиеся американские актеры, такие, как Дастин Хоффман или Джек Леммон, изучают мои фильмы на мувиоле»*. Может быть, это так, а может, и нет, но в фильме «Альфредо, Альфредо» у Хоффмана иногда и впрямь чувствуется игра «под кого-то», чьи-то чужие пластические ноты.

По всем этим причинам сказать, что Альфредо — исполнительский шедевр Дастина Хоффмана, конечно, нельзя. Одного темперамента и пластической восприимчивости мало даже для того, чтобы создать убедительный внешний рисунок национального характера, и уж во всяком случае недостаточно, чтобы сыграть живого и неповторимого итальянского провинциала — тип внутренне целостный и неизменный с давних времен, как маска «комедиа дель арте». В этом смысле полезно вспомнить Энрико Риццо, хромого бродягу из «Полуночного ковбоя». Он тоже был итальянцем, но его национальная принадлежность выполняла определенную функцию — там итальянец означал изгоя. Кроме того, таким увидел итальянца англичанин Шлезинджер, приехавший в Америку. Потому-то в том фильме достаточно было сыграть чужака в мире англосаксов. В фильме Джерми задача оказалась противоположной.

Наконец, замечу, что Джорджи Солоуэй, Дэвид, Альфредо — роли «после-крэббовские»: с одной стороны, между ними нет ничего общего, как между Крэббом-ковбоем и Крэббом-пьянчужкой. С другой стороны, они — вариации одного характера: человека, спорящего с судьбой. Один пытался совместить успех и искренность, деньги и честность; другой — разумное устройство жизни и мир, основанный на инстинктах и ненависти; Альфредо стремился в запретный ему и, в сущности, не-

* «La Revue du cinéma», 1977, N. 317, p. 40.

возможный мир свободных чувств в несвободном, скованном предрассудками мире. Сбрасывая одну одежду, этот человек надевал другую, но и в другом обличье он неизменно терпел поражение.

«Мотылек»

Новая одежда хоффмановского героя — арестантская. Но он не главный герой. Протагонист здесь другой. Судьба этого «другого», героя фильма Фрэнклина Шэффнера, гораздо интереснее, чем сам фильм.

В 1931 году французский взломщик сейфов Анри Шарьер, по прозвищу Мотылек (на его груди было вытатуировано изображение бабочки), был приговорен к пожизненным каторжным работам во Французской Гвиане. Причем по обвинению не во взломе очередного сейфа, а в убийстве доносчика. По-видимому, здесь была допущена судебная ошибка, но, как бы то ни было, вся последующая жизнь Шарьера была подчинена одной идее — побегу. Когда он прибыл в колонию на Дьявольский остров, ему было двадцать пять лет. В адских условиях каторги он провел четырнадцать лет, и все эти годы были заполнены непрекращающимися побегами, последний из которых, в 1945 году, был удачным. Шарьер бежал в Венесуэлу и оказался единственным за всю историю колонии, кто сумел бежать с Дьявольского острова. Его не пугали никакие трудности — ни морские бури, ни акулы, ни зыбучие пески. Несколько месяцев он, как Джек Крэбб, прожил в индейском племени гуахира и вел там жизнь, до деталей напоминающую жизнь Джека с сестрами Саншайн. Это могло бы длиться вечно, если бы не неумный нрав Мотылька и не страсть доказать свое превосходство над законами и нормами цивилизации. Он перешел в Колумбию и укрылся в монастыре, но мать-настоятельница в конце концов выдала его полиции, ибо он отнесся к монахиням как к индейкам-гуахира. Два года он провел в камере-одиночке и вышел наконец на свободу. Книгу, которую он написал о своих злоключениях, и экранизировал Ф. Шэффнер.

Роль Анри Шарьера в фильме играет Стив Мак-Куин.

Надо сказать, что сценарий фильма — далеко не лучшее произведение

выдающегося американского кинодраматурга Долтона Трамбо (совместно с Лоренцо Семпле). Растянутый, лишенный внутренней динамики книги, сценарий этот мало давал психологического материала актерам, ибо фабула была в нем сведена к массе мелких событий и происшествий в замкнутом мире колонии и не высвечена единым и мощным «сквозным действием» — той яростной энергией побега, свободы во что бы то ни стало, любой ценой, которой пропитаны дилетантские, но искренне написанные страницы книги. Особенно это сказало на герое Мак-Куина, который, кстати, и портретно мало напоминал Шарьера. Весь длинный (трехчасовой) фильм Мотылек решает скорее тактические задачи, тщательно подготавливая каждый побег, нежели выражает неумную страсть к свободе. Актер действия, Мак-Куин и роль свою построил как тактическое противостояние лагерной администрации и добровольным доносчикам. (В скобках замечу, что интереснее обещал быть первоначальный, несостоявшийся замысел поручить постановку Роману Полянскому, а роль Мотылька — Уоррену Битти. Тяготение Полянского к новациям и психологии (хотя часто и к психопатологии) в данном случае соответствовало бы духу книги и ее автора. Что же до Битти, то он — актер несравненно более психологичный и своеобразный, нежели Мак-Куин, и способен пережить приключения Шарьера, а не просто проследить этапы подготовки побегов.)

Психологически глубже была разработана роль Луи Дельга, которую и сыграл Дастин Хоффман. Дельга, профессиональный фальшивомонетчик, попался на поддельных облигациях внешнего займа и, как и Мотылек, угодил на пожизненные каторжные работы. Еще на пароходе, отвозящем каторжников во Французскую Гвиану, Шарьер и Дельга заключили соглашение: сильный и влиятельный в преступном мире Мотылек обеспечит слабому и неприспособленному к каторге Дельга защиту от буйных нравов среди заключенных; в обмен на это Дельга возьмется оплачивать расходы по побегу, ибо на родине у него остались немалые капиталы, которые достаточно просто перевести в местное отделение банка.

Этот маленький человек, в неловко сидящем на нем тюремном костюме

из мешковины, с волосами ежиком, в очках с толстыми стеклами, ухитряется даже в этих жестких условиях сохранить человечность. Каким бы он ни был жуликом, он заслуживает здесь уважения по тем же причинам, по каким заслуживал наше снисхождение Джо Бак. Его пороки — это его личные недостатки. Но пороки системы, враждебной человеку, — это пороки общества, миропорядка, символизированного здесь чудовищной каторгой на Дьявольском острове. Человечность Луи Дельга — в его принципиальной неприспособленности к античеловеческим условиям. Он — своего рода драматический вариант Альфредо из фильма Джерми, «двадцать два несчастья». Выполняя обещание, он начинает подкупать охранников (что совсем несложно), но один из них узнает его! Он был жертвой тех самых фальшивых облигаций, которые стоили свободы Дельга, и разорился на них. Теперь в отместку он отправляет и мошенника и Мотылька туда, где условия совершенно невыносимы. Затем, когда Мотылька за один из побегов заключают в карцер, Дельга ухитряется переправить ему кокосовый орех с ключом, но замысел его раскрыт и он посажен в особую камеру, в полную темноту.

Вся событийная линия (вообще-то, скучная в фильме), связанная с Дельга, посвящена его начинаниям, неизменно изобретательным и неизбежно безнадежным. Как и Альфредо, он ведет себя свободно в несвободном обществе — на этот раз буквально несвободном. Сама внешность его — отрицание каторжных норм. Если бы судьба Дельга не была столь драматичной, исполнение Хоффмана можно было бы сравнить с работой Чарлза Чаплина в «Искателе приключений» (1917), юмореске о беглом каторжнике (как, кстати, и перипетии Альфредо сопоставимы с приключениями незадачливого авантюриста Чарли из «Прерванного романа Тилли» (1914). Дело в том, что за энергией, с которой Дельга принимается за очередную авантюру ради того, чтобы обеспечить Мотылька побег, скрыто то же ощущение заведомой, изначальной неудачи, глобального пессимизма, которым несомненно руководствовался и Чаплин в своей юмореске. Да, можно уйти от очередного полицейского с помощью очередного же трюка, можно обмануть

бдительность или просто купить охранника (или даже нескольких охранников) на Дьявольском острове, но как уйти от самой системы несвободы? От порядка жизни, при котором «маленький человек» — всегда преступник, а общество почему-то неизменно предстает то в виде полицейского, то в виде тюремного сторожа? Эта обреченность постоянной тенью маячит и за юрким в арестантском костюме Чарли, и за неловкой, даже нелепой очкастой фигурой в полосатой робе и с папкой в руках. Дельга никогда не вырваться из этой дьявольской каторги: когда, выданный настоятельницей монастыря в руки полиции, Мотылек привезен из Колумбии вновь на остров, он находит Дельга почти (!) свободным человеком. За примерное поведение бывшему фальшивомонетчику разрешили жить в выделенном домике (почти хижине) с крохотной делянкой (каждый должен возделывать свой сад!), но никуда и никогда не уезжать с острова. Он все-таки помогает Мотыльку бежать: в огромной скорлупе могучий Шарьер выгребает за пределы прибрежного течения, неизменно приносившего любую посудину снова к берегу, а на берегу со своей делянки печально смотрит ему вслед Дельга — Хоффман.

Интересно, что критические отзывы не только на фильм, но и на работу Хоффмана колебались в широкой амплитуде — от восторгов до суровой критики: Дельга «живет поразительно разнообразной, непредсказуемой, парадоксальной жизнью, данной ему Дастином Хоффманом, в чьем исполнении вульгарность и обаяние меняются ослепительно быстро, точно орел и решка вращающейся монеты» (Джон Саймон)*; «Я благодарна Дастину Хоффману за то, что он хоть что-то делает для создания характера»** (Паулин Кэйл); «Хоффман чувствует себя у Шэффнера скованным и неуверенным, характерная для его игры цельность теряется и образ робкого фальшивомонетчика он строит на вымученном лицедействе и всяких выкрутасах»*** (Пол Циммерман). По-

* «Esquire», 1974, vol. 81, № 3, march, p. 72.

** «The New Yorker», 1973, 24 dec., p. 72.

*** Цит. по кн.: На экране Америка, с. 254.

следнее замечание явно бездоказательно: точно продуманная внешность человека, противоречащего самой атмосфере Дьявольского острова, пластически и психологически последовательная, проведенная через весь фильм манера поведения Робкого и Простодушного в мире, нетерпимом ни к робости, ни к простодушию как к слишком человеческим качествам,— все это никак не может быть названо «выкрутасами», а Дельга показан с примечательной и завидной органичностью и свободой. Другое дело — место, которое занимает образ Дельга в общей композиции фильма. Здесь, как и в «Полуночном ковбое», Хоффман отошел на второй план: его Дельга — настоящая «вспомогательная роль» (supporting role), ибо только с помощью бывшего фальшивомонетчика Мотыльку в конце концов удастся бежать. Беда в том, что на этот раз на главную роль не нашлось другого Джона Войта, который сумел бы передать и тип и личность человека, рвущегося к свободе. Для Мак-Куина личность Шарьера оказалась чересчур индивидуальной, и справиться с ней он явно не сумел, как, впрочем, и режиссер, подменивший наивную и страстную горячность книги типологией «блокбастера» — дорогостоящего зрелища, рассчитанного на интерес зрителей к экзотическим эффектам, в данном случае — к «демонстрации мучений» (выражение того же Циммермана). Частично эти расчеты оправдались: фильм, стоивший 13,5 миллионов долларов, собрал 22,5 миллиона. Но к искусству все это отношения, конечно, не имеет. Луи Дельга — герой другой истории, гораздо более поучительной, — истории взаимоотношений «маленького человека» и общества подавления личности.

«Ленни»

История эта и окрасила фильм, также посвященный жизни реального исторического лица — актера кабаре Ленни Брюса (настоящие имя и фамилия — Леонард Альфред Шнейдер; 1925—1966).

В известной пьесе английского «рассерженного» драматурга Джона Осборна «Шут» (другой перевод — «Комедиант») ее главный герой,

актер кабаре Арчи Раис, поет куплеты, где есть такие слова: «Слава богу, я нормальный, нормальный... славный парень вроде вас!» Чтобы понять, что же произошло с Ленни Брюсом, надо эти слова заменить противоположными, ибо суть не только публичных выступлений Брюса, но и его повседневного бытия заключалась именно в стремлении опровергнуть, оспорить, перечеркнуть, сокрушить социальные и моральные нормы окружающего его истэблшмента.

«Я не комедиант и не больной. Болен мир, а я его лечу. Я — хирург, скальпелем вырезающий фальшивые ценности. Мне нет нужды играть — я только говорю. Ведь я — Ленни Брюс»* — в этих словах и заключен пафос его бытия, общественного и частного. Современники называли его либо *comic*, либо *entertainer*. Первый термин совпадает с русским «комиком», то есть актером, работающим с комедийным репертуаром. Вторым (им-то и названа упомянутая пьеса Осборна) обозначается человек, призванный развлекать, — эстрадный актер, в частности конферансье. Иногда это означает «шут». Для многих представителей истэблшмента Ленни Брюс и был шутком — паяцем, фигляром, гаером, клоуном. Если не придавать этим словам уничижительного значения, то они, в общем, соответствуют жанру, в котором выступал Брюс в 50—60-е годы, — на перекрестье клоунады, комедии и политического конферанса. Его энергичные гаерские монологи современники называли «социально-сатирическими произведениями в духе Свифта, Рабле, Твена»**. В них до грубости зло и до неприличия едко высмеивались общественные и частные пороки власть предержащих и власть поддерживающих, лицемерие социальной системы «эры Эйзенхауэра» и ханжество американских обывателей периода «холодной

* Цит. по кн.: *Ladies and Gentlemen — Lenny Bruce!* By Albert Goldman from the journalism of Lawrence Schiller. New York, «Ballantine Books», 1974 (обложка).

** Так был определен жанр монологов Брюса в публичном заявлении в его защиту, с которым весной 1964 г. выступили девяносто представителей американской культуры, среди них Вуди Аллен, Джеймс Болдуин, Боб Дайлэн, Алэн Гинсберг, Лилиан Хеллман, Лерой Джонс, Норман Мэйлер, Пол Ньюмэн, Артур Пенн, Сьюзан Зонтаг, Уильям Стайрон, Джон Апдайк, Гор Видал и другие. Цит. по кн.: *Ladies and Gentlemen — Lenny Bruce!*, p. 657.

войны» и маккартистской «охоты на ведьм», в сущности, не закончившегося ни в короткое президентство Дж. Кеннеди, ни в годы правления Л.-Б. Джонсона. Как подметил известный английский критик Кеннет Тайнен, «какая бы группировка ни пришла к власти, его критика всегда оставалась действенной»*.

Оглядываясь из сегодня в те, теперь уже далекие времена, не трудно увидеть в яростных, желчных, почти злобных выпадах Брюса, в многочисленных общественных скандалах, в самой его жизни, нарушавшей все общепринятые нормы (в том числе и нормы приличия), предвестие близкой контркультурной волны, молодежного бунта, нередко отрицавшего вместе с моралью отчетливо буржуазной мораль вообще, мораль как понятие. И так же, как официальная американская философия, социология, политология отрицают общую гуманистическую направленность молодежного движения конца 60-х — начала 70-х годов, так и в творчестве и в деятельности предтечи этого движения, Ленни Брюса, всегда хотели видеть только скандальную сторону, то, что представляло интерес для служащих полицейского участка.

В известной мере Брюсу не повезло: он работал тогда, когда общественные молодежные импульсы еще только накапливались, а публичное (хотя и неофициальное) признание получил спустя почти десятилетие после смерти и в момент, когда общественный пафос молодежного движения уже иссяк. Книга (пока единственная), которая хотя бы частично раскрывает суть творчества Брюса и описывает обстоятельства его бурной жизни, вышла в США только в 1974 году. Эта книга (ее автор Алберт Голдман, написавший ее по записям и беседам с Брюсом Лоренса Шиллера) под названием «Леди и джентльмены, перед вами — Ленни Брюс!» частично и легла в основу фильма, который в том же году снял Боб Фосс (двумя годами ранее прославившийся своим «Кабаре»).

В сценарии Джулиана Бэрри, который он написал не только по книге

* Цит. по кн.: Bruce L. Now to talk dirty and influence people. London, Peter Owen, 1966, p. 10.

Голдмана и Шиллера, но и по собственной пьесе, мюзиклу «Ленни», поставленному на Бродвее в 1971 году, интерес сосредоточен не столько на пафосе жизни и творчества Брюса, сколько на псевдонаблюдениях за его жизнью («псевдо», потому что фильм — реконструкция биографических фактов, снятая «под документ», с «опросами» и «интервью» людей, знавших актера. Понятно, что и этих людей также играют актеры). Это потребовало от авторов (и сценариста, и режиссера, и исполнителей) предельного жизнеподобия, которого они, однако, не добились и тем самым вызвали массу претензий со стороны зрителей, хорошо помнивших Ленни Брюса. Больше всего споров вызывала, естественно, игра Хоффмана. Наиболее точно зрительские претензии к нему сформулировала Паулин Кэйл: «Хоффман постарался сыграть роль серьезно, и это заслуживает уважения, но он не тот актер, кто должен воплощать Брюса. Хоффман завоевывает публику застенчивой улыбкой, обаянием... [Тогда как Брюс] подчинял аудиторию хорошо обдуманной, двусмысленной до неприличия манерой, так что никто не знал, как его понимать; он был бескомпромиссно необаятельным»*. Если бы проблема заключалась только в портретности, с этим трудно было бы спорить. Но дело было в другом.

Инициатива пригласить Хоффмана на главную роль принадлежала режиссеру фильма. Профессиональный хореограф, он нередко отдавал предпочтение пластическим и динамическим данным актеров и меньше внимания обращал на внутреннее, психофизическое соответствие актера и персонажа. Иногда и то и другое совпадало в одном актере, и тогда Фосс добивался отменных результатов, как с Лайзой Минелли и Джозелом Грэм в «Кабаре». Но чаще чистой пластики и двигательного импульса не хватало, и тогда появлялись маловыразительные фильмы вроде «Всей этой муры» (1976) с Роем Шэйдером в главной роли. С точки зрения буквального соответствия ошибся Фосс и в «Ленни». Это становится очевидным при одном взгляде на фотоизображения Ленни Брюса, человека крепкого, плотного, сильного, агрессивного, с мрачным

* «The New Yorker», 1974, 18 nov., p. 195.

и презрительным взглядом. Хоффман субличнее, безусловно пластичнее, реактивнее (в жизни, возможно, суевнее), со взглядом гораздо более светлым и спокойным. Как и он сам, его Брюс оказался «просвечивающим» (вспомним этот эпитет, данный критиком его Джимми Шайну), то есть для постижения характера хоффмановского Брюса достаточно было увидеть любой выразительный эпизод (скажем, знакомство Ленни с его будущей женой Хони на сеансе ее стриптиза). Все последующие эпизоды ничего нового к характеру Ленни — Хоффмана не добавляли. Другими словами, характер не развивался. Однако при том, каким видел Хоффман своего героя, развития и не требовалось.

Хоффман симпатизировал Ленни Брюсу и, хотя согласился играть эту роль не сразу*, затем работал с удовольствием и впоследствии полагал, что из всех его персонажей Брюс ему ближе всего**. Однако, как показал фильм, в личности Брюса актера привлекли две особенности: независимость и страсть к импровизации. От них он и отталкивался в работе над ролью. Общественный смысл деятельности Брюса, обличительный характер его монологических сатир оказались за пределами его внимания (как, впрочем, и внимания режиссера), и прежде всего потому, что сам он, хорошо зная обычаи окружающего его общества, предпочитал, в отличие от Брюса, более косвенные, опосредованные методы воздействия на зрителя, избегал прямых конфликтов и столкновений. Так, только однажды в своей жизни он непосредственно ввязался в политические баталии, а именно, когда в 1968 году принимал участие в избирательной кампании сенатора-демократа Юджина Маккарти, противостоявшего на выборах Ричарду Никсону***. Тем не менее

* Чтобы убедить Хоффмана сняться в фильме, Фосс организовал слухи, будто, если Хоффман не согласится, на роль будет приглашен его конкурент Эл Пачино, который уже обошел его два года назад, когда только готовились съемки знаменитого фильма Ф. Копполы «Крестный отец».

** См.: «The Cristian Science Monitor», 1975, 29 sept., p. 22.

*** Интересно, что весной 1968 г., выступая на предвыборном митинге в пользу Ю. Маккарти, Хоффман был вынужден отказаться от заранее заготовленного текста. Моло-

все творчество Хоффмана служит наглядным опровержением официальных концепций «великого общества», духовным противовесом «грязным гарри», «смеющимся полицейским» — всем тем жизненным прототипам персонажей Клинта Иствуда и других «специалистов» по насилию, которые фактически и замучили Ленни Брюса. Хоффман прошел мимо обличительного смысла в выступлениях Брюса — он предпочел сделать обличительным самый образ Ленни, его судьбу.

Конечно, не портретные задачи ставил он перед собой. Во-первых, он хотел показать художника, который в полицейском обществе не может быть никем, кроме как «маленьким человеком». В фильме Брюс физически меньше всех — своих приятелей, импресарио, даже своей жены, не говоря уж о полицейских; большая часть его выступлений снята самым общим планом, когда его фигурка еле выделяется на светлом прямоугольнике сцены посреди угрожающей тьмы зрительного зала (для «документального» эффекта фильм снят черно-белым). В полицейском участке, в суде сила хоффмановского Ленни — только в голосе, темпераменте, ярости. В сценах оргий его почти не видно — функции Ленни переданы камере. Он — «маленький человек», безрассудно замахнувшийся на принятые нормы истэблшмента. Это безрассудство хоффмановского Ленни идет опять-таки от Джека Крэбба, человека будущего. В фильме Ленни — «не от мира сего», полицейского, обывательского, пахнущего мертвечиной. Критикам Дастина Хоффмана, той же П. Кэйл, не нравилось, что он играл «приличного человека» (что верно только отчасти), в то время как Брюс был человеком «неприличным» (и непорядочным и ведшим себя неприлично) и свое неприличие не скрывал. Для Хоффмана же (и это его вторая цель) была важна не только имитация Брюса, но и внутренняя полемика с ним. Поэтому он постарался смягчить непорядочность, испорченность Ленни, перевести их в другой регистр — то показывая причудливость его чувств и склонностей, то сводя все дело к словесной несдержанности и вуль-

дежная аудитория (выступление происходило в кинозале перед показом «Выпускника») потребовала от него ответов на вопросы, и ему пришлось импровизировать, в общем-то, на чуждые ему темы, то есть выступать в стиле Ленни Брюса.

гарности. Хоффману требовалось выразить неистинность, ложность брюсовского бунта, показать, что даже в условиях полицейского государства «маленький человек» должен оставаться порядочным человеком, что если он неприличен и непорядочен, то тем самым вполне соответствует обывательским представлениям о нем и что обыватели, его ненавидящие и презирающие, с удовольствием смакуют подробности (в основном неприличные) его частного быта. Собственно говоря, в этом и состояла трагедия Ленни Брюса, боровшегося с обывательщиной, не разбирая средств и тем подготавливая расправу с собой.

Такое толкование жизни Брюса, в общем, поддерживал и режиссер — недаром «настоящее время» фильма совпадает с интервью людей, рассказывающих о Брюсе, а само действие погружено в «прошедшее время», иллюстрируя рассказы жены, матери, антрепренера и других*. Это сразу ставит их рассказы под сомнение: не выдуманы ли они? Ведь Хони (настоящие имя и фамилия — Хэриет Ллойд Харлоу), жена Брюса, — профессиональная актриса стриптиза, что вряд ли можно расценить как доказательство ее «порядочности» по сравнению с мужем; если же еще вспомнить и ее участие в оргиях, и неоднократные аресты за употребление наркотиков, то можно ли верить ее воспоминаниям? Что бы она ни говорила, бывший ее супруг (а с Брюсом она развелась, между прочим, за девять лет до его смерти!) уже ничего не опровергнет...

Чувствовался в фильме еще и оттенок относительности, уже знакомый нам по Джо Баку из «Полуночного ковбоя» и Луи Дельга из «Мотылька». Пороки Ленни, словно хочет сказать Хоффман, — это пороки Ленни, ему за них и расплачиваться. Но что они такое по сравнению с пороками полицейского государства, в котором он жил? Недаром после Брюса — Хоффмана самое запоминающееся лицо в фильме — у полицейского инспектора, дающего показания в суде. По-видимому, это актер с характерной внешностью, но если бы выяснилось, что

* В то же время некоторые комедийные публичные репризы Брюса — Хоффмана смонтированы с теми или иными фактами его личной жизни и таким образом комментируют ее.

какой-нибудь полицейский сыграл здесь самого себя, это не противоречило бы стилистике фильма: полицейские — самые заметные фигуры фона в фильме. Даже когда их нет в кадре, ощущается их незримое присутствие. И это неудивительно: 60-е годы вплоть до самой смерти актера были в жизни Брюса временем бесконечных столкновений с полицией (в первый раз он был арестован в 1961 году), которая не оставляла его в покое, врываясь к нему в любое время суток и подвергая аресту единственно на основании донесений благонамеренных обывателей. Частично это объяснялось тем, что ни одно из выступлений Брюса на эстраде не обходилось без яростных и скандальных насмешек над полицейскими. Но главная причина — убежденность полиции в полной власти над людьми, над их образом мышления и образом жизни. «Нарушением гражданских прав, гарантированных первой и четырнадцатой поправками к конституции США, — назвали арест Брюса деятели американской культуры в уже упоминавшемся заявлении. — Зрители сами способны решить, что на их слух звучит оскорбительно, а что нет, и в функции полицейского управления Нью-Йорка, да и любого другого города, не входит определение того, что следует, а что не следует слушать взрослым гражданам страны»*. Независимость мышления, неприкосновенность личной жизни, гарантированные конституцией страны, — вот что отстаивали и Брюс и Хоффман. Между прочим, по этой причине ненависть полицейских к реальному Брюсу была гораздо сильнее, чем это показано в фильме Фосса. «Они и правда говорят, что им жаль только, что эта паршивая конституция не позволяет им судить меня, но будь у них право, они бы...»** — так писал Брюс в автобиографии.

Реальный Ленни Брюс не хотел (да и не мог) понять, что противостояние Давида и Голиафа давно ушло в историю, превратившись из красивого мифа в расхожий анекдот для простаков (вроде рассказанного Чаплином в «Пилигриме»). Ленни в исполнении Дастина Хофф-

* Цит. по кн.: Ladies and Gentlemen — Lenny Bruce, p. 657.

** Bruce L. How to talk dirty and influence people, p. 166.

мана осознает это в полной мере. Это его и бесит. Это его и губит. Ведь для Хоффмана задача «маленького человека» совсем не в том, чтобы одолеть могучую государственную машину подавления личности (это невозможно), а в том, чтобы выжить — любой ценой, в любых условиях — и, выжив, остаться самим собой.

«Вся президентская рать»

Вспомним: казалось бы, никак не может слабый и безвольный Джек Крэбб одолеть вооруженных кентавров генерала Кастера. Оказывается, смог! В фильме «Вся президентская рать» двое «маленьких людей» победили «воинство» президента Никсона. На одной стороне — истэблшмент, к которому принадлежат и президентская рать, и сам президент, и издательница газеты «Вашингтон-пост» Катрин Грэхэм. На другой стороне — обычные журналисты, которым истэблшмент платит зарплату и которые этой зарплатой очень даже легко могут лишиться. Несвобода «свободной» прессы в западном мире общеизвестна. И все-таки журналисты победили «всю президентскую рать».

В нашей печати уже довольно было опубликовано материалов, касающихся «уотергейтского скандала», поэтому повторять их не буду*. Фильм, основанный на одноименной книге журналистов К. Бернштейна и Р. Вудворда, касается только первой фазы всей этой истории — того, как эти двое журналистов из газеты «Вашингтон-пост» провели собственное расследование обстоятельств взлома в июне 1972 года штаб-квартиры демократической партии в отеле «Уотергейт» и, выяснив, что взломщики действовали по прямому распоряжению советников Никсона и с его ведома, опубликовали разоблачительную статью. Все последующие события (назначение специальных комиссий конгресса, арест никсоновских министров и советников, обсуждение в конгрессе вопроса об импичменте, «добровольное» отречение Никсона от своего

* Из последних изданий см. кн.: Лосев С., Петрусенко В. Западня на Потомаке. Изд-во АПН, 1986.

поста, его освобождение от суда указом президента Форда) в фильм не вошли, а составили реальный контекст показанному на экране.

Прежде проблемы государственного терроризма (так сказать, «внутреннего» терроризма), санкционированного и подготовленного высшей исполнительной властью, в американском кино не освещались. Тема эта (как, впрочем, и тема войны во Вьетнаме) долгое время была как бы под негласным запретом, и это обстоятельство, несомненно, сказалось если не на стилистике, то по крайней мере на строении фильма, на манере изложения событий. Реальные события, хорошо известные зрителям из газет и телепередач (фрагменты из хронологически более позднего публичного расследования скандала в конгрессе показываются на телеэкране и открывают собою фильм), составляют актуальный подтекст, то жизненное содержание, о котором в фильме умалчивается, но которым несколько лет жило общественное мнение. Сам же фильм построен на событиях, зрителю неизвестных, то есть, казалось бы, касается подоплеки политического скандала. Однако касается весьма своеобразно. Кроме непосредственно взлома — ночного вторжения неизвестных людей в помещение, где хранятся документы по предвыборной кампании, их последующего задержания на месте и ареста (эпизода сравнительно короткого и снятого весьма невыразительно), — других событий, связанных с «уотергейтским скандалом», в фильме не показывается.

Режиссер Алан Пакула (автор знаменитого политического детектива «Параллакс») на этот раз и не подумал воспользоваться всеми возможностями, которые сулил ему детективно-приключенческий характер самого скандала. Нам показывают не обстоятельства расследования, которое как бы на свой страх и риск предприняли храбрые журналисты, а лишь след, который оставляет это расследование, его итоги. Мы смотрим на него как бы глазами стороннего наблюдателя, не очень-то разбирающегося в происходящем и догадывающегося об истинном смысле событий лишь на основе уже знакомой (газетной) информации. Разговоры журналистов с немногими свидетелями, как правило, путанны, неконкретны, утяжелены не идущими к делу сообра-

жениями — это «текучка», повседневность, неотобранная, «сырая», затуманенная (в настоящем детективе, например в том же «Параллаксе», ее нет). Выводы, к которым герои фильма приходят на основе бесед со свидетелями, с экрана никто не формулирует — мы только слышим, как редакторы газеты обсуждают возможные политические последствия деятельности Бернштейна и Вудворда.

При такой фабуле на первый план выступает атмосфера, царящая в редакции одной из крупнейших газет Соединенных Штатов, — атмосфера нравственной неопределенности, моральной «гибкости», расчетов, слухов, конъюнктуры, страхов перед будущим, зависимости от начальства. Воссоздается эта атмосфера средствами документальной реконструкции: компания «Уорнер бразерс» даже воспроизвела целиком главное редакционное помещение «Вашингтон-пост» в Бербанке (истратив, кстати, на это полмиллиона долларов). Да и все эпизоды в редакции, наиболее продолжительные и развернутые, решены в «репортажном», квазиимпрессионистическом стиле. Понятно, что и характеры главных героев — журналистов были выписаны в сценарии и в режиссерской разработке не в психологическом, а в документально-очерковом ключе, соответствующем общему стилю фильма. Собственно, так и играют обоих журналистов (соответственно Бернштейна и Вудворда) Дастин Хоффман и Роберт Рэдфорд, по инициативе которого, между прочим, и снят фильм.

В документальной драме (в американской критике ее так и принято называть — *docudrama*) у актеров задача крайне неблагодарная: им приходится заботиться не столько о своеобразии и неповторимости персонажа, сколько о портретной имитации, о фотографическом каноне, практически исключая исполнительские «вольности». В фильме Пакулы задача Хоффмана затруднялась двумя обстоятельствами. Во-первых, в дуэте с Рэдфордом ему вновь довелось играть вторую роль, но на этот раз она была полностью лишена хоть сколько-нибудь характерных качеств (достаточно сопоставить ее с тем же Риццо или даже с Луи Дельга). Во-вторых, проблема, затронутая в фильме, обладала настолько сильным общественным резонансом, что индивидуаль-

ные различия между участниками событий фактически отошли на задний план. (Кстати, само название фильма в этом смысле достаточно красноречиво и означает, что главные «герои» происшедшего скандала, в данном случае оставшиеся за кадром, воспринимаются не как группа личностей, каждый со своими неповторимыми особенностями, но как своего рода «коллективный герой», совпадающий с традиционно презируемым американцами «большим правительством».) И в реальной-то действительности читатели «Вашингтон-пост» не делали фактически никаких различий между авторами сенсационной статьи (их оказалось двое, но ведь вполне мог быть и один*) — на экране же оба актера и вовсе слились в двуединый образ «храброго журналиста», в образ, в котором сквозь марево событий, поступков и слов чаще угадывались черты стройного, голубоглазого блондина (Рэдфорда). Нетрудно понять, что функции Хоффмана в такой ситуации свелись к обычному подыгрыванию, ибо теперь он исполнял уже без оговорок supporting role.

И все-таки сыграть реально существующего человека (невывмышленного героя), своего современника — задача, имеющая и художественные резоны. Даже несмотря на фотографический канон. Вопрос в том, в какой степени этот невымышленный герой обладает качествами исторической личности. Ни Карл Бернстайн, ни Роберт Вудворд масштабам исторической личности не соответствовали. Они были обычными, сравнительно мелкими журналистами, функционерами прессы, случайно оказавшимися на гребне политических перемен. Типичные «спецы» по конфиденциальной информации (investigative reporters)**, они и к «уотергейтскому скандалу» подошли именно как к скандалу в «высшем свете», собирая информацию из самых разных источников, не брезгуя ни давлением на свидетелей, ни осведомителями-шпионами, один из

* Кстати, полтора десятилетия спустя, 2 октября 1986 г., Р. Вудворд уже самостоятельно опубликовал другую сенсационную статью, под названием «Каддафи — объект тайного американского плана дезинформации» (см. об этом: «Новое время», 1986, № 41, с. 12).

** Их еще называют «разгребателями грязи» (muck-rakers), то есть любителями рыться в «грязном белье».

которых, по прозвищу Глубокая глотка, представлен в фильме. У одного из таких «папарацци» — профессионального репортера-интервьюера Фрэда Барбэша — Хоффман консультировался, работая над ролью. Надо ли объяснять, почему экранные двойники мелких людей также оказались мелкими?

Предваряя выход фильма на острую и актуальную тему, журнал «Тайм» поместил в последнем номере за март 1976 года материал об обстоятельствах съемок, в частности сопоставил кадры из фильма и фотографии журналистов, чьи роли исполняли Хоффман и Рэдфорд. Фотографии были сделаны в период работы над книгой, то есть в 1973 году, что делает сопоставление особенно любопытным. Так вот, если Рэдфорд совсем не похож на оригинал, то Хоффман и Бернштейн вполне могли бы сойти за братьев*. Эта иконографическая зависимость придала актеру особое ощущение реальности, когда манера поведения фактически отождествляется с собственной: Хоффман — Бернштейн ведет себя точно так, как вел бы себя сам Хоффман, окажись он в сходной ситуации. Например, в эпизоде с библиотекаршей, работавшей в Комитете по переизбранию президента, Бернштейн никак не может разговорить женщину, испуганную возможными последствиями ее откровенности. И тогда он начинает, что называется, хохмить, как это обычно делает Хоффман, чтобы снять напряжение и перевести все в шутку: он изображает, как он испуган, оглядывается по сторонам, вздрагивает, роняет из рук блокнот, словом, ведет себя, точно чаплиновский Шэдоу из «Короля в Нью-Йорке».

Эта простота и естественность поведения на экране придала, однако, фильму своеобразную окраску: получается, что если два молодых человека достаточно настойчивы, ловки, воспитанны, способны убедить в своей правоте самых разных людей и знают все ходы и выходы в Вашингтонских политических закоулках, то им по плечу даже... смена

* Чтобы проверить это, достаточно сопоставить кадр из фильма (в альбоме иллюстраций в конце книги) с фотографией Бернштейна и Вудворда, помещенной в упомянутой книге С. Лосева и В. Петрусенко «Западня на Потомаке» (между с. 256 и 257).

президента! Недаром один из коллег героев-журналистов назвал сценарий этого фильма «Буч и Сандэн скидывают правительство»* (обыгрывая название фильма Дж.-Р. Хилла «Буч Кэссиди и Сандэн Кид» с тем же Рэдфордом в одной из главных ролей). Благодаря жизненности ситуаций и естественности актерской игры Пакуле удалось прикрыть политический терроризм политическим же лицемерием. Ведь в действительности инициатива расследования всего, что произошло в отеле «Уотергейт», родилась, конечно, не в головах Бернштейна и Вудворда, а в тех кабинетах, куда ни тот, ни другой доступа не имели и где было принято далеко идущее решение о намечающемся радикальном сдвиге политического курса. Фильм Пакулы, отразивший обстоятельства борьбы за власть между ультраконсервативными и либерально-реформистскими силами в истеблишменте, вполне удовлетворил и организатора съемок — Роберта Рэдфорда. Рэдфорд, по воспоминаниям Хоффмана, «любил его [Пакулу], потому что чувствовал, что тот не окажется в одной упряжке с либералами. Рэдфорду фильм виделся как детективная история, а не как полемика с Никсоном»**. И пусть получился не детектив. Poleмики удалось избежать.

«Марафонец»

«Вся президентская рать» вершила свои террористические акции, пахнувшие обычной уголовщиной, тайно, скрываясь от посторонних взглядов. В «Марафонце» же, следующем фильме с Хоффманом, обычная уголовщина, приправленная политической ненавистью и расовой нетерпимостью, фактически ни от кого не скрывалась.

Как и в «Соломенных псах», Хоффман играет здесь мирного человека, которого обстоятельства заставили взяться за оружие. Сюжетные схемы фильмов укладываются в единую архетипическую модель насилия, совершаемого втайне от общественности и властей. У Пекинпа

* «Time», 1976, 29 march, p. 42.

** Johnstone i. Dustin Hoffman, p. 63.

общественность городка не замечала банду хулиганствующих бездельников. У Джона Шлезинджера в «Марафонце» банда нацистских агентов, выдающих себя за засекреченную государственную (!) организацию «Дивижн», занимается грабежом и вымогательством драгоценностей для старых нацистов, скрывающихся от возмездия. Причем действует эта «Дивижн» так, будто нет ни полиции, ни суда, ни правительства, ни прессы, ни всего того, что называется общественным мнением. Собственно говоря, в «Марафонце» продолжилась та линия «параллельного насилия» (то есть совершаемого параллельно насилию «официальному», показанному во «Всея президентской рати»), которую составляли, например, фильмы «Параллакс» (1974) того же А. Пакулы, «Китайский квартал» (1974) Р. Полянского и «Три дня Кондора» (1975) Сиднея Поллака, а через год — «Принцип «домино» Стэнли Креймера. Но если герои этих фильмов (их играли соответственно Уоррен Битти, Джек Николсон, Роберт Рэдфорд и Джин Хэкмэн) с самого начала, с первых же фаз сюжета смело вступали в борьбу с таинственными организациями — выигрывали они эту борьбу или нет, вопрос другой, — то хоффмановский «марафонец» если и собирался с кем-то бороться, то лишь с устоявшимися мнениями, с предрассудками историков, а отнюдь не с политическими террористами. Но судьба распорядилась иначе.

Бэйб — студент-историк и теперь намерен писать дипломную работу на тему «Насилие в истории американской политики». Отец Бэйба два десятилетия назад, преследуемый «охотниками за ведьмами», покончил с собой, а теперь и сам Бэйб подвергается преследованиям — на этот раз охотников за нацистскими бриллиантами. Вот почему, несмотря на мирные, историографические занятия, именно бег на длинные дистанции и пистолет, из которого застрелился отец Бэйба, стали теми двумя «опорами», между которыми пролегла жизнь Бэйба на протяжении всего фильма. Между ними прочерчена линия его поведения, логика его характера, заставляющая вспомнить и «Соломенных псов» и даже «Выпускника». Как и там, три четверти фильма Бэйб — Простодушный, столкнувшийся с миром грязи и насилия. Он — дичь, за которой

охотится таинственная «Дивижн». Что только не делают с ним агенты этой «государственной» банды! Топят его в ванной, преследуют по ночным улицам с пистолетами, норовят сбить автомобилем, связывают и пытаются — причем довольно необычным образом: сверлят и вырывают ему здоровые зубы! Кто только не входит в эту банду: полицейские инспектора и неонацистские молодчики, старые нацисты, скрывающиеся от ареста, и убийцы «восточного типа», родной брат Бэйба и девушка, с которой он познакомился в университете. Причем у всех у них двойные роли: полицейские оказываются агентами нацистов; неонацисты прикидываются полицейскими; Эльза, подружка Бэйба, выдает себя за шведскую студентку, хотя в действительности немка и участница банды, она делает вид, что оберегает Бэйба от преследования, а на самом деле информирует организацию о каждом его шаге, и т. д. Только два человека действуют в фильме от своего имени: Бэйб и старый нацист Сцель (его играет Лоренс Оливье), по прозвищу Белый Ангел,— это он, бывший зубной врач в Освенциме, пытается Бэйба столь экзотическим способом. Сцель — руководитель и вдохновитель «Дивижн», обладатель целого чемодана алмазов; прикинуться ему никем невозможно — он настолько «популярен», что бывшие заключенные даже спустя десятилетия узнают его на улице. Он — охотник, хотя по идее должен быть дичью. Бэйб — дичь, в итоге превращающаяся в охотника.

Как стайер наращивает скорость постепенно, к финальным метрам дистанции, так и в Бэйбе страх и самочувствие загнанного зверя сначала исподволь, а затем все отчетливее, последовательно уступают место стремлению дознаться истины, отчаянию, гневу, ярости, наконец,— энергичному сопротивлению. Именно тогда в руках Бэйба возникает пистолет. Если Бэйбу удастся выжить все то время, пока ему приходится быть дичью, то исключительно с помощью бегового тренажа. Никаким агентам его не догнать. Как у зайца, его оружие — ноги. Его кумир — эфиопский марафонец Абебе Бикила, чья фотография висит на стене его комнаты и чьими победными финишами начинается фильм. Это не просто кумир-бегун — это представитель угнетенных народов, победивший всех на свете, он — пример тем слабым, кто, как отец Бэйба,

не выдержал неудач и преследований, угнетения и насилия. Для хоффмановского героя бег — способ жить: он что называется бежит на результат, он убегает от преследования, он избегает конфликтов и насилия. Как в «Соломенных псах», три четверти фильма Бэйб — жертва насилия. Сначала, кроме бега, он ничего не в состоянии противопоставить своим преследователям, точно так же, как единственно действенным оружием Дэвида было его разумное отношение к обстоятельствам. Дойдя до последней черты, Дэвид взялся за палку, а не за ружье, ибо разум исключал убийство (что бы ни говорили критики о «кровожадности» Дэвида). Бэйб в аналогичных условиях берется за отцовский пистолет, ибо страх перед насилием перерастает в конце концов в насилие. В последней четверти фильма пистолет превращает Бэйба из дичи в охотника.

Сказав перед съемками «Соломенных псов», что его беспокоит насилие, Дастин Хоффман, конечно, сказал меньше, чем хотел, ибо понимал, что он — актер и что разговаривает с теми, кто ждет от него тех слов, какие, по общим представлениям, только и способны говорить актеры. На самом деле его беспокоило общество, порождающее насилие. Именно этой тревогой пронизан «Марафонец», как и предыдущие фильмы: «Вся президентская рать», «Ленни», «Мотылек», «Соломенные псы», «Маленький большой человек». В одних фильмах насилием пропитан сам воздух, и герои Хоффмана не воюют с ним, а лишь примеряются к нему, как Джек Крэбб, Луи Дельга, Карл Бернштейн. Ленни Брюс погиб, надыхавшись этим отравленным воздухом. Дэвид и Бэйб, мирные, несильные, нерешительные люди, оказались принуждены к сопротивлению. В этих героях своеобразно отразилось собственное отношение Дастина Хоффмана к жизни в стране, где насилие — один из принципов бытия. В детстве гогочущая шпана загоняла его в круг и издевалась над ним, полагая его «доходягой», шутом гороховым. Этот образ шпаны, перед которой он беспомощен, и возникает в некоторых фильмах с его участием: в «Мотыльке» — это толпа заключенных и охранников, в «Соломенных псах» — банда Хеддена, в «Ленни» — полицейские, арестовывающие его, обыскивающие, снимающие отпе-

чатки пальцев, провожающие его презрительными взглядами. В «Марафонце» этот образ удвоился, даже утроился. Это и буквально шпана: пуэрториканцы, живущие по соседству и насмехающиеся над ним всякий раз, когда он возвращается к себе. Это и полицейские-неонацисты, или неонацисты-полицейские, словом, люди в штатском, работающие на «Дивижн» и на нацистов, скрывающихся от возмездия. Это, наконец, и сам нацист, Белый Ангел, с его маниакальной страстью к алмазам и золоту из зубных пломб и коронок умерщвленных заключенных.

Режиссеру Джону Шлезинджеру «Марафонец» наименее удался из всех его фильмов, до того снятых. От свежего, непредвзятого видения Америки в «Полуночном ковбое» здесь не осталось и следа. Запутанная интрига (в некоторых случаях и самому режиссеру, видимо, не вполне ясная), обилие таинственно появляющихся и столь же таинственно исчезающих людей, замкнутость, узость внутреннего — художественного — пространства фильма, снятого, между прочим, на широкой городской «натуре», лишили фильм атмосферы. «Натурный» фильм стал казаться павильонным. Возможно, именно поэтому насилие, которое должно было быть разлито по изображенному на экране миру, сконцентрировалось в одном персонаже — Сцеле. Пуэрториканцы, те не в счет — у них функция фона. Мнимые полицейские — пешки в чужой игре, их фактически не запоминаешь (кстати, в отличие от бандитов Хеддена, характеры которых отчетливо индивидуализированы). Но именно в образ Сцеля отлилась сама идея насильственного отношения к жизни. Как и в образ Бэйба, — идея бунта против нечеловеческой философии. Финал фильма насыщен перипетиями дуэли. Выйдя с алмазами из своего подполья, Сцель стал уязвим — теперь он дичь. Бэйб же, пройдя через все унижения, которым его подвергли тот же Сцель со своими подручными, становится охотником, держа на мушке отцовского пистолета своего мучителя. Но финал — еще и дуэль актеров, Дастина Хоффмана и Лоренса Оливье.

Выдающийся мастер английской исполнительской школы, в 60—70-е годы Оливье привык и в ролях, психологически куда более сложных,

доверять только своей технике — пластике, мимике, голосовым модуляциям, своим представлениям о персонаже, передавать внешние впечатления о нем и только потом строить гипотезы о его характере. Что же говорить об однокрасочной — «черной» — роли Сцеля? Понятно, что он и решил ее приемами внешнего представления об иезуите и садисте, посвятившем свою жизнь не столько обогащению за счет жертв, сколько обладанию недостижимым — алмазами, сокровищами пещеры Аладдина, символом богатства. Персонаж не очень жизненный, но в фильме Шлезинджера жизненных персонажей и вообще немного. Да Оливье и не стремится к жизненности. Его задача — зрелищность, впечатляемость, колорит. Склонность Оливье к внешним впечатлениям о персонаже и недоверие к актерам, ищущим родственный внутренний импульс, общеизвестны. Английский актер Майкл Кейн вспоминает: когда на съемках «Марафонца» «Дастин прожил очередной эпизод, Ларри [Оливье] спросил его: «А почему бы тебе не попробовать сыграть это? Это же легче...» Ведь то, что для британского актера — работа, для американца — призвание*». Да и сам Оливье говорил: «Не верьте Марлону [Брандо]. Не говорите мне, что он до всего докапывается у себя внутри. Он тоже смотрит по сторонам. Он движется от краев к центру... Иначе быть не может**». Но актеры, как Брандо, обучавшиеся в «Экторс стьюдио» на основе «метода» (так называют в США «систему» Станиславского), прекрасно знают, что может быть и иначе. Дастин Хоффман, хоть и не посещал занятия «Экторс стьюдио», брал уроки у руководителя этой школы Ли Страсберга и все свои роли (удачные и не очень удачные) строил, опираясь на поиски характера, психологического «ключа». И только потом, на следующей стадии, искал соответствующие внешние признаки этого характера.

Эти методологические различия и насытили финал «Марафонца», ибо

* Цит. по кн.: Crist M. Take 22. *Moviemakers on Moviemaking*. New York, Viking Penguin, Inc., 1984, с. 439.

** Цит. по кн.: Коттрелл Дж. Лоренс Оливье. М., «Радуга», 1985, с. 359—360.

представляли собой не просто отвлеченный спор двух школ, но столкновение художественных принципов. С одной стороны, это было торжество артистического профессионализма над зрительским невежеством, уверенность в том, что зрителя можно заставить поверить во что угодно. С другой стороны, личная заинтересованность в роли, доверие к зрителю, близость к нему, к его психологии, его переживаниям. Над Белым Ангелом, рвущимся к своим обгаренным кровью алмазам, торжествует не просто студент-историк по имени Бэйб, но — «маленький человек», которого угнетали и преследовали, избивали, пытали и уничтожали, но который на своем длинном, поистине марафонском мученическом пути сумел выжить и одолеть многочисленных врагов. За убедительностью, свободой выражения Хоффмана проглядывают надежды многих «маленьких людей», жертв общества насилия. Легендарной и невозможной (нежизненной) смерти Белого Ангела, напоровшегося на собственный нож, Бэйб противопоставил все свое жизнелюбие, превозмог обиды, разочарования и страх. Он не сдался, как его отец; не предал, как Эльза. Он бежал, стремясь постигнуть истину не в смерти, как Сцель, а в жизни и в победе, как Абебе Бикила.

«Срок свободы». «Агата»

Сезон 1977/78 года был наиболее трудным во всей творческой биографии Дастина Хоффмана со времени его приезда двадцать лет назад в Нью-Йорк и затем семи-восьмилетнего полуголодного и полубездомного существования. В эти годы он снимается в самых неудачных своих фильмах, неудачно пробует себя в области кинорежиссуры и переживает неудачный же опыт кинематографического бизнеса. Оба фильма, появившиеся в эти годы, практически и интерес-то представляют не как произведения экранного искусства, а как своего рода «яблоки раздора» между ним и режиссерами, между ним и продюсерами.

В конце 1975 года, когда еще продолжались съемки фильма «Вся

президентская рать», Дастин Хоффман объявил, что начинает работать над фильмом «Срок свободы» по роману Эдварда Банкера «Нет свирепее зверя» об условно освобожденном уголовнике. Фильм должен был стать режиссерским дебютом Хоффмана*, но вместо этого привел к ссоре со старым другом, режиссером Улу Гросбардом (как помним, снявшим «Гарри Келлермана»). Трудности возникли с первых же дней работы над сценарием, и сценаристы менялись один за другим (Элвин Сарджент, Джефффри Боэм, Эдвард Банкер). Работа, таким образом, затянулась, и съемки начались только в марте 1977 года. Не сумев, однако, их правильно организовать, не имея твердого съемочного плана, Хоффман истратил несколько миллионов ради нескольких маловыразительных дублей. Сложности удесетерялись еще из-за того, что снимать он должен был самого себя, что трудно даже для опытного режиссера. В мае того же года, в полном отчаянии от неудач, Хоффман обратился за помощью к Гросбарду, и тот после долгих колебаний (вполне естественных) согласился помочь.

О чем потом и сожалел. Съемки проходили тяжело, в бесконечных спорах и закончились полным разрывом. Вмешался президент компании «Ферст артистс» Фил Фелдмэн, потребовав остановить съемки, составить твердый план и только после этого продолжать их. Когда с грехом пополам съемки были наконец закончены и начался титровочно-монтажный период, руководство компании отстранило Хоффмана от монтажа. В каком-то смысле это было, видимо, логично: раз он не справился со съемками, почему ему должны доверять монтажное решение фильма? Ведь оттого, каким будет это решение, зависит прокатная судьба фильма. И тем не менее решение руководства компаний было небесспорным: ведь Хоффман... входил в ее правление.

«Ферст артистс», была образована в 1969 году Полом Ньюэном,

* Как театральным режиссер Хоффман дебютировал постановкой двухактного фарса Меррея Шизгэла «Вокруг — город» (преьера 29 декабря 1974 г. в Эдвин Бутс тизтр).

Барброй Стрэйзанд и Сиднеем Пуатье на манер старой «Юнайтед артистс» Д.-У. Гриффита, М. Пикфорд, Д. Фэрбэнкса и Ч. Чаплина. В 1971 году к ним присоединился Стив Мак-Куин, а 12 сентября 1972 года — и Дастин Хоффман. Надо признать, что сама идея образования этой компании была наивной, а потому бесплодной. Актеры хотели сами определять, в каких фильмах им сниматься, контролировать производство картин с написания сценария до выхода в прокат и фактически делить между собой сборы. В условиях концентрации капиталов, подчинения кинокомпаний банкам и абсолютного доминирования чисто банковских операций с ценными бумагами затея с «творческой свободой» и равным дележом была обречена. Актеры не могли (и не умели) сами заниматься производственными и финансовыми вопросами, а люди, которых они пригласили для этого и которые только этими вопросами и умели заниматься, быстро прибрали дело к рукам. Так пятеро актеров превратились в обычных пайщиков, акционеров, полностью подчиняющих свою деятельность администрации компании. Другими словами, они стали гостями в собственном доме. Банкиры и продюсеры рекомендовали, в каких фильмах им сниматься, а в каких нет, руководили съемками и диктовали монтажные решения, то есть действовали в классических традициях голливудского фильмопроизводства.

Дастин Хоффман оказался наиболее непокорным из всех пайщиков «Ферст артистс» и тотчас же был наказан. Неудачный замысел «Срока свободы» мог быть остановлен в самом начале, а для режиссерского дебюта можно было бы подсказать актеру что-нибудь поинтереснее. Но руководству компании было необходимо, чтобы актер, деятельнее других отстаивавший творческую независимость, что называется, «взорвался». Никто из правления и слова не сказал, когда на съемки без твердого плана были потрачены миллионы долларов, с тем чтобы впоследствии, во-первых, поставить эти миллионы ему в счет, а во-вторых, иметь все основания отстранить его от работы на самой ответственной стадии — на монтаже.

Пока монтировался «Срок свободы», Хоффман увлекся другим за-

мыслом — таинственным происшествием, случившимся 7 декабря 1926 года, когда исчезла известная английская писательница, автор многочисленных детективов Агата Кристи. Созданный на основе газетной хроники сценарий Катлин Тайнен также вызвал споры — в основном потому, что для «звезды» из «Ферст артистс» там не находилось главной роли, а только «вспомогательная» — роль журналиста Уэлли Стэнтона, случайного свидетеля семейного скандала писательницы и ее мужа Арчибалда, решившего развестись с ней и жениться на своей секретарше Нэнси Нил. Под давлением все того же Фила Фелдмэна сценарий неоднократно переделывался, как и в случае со «Сроком свободы», переходя из рук в руки. Нетрудно догадаться, что в итоге от первоначального замысла ничего не осталось. «Когда я описывала журналиста, — вспоминала Катлин Тайнен, — он был высоким светловолосым англичанином, и роль его была маленькой и второстепенной. Теперь он превратился в невысокого, темноволосого американца на одной из ведущих ролей»*. Но это искусственное превращение эпизодического персонажа в протагониста не было подкреплено ни психологическим, ни жизненным материалом. Играть Хоффману было нечего, но руководство компанией, одержимое идеей изгнать его из числа акционеров, торопило съемки.

Надо ли говорить, что фильм успеха не имел, а Хоффман в роли Уэлли Стэнтона, в нарушение исторической правды ставшего любовником Агаты Кристи, лавров себе не приобрел? Отстраненный и на этот раз от оговоренного контрактом участия в монтаже отснятого материала, Хоффман подал на «Ферст артистс» в суд, требуя возместить ему убыток в 30 миллионов долларов и обеспечить творческий контроль над обоими фильмами, статья о котором также имеется в контракте. В иске, который актер представил в суд, утверждается, что над «Сроком свободы» и над «Агатой» он работал фактически бесплатно, как художественный руководитель (*superviser*), чего он и добивался, вступая в число пайщиков «Ферст артистс», но когда

* Цит. по кн.: Brode D. The Films of Dustin Hoffman, p. 195.

дело дошло до принципиальных художественных решений, их игнорировали, и потому в художественном отношении фильмы оказались несостоятельными.

Последнее — явное преувеличение. Замысел «Агаты» был изначально безжизненным, к тому же там не было и специфических для Хоффмана характеров — ни Простодушного во враждебном мире, ни изгоя в обществе насилия — характеров, которыми этот актер и добивается, как правило, отменных результатов. Более того, сама сюжетная схема фильма (два «любовных треугольника») исключала необходимый психологический нерв, без которого роль Стэнтона, главная или второстепенная, теряла всякий смысл. Без этого нерва и картина не поднималась выше непонятно зачем снятой реконструкции английской «светской» хроники, своего рода «пассивного ретро», без современных ассоциаций. Так что даже если бы не было у Хоффмана конфликта с «Ферст артистс», вряд ли ему удалось бы оживить эту экранизированную сплетню полувековой давности. Впрочем, возможно, заведомая неудача Хоффмана в роли «светского льва» входила в планы правления «Ферст артистс» и потому хозяева фирмы всячески настаивали на искусственном укрупнении второстепенного персонажа. Однако напомним: и в слабых фильмах возможны интересные актерские работы — например, в «Гарри Келлермане». Кроме того, если в «Агате» не было специфического характера, то этого никак нельзя сказать о «Сроке свободы».

В Максе Дэмбо, герое этого фильма, как бы эхом отозвались протагонисты «Мотылька» — Анри Шарьер и Луи Дельга. В сценарии фильма (да и в романе Банкера) Макс выписан не просто как мелкий мошенник вроде Дельга, оказавшийся на каторге случайно, но как рецидивист; с другой стороны, он не «супермен», не «король» уголовного мира, как Шарьер. Он — антитеза героям «Мотылька». Свободные по самой своей сути люди, Шарьер и Дельга очутились в мире притеснений, тогда как закоренелый преступник Макс Дэмбо неожиданно оказался на свободе. Система условного освобождения предполагала воспитательное воздействие на уголовника — нарушителю закона гуманно

предоставлялась возможность попробовать жить честно. Однако совершенно одинокий, не имеющий ни настоящих друзей, ни родственников, ни работы, Макс не выдерживает «воспитания свободой»; за решеткой ему, оказывается, спокойнее, надежнее, нежели «на воле». «Холодным фильмом, снятым в наше бессердечное время»*, назвал «Срок свободы» рецензент английского журнала «Филмз энд филминг», и, полагаю, именно в этой холодности, равнодушии режиссера к главному герою и заключена причина неудачи не только фильма, но и Дастина Хоффмана — ведь он фактически задумал фильм и был первым его режиссером. Ему не удалось главное — определить свое (а стало быть, и зрительское) отношение к Максу Дэмбо, наполнить биографически конкретными данными его злосчастную судьбу отринутыми близкими, отверженного обществом изгоем, вдохнуть жизнь в контурно очерченную фигуру. Как и Анри Шарьер, герой Хоффмана — грабитель и взломщик сейфов (у нас их называли «медвежатниками»), но, в отличие от Шарьера — и реального человека и персонажа его собственной книги о себе, у Макса полностью отсутствует жизненный импульс: он ни к чему не стремится, ему ничего не нужно. Макса попросту вытолкнули из тюремных ворот на улицу, да еще строго указали: ночевать должен только в определенном месте, вести себя определенным образом и под постоянным надзором. Таким образом, кроме изначальной ситуации (предлагаемых обстоятельств) — поднадзорной «свободы», неожиданно возникшей перед заключенным, — Хоффман и его сценаристы не дали Максиму никаких жизненных мотивов. Мы не знаем, почему он стал преступником, за что попал в тюрьму, как складывались его жизненные условия, почему вдруг именно ему досталось это «испытание свободой». Жена его бывшего сокамерника Джерри дипломатично по телефону намекает на то, что появление Макса у них в доме нежелательно; приставленный к Максиму для надзора полицейский то и дело провоцирует его на всевозможные нарушения, беспричинно подозревает в

* «Films and filming», 1978, vol. 24. № 11, aug., p. 37.

употреблении и даже торговле наркотиками. Эти люди, встреченные Максом на протяжении его короткого «срока свободы», столь же функциональны, как сама система условного освобождения,— в них нет своеобразия, индивидуальности, они все равно какие, и Макс для них также все равно какой. Даже Тереза, девушка, с которой он случайно познакомился на пляже и которая безоглядно становится не только его подружкой, но и помощницей, когда он вступает на привычный путь грабежей (анемичный, бесстрастный вариант отношений Бонни и Клайда), также оказывается «человеком ниоткуда», без судьбы, без доэкранной жизни, без подробно разработанной линии поведения.

Жертва функционирования хорошо отлаженной системы подавления личности, Макс Дэмбо и сам стал функциональным придатком этой системы, ибо свобода, которую ему подарили, оказалась условной. Что такое — условная свобода? Свобода ли это вообще? Исходя из этих соображений, Хоффман решил и фильм и собственную роль как наглядное отрицание идеи условной свободы, то есть несвободы. Но наглядная иллюстрация всегда остается иллюстрацией, какой бы наглядной она ни была. Жесткая связь между идеей и образом помешала актеру «на себе примерить» отчаяние и опустошенность поднадзорного, каждый шаг которого даже в интимной обстановке контролируется и анализируется людьми, мало озабоченными тем, что чувствует и как относится к этому их жертва. Хоффман точен во всем, что касается поступков и «обживания» материального мира. Недаром, готовясь к съемкам, он восемь месяцев наблюдал за заключенными в разных тюрьмах, а однажды даже проник незаметно во двор той самой тюрьмы Сан-Квентин, где содержался его Макс Дэмбо, и провел там несколько часов*. Но передать внутренний импульс, духовное и душевное состояние человека, для которого «тюрьма — это ясли, а прутья решетки — это поручни кровати, в которой ребенок учится стоять**», он все-таки не сумел. Натуральная, почти фотографи-

* См.: «The New York Times», 1979, 16 Dec., sect. 2, p. 40.

** «The New Yorker», 1978, 3 apr., p. 93.

ческая манера, в которой снят фильм (оператор Оуэн Ройзман), заставила и зрителя солидаризироваться не с жертвой пенитенциарной системы, а с самой системой, функционеры которой только и могут работать, когда их жертвы освещены ярким, беспощадным светом: зритель становится в положение наблюдателя, а не сострадателя. Естественно, что фильм о жертве полицейского надзора, лишенный сочувствия к ней, не имел зрительского успеха. Критики отмечали точность и профессионализм Хоффмана, но можно ли это считать похвалой выдающемуся исполнителю? Еще только начиная работу над фильмом, Хоффман намеревался сыграть то, что не удалось в «Мотыльке», — человека, мечтающего о свободе в обществе несвободы. Но в итоге получилось нечто противоположное. Как выразился один из его биографов, «Фрест артист» обошлась с ним не менее сурово, чем пенитенциарная система с Максом»*.

«Крамер против Крамера»

Первоначально предполагалось, что этот фильм будет снимать Франсуа Трюффо**, и это закулисное, точнее, заэкранное обстоятельство странным образом повлияло на художественный итог. Сейчас, если оглянуться назад, становится очевидно, что такому, например, фильму, как «Джон и Мэри», явно не хватило тонкости, вкуса и того ощущения красоты материального мира, в котором обычно живут герои Трюффо и мастером воссоздания которого он справедливо считается. Вообще, вещественный контекст странным образом отсутствует в американских фильмах. Почти по любому «интерьерному» кадру можно определить, даже не зная фильма, идет ли речь о Франции или об Италии, но какой бы американский фильм мы ни взяли, вещи, заполняющие

* Brode D. The Films of Dustin Hoffman, p. 192.

** Франсуа Трюффо (1932—1984), один из основателей французской «новой волны», известен у нас фильмами «400 ударов», «Украденные поцелуи», «Семейный очаг», «Американская ночь», «Карманные деньги», «Последнее метро», «Соседка», «Веселенькое воскресенье».

кадр и мир, в котором живут герои фильма, начисто лишены специфической окраски. Если попытаться по фильмам представить себе домашний мир, быт современного американца, то впечатление будет довольно сумбурным. Среди массы вещей, заполняющих квартиры американских кинематографических персонажей, нет ни одной своеобразной, личной, говорящей о вкусах и привычках хозяина. В отличие от большинства европейских фильмов американские картины наполнены не вещами, не домашним уютom, а неким вещественным фоном, словно перенесенным со страниц каталогов крупных торговых фирм (вспомним интерьеры в «Выпускнике»). Персонажи американских фильмов дома фактически не живут, домашнего быта не имеют, и, более того, самый дом их может быть в любую минуту открыт, ограблен, опустошен, сожжен и разрушен, что и демонстрируется от фильма к фильму. В фильме «Крамер против Крамера», который в итоге снимал Роберт Бентон, ничего подобного не происходит, но на всем его протяжении не раз пожалеешь о Франсуа Трюффо, ибо положенная в основу фильма бытовая драма оказалась полностью лишенной быта. «Среднеарифметическая» квартира: кухня со стандартным оборудованием, комнаты, вроде бы и обставленные мебелью и в то же время кажущиеся пустыми, так как ничто из обстановки действием не обыграно, испытанию временем или отношением персонажей не подвергается. Хозяин квартиры по профессии художник-дизайнер, то есть занимается оформлением окружающего предметного мира. Но нигде в квартире нет и признака его профессиональных занятий. Да и самую квартиру трудно припомнить, потому что большую часть времени ее обитатели проводят вне дома: Джоанна Крамер вообще уходит из нее в начале фильма и больше не возвращается; маленький Билли то в школе, то на улице; Тед — то в офисах, то в суде, то в ресторане, то тоже на улице. В квартиру герои попадают, точно командированные в гостиничный номер, — переночевать да поесть. Это исходящее от фильма ощущение гостиничного быта, неконкретного, все равно какого порядка вещей, противоречащее бытовым задачам, которые поставлены перед режиссером, не смог преодолеть даже такой безусловно

выдающийся оператор, как Нестор Альмендрос, снявший к тому времени шесть фильмов Трюффо, каждый из которых наполнен живой, материальной бытовой жизнью. В какой-то степени это, конечно, просчеты режиссуры, но только в какой-то степени. В основном же здесь отразилась склонность многих американцев к стандартному, «как у всех», бытию. Не это ли стремление уподобить мир на экране привычно-безличностному бытию «среднего» американца (негегоря, не супермена, не преступника) способствовало удивительному кассовому успеху фильма скромного, с какой бы точки зрения на него ни посмотреть?

Бесхитростный сюжет (взятый из романа Эйвери Кормэна) о распавшейся семье, о стараниях отца во что бы то ни стало самостоятельно, без помощи нянь воспитать своего ребенка, даже если придется пожертвовать ради этого карьерой, о его поисках контакта с ребенком, о «дележе» ребенка на суде, о решении суда отдать ребенка матери (в отличие от романа, в фильме конец «счастливый» — мать оставляет сына «в его мире», то есть с отцом). Бесхитростная, если не сказать примитивная постановка, натурально воспроизводящая, повторяю, не индивидуальный быт, а общественные представления об обычной семье. Легко доступный для понимания последовательный монтаж — весь фильм выдержан в «настоящем времени» и фактически представляет собой хронику событий. Натурально, «незрелищно» играют и актеры: Дастин Хоффман, Мерил Стрип, маленький Джастин Хенри и другие. Хоффман работает примерно в том же ключе, что и в фильме «Вся президентская рать», а еще раньше — в «Джоне и Мэри» и «Выпускнике», то есть ни за что не «прячется», выступая перед зрителями самим собой.

И несмотря на весь этот «букет» обычного и привычного, доступного и само собой разумеющегося, фильм стал не только кассовым чемпионом года, собрав в прокате (и опять неожиданно!) без малого 60 миллионов долларов, но и лауреатом пяти (!) «Оскаров» — за лучший фильм, за лучшую режиссуру, за лучший сценарий, за лучшее исполнение мужской роли, за лучшее исполнение вспомогательной женской

роли. Смотря этот фильм, просто трудно себе представить, что именно вызвало тут столь бурные восторги жюри Академии киноискусства и наук... Но если поразмыслить и вспомнить, что Академия, в общем-то, суть часть истеблишмента и что в ее решениях, как правило, отражены господствующие или намечаемые для господствования вкусы и настроения, то становится ясно, что ничего необыкновенного не произошло. Повторилась история с «Выпускником»: возникла новая общественная обстановка, и появился новый герой эпохи*. Правда, новизна оказалась теперь весьма своеобразной.

В период, когда снимался «Выпускник», истеблишмент был охвачен консервативными настроениями. То была так называемая «вторая волна» правого экстремизма после «маккартистской»**. «Волна» эта привела к усилению расовой и социальной напряженности в стране, к развязыванию войны во Вьетнаме и вызвала в американском обществе встречную волну квазиреволюционного брожения — молодежного движения протеста. Составная часть этого движения, контркультура, и выдвинула на экран нового героя — молодого человека, не желающего разделять ответственность за моральные ценности скомпрометировавшего себя поколения отцов. В этом, как помним, и заключалось «бунтарство» хоффмановского Бенджамина — типичного обеспеченного американца. В ту пору высокий жизненный уровень еще не воспринимался как препятствие для бунтарских умонастроений; более того — на фоне личных вилл и бассейнов на Беверли-хиллз бенджаминов бунт казался убедительнее, чище, что ли, — на него не действовали социальные обстоятельства. Но к концу 70-х годов общий социально-экономический кризис в США достиг такой степени, что основной критерий эффективности социальных и экономических отношений в

* Кстати, в 1968 г. «Выпускник» также был премирован «Оскаром»: Майк Николс был награжден за лучшую режиссуру; Хоффман был представлен на премию, что, по американским меркам, само по себе большое достижение, но премию не получил (как и за «Полуночного ковбоя», «Ленни», а впоследствии за «Тутси»).

** Очень точную, лаконичную и емкую характеристику всех трех «волн» правого экстремизма в США см. в кн.: Наследники Джозефа Маккарти. М., «Прогресс», 1984 (особенно с. 4—7).

обществе — уровень жизни — ощутимо снизился и бунтарские импульсы приняли отчетливо социальную окраску, хотя и потеряли массовую основу: профсоюзы были разобщены, молодежное движение расколото, бунтари десятилетней давности удовлетворились коротким периодом относительной стабильности. Но расколотым оказался и истэблишмент, что, кстати, и сделало возможным «уотергейтский скандал». Как следствие этого образовалась «третья волна» движения вправо — вспышка новой активизации консервативных и правых сил Америки. Это «политическое восхождение ультраконсерватизма выражает прежде всего реакцию господствующего класса Америки на неблагоприятное для него развитие событий»*. Ведь теперь вслед за «традиционными» бедняками Америки снизился уровень жизни и у брэддоков и робинсонов, «средних» американцев — массовой основы консервативных сил. В своем фильме Роберт Бентон и постарался вывести в качестве новых героев эпохи именно таких «средних» американцев — обычную семейную пару с ребенком — и создать вокруг них также привычную для многих американских семей (да и только ли американских?) ситуацию развода, распада семьи.

Помимо своего буквального значения, распад семьи Крамеров обозначил и социально-психологический кризис «средних» слоев американского общества, прежде целостных и монолитных — «одномерных» брэддоков и робинсонов, всегда воспринимавшихся не столько индивидуально, сколько функционально: работающий и зарабатывающий отец, домашняя хозяйка-хлопотунья мать. В «Выпускнике», как помним, этот мир, опостылевший молодому Бенджамину, уже дал трещину, ибо «хозяйка-мать» миссис Робинсон была занята совсем нематеринскими хлопотами. С тех пор эта трещина между привычными общественными функциями и психологией, порожденной общим ощущением кризиса, того, что «распалась связь времен», непрерывно увеличивалась. И кинематограф это зафиксировал: в фильмах «Пять легких пьес» (1970) Боба Рэйфелсона, «Последний киносеанс» (1971) Питера Богдано-

* Цит. по кн.: Наследники Джозефа Маккарти, с. 7.

вича, «Алиса здесь больше не живет» (1974) Мартина Скорсезе, «Свадьба» (1978) Роберта Олтмана, «Незамужняя женщина» (1978) Пола Мазурски с разных углов зрения отразился кризис «средней» американской семьи, симптом разочарования в псевдолиберализме, «попустительствовавшем» кризису многих общественных институтов (в том числе семьи). В фильме «Крамер против Крамера» это положение «исправляется» тем, что модель «зарабатывающий отец — хозяйка-мать», якобы отжившая свое, заменяется другой моделью — отцом-матерью в одном лице, своего рода антиподом привычной матери-одиночки.

«В фильме «Крамер против Крамера» дается рекомендация, как сохранить ядро семьи вопреки любым социальным пертурбациям 60-х и 70-х годов; для этого следует не разрушать ее, а попросту перегруппировать»*, — писал Дэвид Кэр в «Америкэн филм». Но каким образом? В фильме дается «поступочный» ответ на этот вопрос: Тед Крамер делает все, что положено женщине, — готовит еду, кормит ребенка, одевает, обувает его, укладывает спать, отводит в школу и т. п. Хоффман придал поведению Теда специфически женскую подоплеку: он заботлив по-женски, без какой-либо мужской неловкости; он по-женски терпелив к детским проказам — он вживается не в роль отца, оставшегося без жены, а в роль матери. Эту перегруппировку и имел в виду американский критик. Консервативное отношение к семье заключается здесь в своего рода неопатриархальности, в понимании семьи как круга мужской ответственности. Если верить фильму, точнее настроениям, положенным в его основу, то спасение семьи — в «мужской цивилизации», при которой матери отводятся предельно узкие функции роженицы. Правда, так далеко, поставив все точки над «i», Бентон пойти не решился. Хоффман вспоминает: «В одном месте, в сцене на суде, у меня неожиданно возник импульс. Судья говорит: «Зачем вам ребенок?» Я отвечаю: «Но ведь я же его мать!» И даже не заметил, что сказал, а потом так и не смог уговорить Боба Бен-

* «American Film», 1983, apr., p. 46.

тона и Стэнли Джаффе не исключать это при монтаже...)*. Конечно, этот «импульс» возник не из консервативных настроений актера, а из логики образа, выписанного Бентоном (он же и автор сценария). Такая сведенная к минимуму семья Крамеров оказалась своего рода образцовой — не в том смысле, конечно, что все должны разводиться, а в том, как она пережила такую общую и такую понятную всем ситуацию. А пережила она ее совсем не так, как было принято в контркультурные времена с их неразборчивостью половых связей, эпидемическим употреблением наркотиков, «коммунами» хиппи и проч. Опять-таки если верить фильму, то оказывается, что в полном соответствии с надеждами консерваторов «средний» американец — здоровый и высокоморальный человек. Он не хулиганит, не участвует в демонстрациях, не бастует, не ищет связей на стороне и абсолютно аполитичен: в фильме нет ни единой приметы американской действительности 70-х годов. С другой стороны, он, как и всякий американец, предельно активен во всем, что касается собственных проблем. Фабула фильма построена таким образом, что у зрителя ни на секунду не возникает сомнений в том, что Тед своего добьется. Да и Хоффман играет человека энергичного, хотя и чувствительного, особенно в начале фильма. Смесь энергии и чувствительности — несомненно, еще одна составляющая успеха картины. «Будь вы ребенком,— говорила Мерил Стрип, обращаясь к массовому читателю газеты «Нью-Йорк таймс»,— вы непременно захотели бы, чтобы только такой человек, как Дастин, был вашим отцом»**. Ему нужно устроиться на высокооплачиваемую работу — он устраивается на нее (хотя в стране около 8 миллионов безработных); ему требуется научиться ухаживать за ребенком и делать работу по дому — он без колебаний делает все, что нужно, заменяя маленькому Билли мать***. Тед вообще чужд колебаний. Его задача —

* «American Film», 1983, apr., p. 26 (Стэнли Джаффе — продюсер фильма).

** «The New York Times», 1979, 16 dec., sect. 2, p. 40.

*** Правда, героям Хоффмана это не внове. Пятью годами раньше его Ленни Брюс так рассказывал публике о том, что значит для него ребенок: «Ведь воспитывают-то его я! Рано утром встаю я! Шлепаю его я! Наконец, люблю его тоже я!»

преодолеть неблагоприятные обстоятельства, что как раз и соответствует представлениям о пионерах времен покорения Дальнего Запада. Даже роковые происшествия, способные смирить любого, для Теда — лишь очередное препятствие. Во время прогулки в Централ-парк Билли падает с изгороди и сильно разбивается. Этот несчастный случай оказывается роковым (впрочем, разве так уж редко рок рядится в одежды случая?) — на суде это падение Билли ставится Теду в вину, и он проигрывает процесс. Но Тед — герой идеальный, здоровый и высокоморальный «средний» американец, ведь он готов поступиться процветанием и карьерой («святая святых» американского образа жизни). Воистину, как считает Стэнли Кауфман, «Хоффман открывает неизведанное даже в «среднем» человеке»*. И хотя открывает это неизведанное, скорее, не Хоффман, а режиссер Роберт Бентон, — как бы то ни было, а Тед вознагражден.

Его жена, которой надоело постоянное отсутствие мужа, занятого своей работой в рекламном агентстве, уходит из семьи, то есть совершает в моральном отношении противоправный поступок, с какой бы точки зрения на это ни смотреть; однако с точки зрения консерваторов, ее вина усугубляется тем, что она делает это ради более активной деятельности, чем заботы по дому и уход за ребенком, то есть стремится к тому, к чему призывает Движение за женское равноправие (Women's Liberation). Из этой затеи ее ничего не получается, да, по мнению консерваторов, и не может ничего получиться: нам, правда, не показывают, куда она ушла из семьи и чем занималась, но «благонамеренному» Бентону этого и не требуется, ибо грех есть грех. Важно то, что она возвращается к ребенку, то есть на стезю добродетели, подсказанную ее бывшим мужем. Далее — она понимает, что ребенку нужен отец. Наконец, верх благородства: она возвращает ребенка отцу, хотя суд и решил в ее пользу.

Примечательнее всего, что миллионы зрителей, долларами которых этот скромный фильм стал бестселлером, — это повзрослевшие по-

* «New Republic», 1979, 22 dec., p. 24.

клонники «Выпускника», а Тед Крамер — возмужавший Бенджамин. Более того, Дастин Хоффман, кумир молодежи конца 60-х годов, здесь вновь, как и в те времена, играет самого себя. Причем не только в уже привычном для него автобиографическом смысле (параллельно съемкам он и сам прошел через все перипетии развода). Как и десятилетие назад, жизненным типом и характером он совпал с кормэновским Тедом Крамером. «На редкость подробно и прочувствованно выразил Хоффман здесь собственную жизнь, — писал Дэвид Дэнби. — Как и всегда, его личность, сама душа его изливаются физически, через энергию и страсть... так что нельзя не поражаться раскаленному пафосу хоффмановской игры!»*. В самом себе Хоффман обнаружил такого человека, каким мог бы стать, не будь он актером. Его чувство ответственности перед детьми столь же остро, как и у его героя: несмотря на развод, Хоффман принимает живейшее участие в воспитании всех своих детей (и родных и усыновленных) — естественно, независимо от того, совпадает это с «моральными» догмами консерваторов или нет.

Своеобразие исторического момента, в который вышел фильм, сказалось, однако, в том, что личные моральные качества актера представили удобный повод отразить социально-психологические тенденции американской «глубинки», которые наметились в общественной и культурной жизни США в канун 80-х годов. Конечно, молоденькая кинозрительница, как помним, заявившая корреспонденту, что «Дастин Хоффман — хороший человек», могла бы и теперь, спустя десятилетие, уже повзрослев, повторить свои слова. И не ошиблась бы, ибо за Тедом Крамером, без сомнений, стоит Дастин Хоффман. Однако в 1967 году и за Дастином Хоффманом стояли бенджамини обоего пола, ровесники и ровесницы юной поклонницы актера, а в 1979 году тедов крамеров за ним уже не было. Бывшие зрители «Выпускника» увидели теперь в Хоффмане не свое отражение, а те представления о себе, какие внушали им консервативные идеологи.

* Цит. по кн.: Brode D. The Films of Dustin Hoffman, p. 208.

Снят фильм, как, возможно, помнит читатель, без метафорических, сильнодействующих выразительных средств, то есть в стиле телевизионных «семейных драм», и в этом скрыт определенный смысл (как и в том, что руководители «Коламбия-пикчерз» все-таки отказались от услуг Франсуа Трюффо, а прибегли к Роберту Бентону, еще одному, с кем «можно иметь дело»). «Бытовой фильм» без быта, фильм с ярко индивидуальным актером в роли человека, лишенного какой-либо индивидуальности, фильм на актуальную тему, решенный не в стилистике «злобы дня», а в псевдоидеальной манере,— такой фильм вполне соответствовал неоконсервативным изменениям без изменений (разве что к худшему). Решение сражаться за сына Крамером не выстрадано — в соответствии с замыслом сценариста (того же Бентона), Хоффман показывает, как это решение возникает у него словно само собой, оно предлагается зрителям не просто как идеал для подражания, но как отражение якобы распространенных нравов, как повседневный факт. (В какой-то степени таким в свое время задумывался и Бенджамин, но на противоположном фланге идеологического фронта.) Эти иконописные задачи заставили Дастина Хоффмана подавить в себе ту яркую, колоритную характерность, которая принесла ему успех и в «Полночном ковбое», и в «Маленьком большом человеке», и в «Мотыльке» и которая позволит ему столь же блистательно сыграть в «Тутси».

И в этом также — свидетельство перемен, происшедших за десятилетие после «Выпускника»: там ему пришлось отказаться от характерности, выработанной на сцене,— здесь он отказался от нее сознательно, ради образа современного героя.

Бентон ловко использовал стремление актера сыграть не вымышленного персонажа, а понятного всем человека наших дней. «Режиссер призывал меня работать в предельно личной, субъективной манере*,— вспоминал актер. Учитывал Бентон и постоянную в творчестве Хоффмана апелляцию к собственному жизненному опыту. Бентон этого

* Цит. по кн.: Brode D. The Films of Dustin Hoffman, p. 212.

и не скрывал: «Я старался писать [текст роли Крамера], имитируя манеру Дастина разговаривать, так что в фильме не понять: произносит он написанный текст или импровизирует»*. Таким образом и удалось всему фильму придать тот необходимый консервативный тон, который соответствовал нарождавшемуся возврату к «традиционным ценностям», к американцу, в духе пионеров вековой давности полагающему целиком на собственные силы и моральные принципы. Майк Николс в свое время обыграл личность актера, чтобы выразить неприятие молодыми людьми тех самых отцовских «традиционных ценностей», к сохранению которых призывает теперь Роберт Бентон, вновь обыгрывая личные качества Хоффмана.

Это только лишний раз доказывает, что переключение из жизни в поэзию, переход от реального человека (Дастин Хоффмана) к образу реального человека (Бенджамину Брэддоку или Теду Крамеру) далеко не так безобидны и просты, как это может показаться. «Энергия и страсть» Хоффмана, изливающиеся на сцене или на экране и кажущиеся (именно кажущиеся) физически конкретными, свидетельствуют о том, что опасения его выглядеть на экране «болван болваном», когда он появляется перед зрителем «сам по себе», «без причудливого голоса и придуманной походки», вполне оправданы. Персонажи, которых он называл «эксцентрическими» (Риццо, Джек Крэбб, позднее — Дороти Майклз), в действительности означали для него истинные образы, настоящие художественные создания, благодаря его таланту живущие самостоятельной жизнью. Для актера с иным строем духа (психофизическими особенностями), например, того же Эла Пачино, нет нужды «прятаться» за причудливость и выдумку — его индивидуальность проявляется только в художественном качестве, доказательством чему — фильм «Автора! Автора!» (1982, реж. Артур Хиллер) на тему, сходную с фильмом Бентона. Но жизненный колорит, своеобразие Хоффмана, привлекающее к нему внимание не только как к исполнителю тех или иных ролей, но и как к общественному

* «The New York Times», 1979, 16 dec., sect. 2, p. 40.

герою, как к исполнителю социальной роли, нуждается в более тонкой обработке его амплуа и типа, в «щите» из чисто исполнительских метафор и тропов, социальных личин и масок амплуа. Иначе всегда остается риск спекуляции на его публичной, якобы физически конкретной выразительности, «предельно личной» манере. В 1967 году усилиями Николса эта манера окрасилась в тона прогрессивных общественных движений. Спустя десятилетие контекст эпохи изменился, и индивидуальная экспрессивность, острое своеобразие личности Хоффмана помимо его воли оказались в русле совсем иных общественных тенденций.

Нет, все же не случайно фильм взялся в конце концов снимать американский режиссер, а не заезжий француз. Уж слишком острый, политически ответственный момент наступал в истории американских общественных нравов, чтобы отражение их можно было доверить иностранцу.

* * *

Развод и беспокойство за судьбу ребенка переживал, как уже говорилось, не только Тед Крамер, но и его исполнитель. Жена Хоффмана, балерина и актриса Энн Бирн, долгое время из-за детей и карьеры мужа вынужденная отказываться от собственных выступлений, решила в конце концов, как и Джоанна Крамер, заняться собой. Еще в 1975 году, сразу по окончании съемок «Всей президентской рати», Хоффману пришлось на время выступлений жены* целиком погрузиться в домашние заботы и даже отклонить предложение сняться в фильме Ингмара Бергмана «Змеиное яйцо» (1977). Отношения в семье тотчас же напряглись, и в конце концов последовал разрыв, хотя и не столь внезапный, как в «Крамере». Судорожные метания Хоффмана между проектами, а потом и съемками «Срока свободы» и «Агаты» и вызванные ими неприятности с «Ферст артистс» оказались косвенным след-

* Энн Бирн снялась как актриса в телефильме «Женщина из Уэст-пойнт» (1976).

ствием и семейных неприятностей. Кстати, ни раньше, ни позднее не было в жизни Хоффмана таких метаний и скандалов вкупе с обескураживающими творческими результатами. Эти тревожения также отразились в сюжете «Крамера»: заботы о маленьком Билли вынуждают Теда уволиться из рекламного агентства. Судебный же процесс, который возбудила Джоанна Крамер против своего мужа, и вовсе совпал по времени с собственным бракоразводным процессом Хоффмана и Энн Бирн.

Конечно, все это не могло не подействовать на нервного, впечатлительного и импульсивного актера. Да и в самом деле, пожалуй, никогда раньше судьба экранного персонажа не срасталась так тесно с собственной судьбой Дастина Хоффмана. Если прежде то в один, то в другой фильм вкрапывал он для полноты ощущения и не без злорадства над самим собой какое-либо событие своего детства или юности, то теперь сама жизнь так плотно прижала его лицом к лицу с Тедом Крамером, что стало ясно: для Дастина Хоффмана искусство и жизнь неразделимы. Такова его планида. «Каким-то зловещим образом связан я с этим фильмом...— признавался он.— Я проживал его события как реальные, и это было нестерпимо. Думаю, этот фильм — самое сильное мое испытание»*. Понятно, что разрывать эту таинственную связь с персонажем и тем искушать судьбу на манер уайльдовского Дориана Грэя Хоффман не захотел, что, впрочем, неудивительно для человека его эмоционального склада, с его мнительностью и постоянными страхами.

* Цит. по кн.: Dagneau G. Dustin Hoffman, p. 155—156. В фабуле этого фильма отражались даже повседневные мелочи. Например, накануне бракоразводного процесса Энн Бирн спросила у Хоффмана, помнит ли он, где у его дочки родимое пятно. Оказалось, он этого не помнит. В фильме (в самом начале) этому соответствует эпизод, где Тед не знает, в каком классе учится его сын. В съемочной группе в судебных проблемы, связанные с разводом, был погружен не один Хоффман, но и оператор, и исполнитель роли Билли, маленький Джастин Хенри: его родители только что развелись, и по решению суда ему предстояло жить с отцом! Поистине фильм о разводе превратился в фильм совпадений.

«Тутси»

Потому и следующий фильм, также хорошо знакомый советскому зрителю, насыщен собственными переживаниями актера, воспоминаниями о первых, тяжелых годах в Нью-Йорке, наполненных безработицей, бездомностью, полуголодным существованием и неистовым стремлением к профессии. В своих былых трудностях и болях Хоффман периода «Тутси» словно видит некий эмоциональный стержень, критерий, каким он поверяет жизнь и тяжелые времена 80-х годов.

В сюжете, предложенном ему еще до выхода «Крамера» на экраны (19 декабря 1979 года), он увидел прекрасную возможность вспомнить былое. «Дон Мак-Гуайр прислал мне сценарий под названием «Почему я лгал». Речь в нем шла о безработном актере. Импресарио говорит ему: «Значит, ты хочешь играть в «мыльной опере»? Что ж, учти только: главная роль — женская». Мне эта идея понравилась... как и роль актера: ведь фильмов об актерских проблемах почти нет. Мы начали с того, что развили идею. Главным стало стремление быть актером, творить. Но осуществить его самостоятельно, как это делают живописец или поэт, невозможно. Они хоть и страдают на своих мансардах, но работают! А чтобы быть актером, вы должны найти кого-то со стороны, кто дал бы вам работу. Словом, я... сблизил фильм с собственной жизнью»*.

Чтобы убедиться в этом, достаточно послушать его главного героя — Майкла Дорси: «Не надо мне говорить о безработице! Она свирепствовала, еще когда я был юнцом! В нашей профессии девяносто пять процентов людей без работы, и что? Ничего не меняется! Ты — актриса, живешь в Нью-Йорке. Нет работы? Ничего, из кожи вылезешь, а работу найдешь». Так поступал сам Дастин, когда четверть века назад приехал в Нью-Йорк. Можно вспомнить и его репутацию актера, с которым «трудно работать». В фильме импресарио говорит ему: «Ты известен как страшный зануда... У тебя худшая репутация в городе...

* Цит. по кн.: Brode D. The Films of Dustin Hoffman, p. 213.

с тобой никто не станет работать». Да и весь первый эпизод объясненный Майкла с импресарио почти дословно, как уже говорилось, воспроизводит споры Дастина Хоффмана с режиссерами и менеджерами театральных антреприз, куда он пробивался в 60-е годы.

Аромат личной жизни и судьбы Хоффмана исходит из всех «мужских» эпизодов «Тутси» (то есть не связанных с перевоплощением Майкла Дорси в Дороти Майклз). Даже трудные отношения с режиссером фильма Сиднеем Поллаком нашли здесь свое отражение. Поллак, играющий здесь роль импресарио, во время съемок исходил из тезиса «актеру актерово» и протестовал против того, чтобы Хоффман был и продюсером фильма. [На репетициях] «всех эпизодов между Майклом и импресарио он [Поллак] читал реплики импресарио, и мне показалось, что делал это он превосходно,— вспоминал позднее актер.— Играть его он не хотел. Я сказал только: «Сидней, между нами уже столько произошло, что роль эта будет частью наших отношений»... Проект фильма был моим. Только моим. Настоящий его продюсер — я. Отказ Поллака видеть меня в любом другом качестве, кроме как актером, был проявлением своего рода снисходительности, с какой, кстати, импресарио относится к Майклу»*.

Низкорослый, невзрачный, худо одетый молодой человек — таким предстает на экране Майкл Дорси. Таким был двумя десятилетиями раньше сам Дастин Хоффман. Постоянная перекличка документально-личного и образного, вообще, как мы видели, не чуждая исполнительской манере Хоффмана, в фильме «Тутси» пронизывает весь образ Майкла Дорси. Само название фильма окрашено в индивидуальные, биографические тона: «Мой брат Рон почувствовал в Дороти Майклз нашу мать, во всяком случае, по духу своему. Фактически именно благодаря ей фильм и назван «Тутси» — так она называла меня в детстве»**. Последнему обстоятельству соответствуют, между прочим, отношения Джули, в которую влюбился Майкл, и Дороти Майклз,

* «American Film», 1983, apr., p. 27.

** Ibid., p. 26.

в которую он переоделся. Рано потерявшая мать, Джули почувствовала в новой знакомой особую силу, позволяющую ей доверяться и на нее полагаться. Понятно, что источник этой силы — мужской (влюбленность Майкла, о которой Джули не догадывается), но для Хоффмана симптоматичен сам мотив дочернего отношения Джули к его Майклу — Дороти.

Чтобы почувствовать пафос роли Майкла, ее «импульс», полезно сопоставить «Тутси» с предыдущим фильмом, тем более что и «Крамер против Крамера» и «Тутси» с успехом шли в нашем прокате. Связаны они тесно, хотя и не явно, автобиографичностью хоффмановских персонажей — Теда Крамера и Майкла Дорси. Но не только. Надеюсь, читатель помнит, что будущее безработного актера Майкла Дорси целиком и полностью зависит от того, насколько убедительно перевоплотится он в женщину — и не просто в женщину, но в актрису, которой и самой предстоит сыграть главную роль в телевизионной «мыльной опере». Среди специфически женских ощущений и родился исходный «импульс» персонажа — мужчины, которого жизнь заставила почувствовать себя женщиной (не в буквальном смысле, конечно, а в социально-психологическом — на месте женщины, которое она занимает в жизни общества). В первом подходе таким персонажем стал Тед Крамер.

Дело в том, что какие бы цели ни ставил в том фильме перед актером Роберт Бентон, самому-то Хоффману потребовалось «на себе примерить» женский взгляд на мир — пережить специфически женскую взаимосвязь с ребенком, научиться смотреть на него женскими глазами, добиться от малыша реакции именно на женскую, а не на мужскую заботу о нем. В противном случае та «перегруппировка» в американской семье, которую предлагал Бентон, выглядела бы неубедительно. «Перед съемками «Крамера» я много дней провел в парках и на бульварах, разглядывая многодетных матерей и беременных женщин... Мне следовало попытаться понять их»*. Но пригодились

* Цит. по кн.: Dagneau G. Dustin Hoffman, p. 165.

эти наблюдения только в «Тутси». В «Крамере» это постижение женской (материнской) психологии выглядит умозрительно, ибо в поведении Теда Крамера мало специфически женских особенностей. Вне зависимости от подготовки к роли на экране Хоффман передает не женский взгляд на фабульные перипетии и на ребенка, а мужской, то есть свой, тогда как в роли Дороти Майклз выражена именно женская манера смотреть на мир и на людей*. Возможно, в «Крамере» именно жизненные совпадения, болезненные переживания собственной семейной драмы помешали актеру найти более тонкие пластические соответствия, узнаваемые приметы женского (материнского) характера, но в «Тутси» сближение с собственной жизнью, с ее прошлым (хоть и тяжелым, но прошлым, прошедшим, безвозвратно миновавшим) обрело ностальгическое звучание и помогло противопоставить себе (то есть Майклу Дорси) удачливую и независимую Дороти.

Консервативная тенденция видеть в «эмансипированной» женщине разрушительную силу выразилась в провале голосования в конгрессе по поправке к конституции о равных правах для женщин. Как следствие этого в кинематографе осуждение «сквозь зубы» женщины, уходящей из семьи («Крамер против Крамера»), сменилось откровенным «указыванием пальцем» в ее сторону («Автора! Автора!»). Теперь героиня думает не столько о равноправии, сколько о собственных удовольствиях. Изменился и взгляд на мужчину. Тед Крамер был образцом того, как должен поступать «настоящий отец» в ситуации, когда жена уходит из семьи. Но в «Автора! Автора!» Айвен Тревильян в исполнении Эла Пачино — лишь молчаливый невольник своей свободолюбивой супруги: он терпеливо хлопчет по дому, пока Алиса разглагольствует, лежа на диване и размахивая сигаретой, и безропотно воспитывает нескольких детей, прижитых любвеобильной Алисой где-то на стороне. Вот теперь что такое эмансипированная женщина

* Небезынтересно отметить, что отработывалась эта манера на специфически женских ролях. Готовясь к съемкам «Тутси», Хоффман с помощью Мерил Стрип разыгрывал сцены из «Трамвая «Желание» Т. Уильямса, исполняя роль... Бланш.

при безвольном мужчине! Да и в самом Движении за женское равноправие появилась некоторая истовость, своего рода фанатизм, из-за чего общественная идея равных прав стала обретать почти фетишистскую, религиозную окраску. Публике потребовались кумиры, точнее — кумирши. Пародией на таких кумирш и стала Дороти Майклз. Она оказалась таким же «образцом», каким, еще без кавычек, изображался Тед Крамер.

Как известно, необходимость переодеваться (женщинам в мужскую одежду, мужчинам в женскую) существует в театре издревле (в античные времена женщинам выступать на сцене считалось неприличным). Применялось переодевание и в кинематографе. У Чаплина, например, есть фильм «Женщина» (1915), где великий комик переодевается в «красотку», оставляющую в дураках легкомысленного ухажера. Зрители старшего поколения помнят довоенный венгерский фильм «Петер» (1934, реж. Г. Костер), где обаятельная Франческа Гааль переодевалась в мужской костюм, кстати, с той же целью, что и Майкл Дорси в женский, — чтобы найти работу. С этой же целью переодевались в женское платье джазовые музыканты, которых играли прекрасные актеры Тони Кертис и Джек Леммон в фильме Билли Уайлдера «Некоторые любят погорячее» (1959, в нашем прокате — «В джазе только девушки»). Однако всякий раз на сцене ли, на экране необходимость переодеваться связывалась с тем, что зритель принимал некоторые правила игры: драматург и зрители как бы условливались, что такой-то персонаж — женщина, хотя ее и исполнял актер (или наоборот). Насчет истинного положения дел зритель не обманывался — он прекрасно знал, что к чему, в отличие от персонажей, и это неравенство сохранялось до конца.

Но своеобразие Дороти Майклз как раз и заключается в том, что из традиционно условного персонажа она постепенно превращается в безусловный, в самостоятельно существующую женщину. Как и раньше, в отличие от всех персонажей, мы знаем, что Дороти — это переодетый Майкл Дорси (Дастин Хоффман). Но чем дальше, тем все чаще мы ловим себя на мысли, что забываем об этом немало-

важном обстоятельстве. В какой-то момент маска прирастает к лицу и сливается с ним, а Дороти Майклз становится героиней фильма безотносительно к тому, что ее играет мужчина.

Происходит это потому, что Дастин Хоффман играет не одну роль, а две, фактически мало связанные одна с другой. Майкла Дорси Хоффман играет как самого себя, «сближая его с собственной жизнью». Переодевшись (и перекрасившись) в Дороти Майклз, он играет прямую противоположность Майклу — причем не столько в смысле пола или особенностей характера, сколько в смысле социальной функции, места в общественной жизни. «Дороти, — говорит Майкл в фильме, — умнее меня». Одна эта фраза — свидетельство самостоятельности Дороти как героини, персонажа, как личности. Но дело, конечно, не в уме. Для Майкла Дорси его женское «alter ego» воплощает то социальное бытие, которое ему самому недоступно. Дороти — его социальный двойник, тень, которую он отбрасывает в пространство общественного неравенства и которая в духе Шамиссо или Андерсена обретает социально-психологическую автономию.

Для самого Хоффмана оба его персонажа обозначили две стадии его собственного социального бытия (полуголодный изгой и процветающий кумир кинозрителей), а призрачность Дороти (достаточно снять парик и стереть грим, и ее нет) материализует его опасения того, что «кто-то займет его место». Вот почему и в платье Дороти он тоже думает только о себе. Позднее Хоффман так объяснял эту диалектику образа и внешнего подобия: «Когда со временем я научился держаться по-женски, и выглядеть женщиной, и говорить как женщина, пришло время решать, какой женщиной я буду, и я принял бесповоротное решение: я не буду создавать женский характер, я останусь самим собой под женской оболочкой*». Собственно говоря, так бы и произошло, если бы речь шла о водевиле или о салонной комедии (типа популярной «Тетки Чарлея»). Но подлинно художественные создания отделяются от своего создателя и живут собственной жизнью, и

* Цит. по: «Диалог — США», 1984, № 27, с. 24.

Дороти Майклз становится уже не просто анаграммой Майкла Дорси, а живым человеком, в которого можно влюбляться и которому можно доверяться*.

Играя двух персонажей, проживая на экране фактически две жизни, Хоффман показывает не просто умение перевоплощаться в кого угодно — даже в женщину (в «Маленьком большом человеке», как помним, он сыграл роль глубокого старика). За этой комедией с переодеванием Хоффману удастся проследить глубокие социальные различия обоих своих воплощений. Нервный, дерганный, плохо одетый, снимающий квартиру на паях с другом**, хоффмановский Майкл — лишний в том социальном раскладе, который обрели в «американском образе жизни» и миллионы изгоев, «маленьких людей». Мы можем только гадать, что произошло бы, не приди Майклу в голову удачная мысль о переодевании (то была бы другая история), так же как мы не знаем, откуда он берет деньги, чтобы заплатить за квартиру, — ведь работы у него нет, пьесы его друга Джеффа к постановке не принимаются и положение обоих плюс подружки Майкла, Сэнди, должно быть отчаянным. Поэтому примечательна сама идея с переодеванием — эксцентричная, авантюрная, в жизни вряд ли возможная, если рассматривать происшедшее в «Тутси» в «крамеровском» смысле, как хронику событий. Но чтобы «маленькому человеку» вырваться из сжавших его социальных оков, он должен предпринять нечто необыкновенное, фактически невозможное.

Таким образом, художественная условность (классическое переодевание) оказывается продиктованной жизненными условиями. Если учесть, что в 80-е годы («Тутси» вышел в прокат в декабре 1982 года) многое казавшееся чрезмерным в социальной обстановке предыду-

* Жизненность своей героини Хоффман испытал на себе: по его просьбе его дочка Дженна представила отца (в гриме) своей учительнице как «тетушку Дороти из Арканзаса». И хотя учительница, естественно, прекрасно знала актера, она была убеждена, что разговаривает с женщиной!

** Еще один биографический штрих: в начале 60-х годов Хоффман снимал в Нью-Йорке комнату вместе с другим актером, Робертом Дьювэлом.

щего десятилетия уже таковым не кажется, то условная ситуация, на которой выстроился фильм, воспримется как вполне жизненная, отразившая те непереносимые условия, в которых очутился в Америке «маленький человек». Этой диалектикой жизненных условий и художественных условностей Хоффман в «Тутси» продолжает традицию Чаплина, из фильмов которого нам известно, как себя чувствует «маленький человек» в эпохи кричащих общественно-политических контрастов, давлений капиталистического жизненного уклада. Логика его, в сущности, проста. Выжить он в состоянии только в борьбе с условиями существования; бороться же с ними он может только хитростью. Именно таким образом в начале века Чарли победил громилу-полицейского в «Тихой улице», но уже в 30-е годы ситуация изменилась, и завод-гигант в «Новых временах» свел его с ума, перемолол в своих механических жерновах — обычной хитрости в те времена уже не хватало. Хоффмановский Майкл, «маленький человек» 80-х годов, страдает именно потому, что он «маленький», а стало быть, выход у него только один — перестать быть «маленьким», аутсайдером, изгоем. Даже если для этого придется сменить кожу. А уж если речь идет не о коже, а только о маскараде, то что может помешать ему пуститься в эту авантюру? Так чрезмерное перестает казаться чрезмерным, а невозможное становится возможным.

Конечно, Дороти Майклз некрасива, но, строго говоря, много ли на свете писаных красавиц? Зато она типична, похожа на всех и ни на кого. С ней легко отождествиться любой, самой некрасивой женщине. Она эффектна, особенно на фоне национального флага и на обложках журналов «только для мужчин». Она решительна и не дает спуску нахалам. Она принципиальна и борется за свои принципы. Но самое главное — она принадлежит к «среднему классу», к зажиточным людям, к социальному и «молчаливому» большинству Америки. Только так, приняв внешность «среднего американца» и тем самым сделавшись «своим» в сложившейся социальной обстановке, хоффмановский «маленький человек» в состоянии преодолеть безвыходность своего положения. Нищий в современной Америке может

стать человеком, только «уничтожившись», как Майкл Дорси, сменивший не только пол (классическая условная ситуация), но и социальное положение, что отражает реальные жизненные условия. И тогда его двойник, плод его фантазии и находчивости, как уже не раз бывало в истории искусства, обретет первичность, сделает двойником его самого. Тень отделится от человека и станет самостоятельной. В фильме покончить с Дороти, то есть перестать быть ее двойником, довольно просто — стоит только, как уже говорилось, снять парик. Но что делать в реальной жизни?

Продолжение следует

За два десятилетия, что Дастин Хоффман работает в кино, он появлялся на экране семнадцать раз (теперь уже восемнадцать) — от эпизодической роли в фильме А. Хиллера «Тигр добывается своего» до двойной роли Майкла — Дороти в фильме С. Поллака «Тутси». Кажется, немного, но в кино США с середины 70-х годов царит жесткое (даже жестокое) соперничество, конкуренция актеров, сказывающаяся и на художественном качестве многих ролей. Ситуации, когда в один год можно сняться в нескольких фильмах, как это нередко встречалось у Хоффмана в первой половине 70-х, теперь уже не возникает. С одной стороны, это связано с резким снижением фильмопроизводства в Голливуде по сравнению с 40—50-ми годами, то есть тем временем, когда «накапливались» фильмографии многих выдающихся актеров предыдущего поколения. С другой стороны, заметно усилилась общественная, политическая значимость каждой роли действительно крупного актера, несущего в самой своей личности источник притягательности, образец для подражания и поклонения. Это, естественно, накладывает на каждого талантливого исполнителя, обладающего возможностями воздействия на зрительскую массу, особую ответственность. Но многие ли актеры сознают эту ответственность? Будем откровенны: всегда ли ее сознавал и наш герой? В скольких ролях он действительно выразил важные, общезначимые настроения

своих зрителей? Бенджамин Брэддок, Энрико Риццо, Джек Крэбб, Ленни Брюс, Бэйб, Майкл Дорси — в этих ролях своеобразно отразился один из множества специфических характеров, составляющих портрет современной Америки, — «маленький человек», упорно пробивающийся через социальные джунгли капиталистического жизнеустройства, страдающий, даже погибающий, но всякий раз возрождающийся в надежде завоевать себе «место под солнцем» — надежде, может быть, и иллюзорной, но неперменной, необходимой как воздух.

А что другие роли? Джон, нашедший свою Мэри, Дэвид, одолевший своих врагов ценой глубочайшей опустошенности, Карл Бернштейн, «свергнувший» президента, Тед Крамер, идеал добропорядочных отцов, — каждый по-своему, но все они вписаны, вделаны, вживлены в ту систему нравственных, ценностных норм, в которой ощущали себя лишними и Бенджамин, и Риццо, и Ленни, и другие. Дэвидов мир разума, противопоставленный насилию и инстинктам, — это мир на консервативный лад, ибо не будь вокруг бандитов Хеддена, Дэвид и Эми зажили бы обычной «фермерской» жизнью — пионерской мечтой «средней» Америки. В мире, изображенном Пекинпа, «лишний» не Дэвид, а старик Хедден со своими парнями. Любовь Джона к Мэри, трезвая, рассчитанная, проверенная и перепроверенная, — и не любовь даже, а некое соглашение, основанное на терпимости к обоюдным недостаткам, — это фактически эскиз «идеального» Теда Крамера, для которого проблемы отношений — любви, уважения, чуткости и т. п. — постепенно подменяются проблемами ухода за ребенком. Для «маленького человека» мир, созданный в «Джоне и Мэри», «Соломенных псах», «Всей президентской рати», «Крамер против Крамера», но и в «Гарри Келлермане», в «Сроке свободы», в «Агате», настолько же иллюзорен, насколько далек от реальной действительности.

Наверно, многовато их в творчестве Дастина Хоффмана, этих персонажей, словно позаимствованных у других актеров иного жизненного типа, но они отражают стремление Хоффмана (может быть, и невольное, подспудное) еще прочнее укрепиться в мире, где его семья издавна ощущала себя чужой. Кажется, что актер иногда точно зара-

жается теми чувствами неуверенности, одиночества во враждебном мире, какими мучались его Энрико Риццо, Ленни Брюс или «марафонец» Бэйб; как Джорджи Солоуэя, его точно преследует кто-то, его более удачливый двойник — то ли в виде актера-конкурента (Эла Пачино?), то ли в лице администраторов «Ферст артистс». «Стоит мне остановиться — за мной тотчас же возникает кто-то, кто займет мое место». Но ведь именно роли Джона, Дэвида, Карла Бернштейна, Теда Крамера мог и на самом деле исполнить кто угодно, заняв тем самым место Хоффмана перед съемочной камерой! А вот Энрико Риццо кто угодно не сыграет. И Джека Крэбба тоже. И Ленни. И Майкла Дорси. «До самой смерти художник сомневается в себе»*, — говорил Франсуа Трюффо, и сомнения эти часто «удерживают его глаза» от подлинной реальности, подменяя ее мифами. И здесь — другая причина малого количества ролей, сыгранных Хоффманом. Увеличиваются и интервалы между отдельными ролями, становясь для поклонников актера невыносимо длинными: Майкл Дорси отделен от Теда Крамера четырьмя годами; со времени выхода на экраны «Тутси» прошло пять лет. Каковы бы ни были объяснения этим паузам, небезыntenесен вопрос, обходятся ли они безнаказанно, ни теряет ли актер при этом чего-либо невосполнимого?

С одной стороны, эти паузы симптоматичны. В годы, когда массивную атаку на зрителя ведут актеры иных, нежели наш герой, политических и социальных установок — Клинт Иствуд, Силвестр Сталлоне, Арнолд Шварценеггер, — Хоффман не может позволить себе ошибиться (как с «Агатой» и «Сроком свободы»). Дело в том, что персонажи Иствуда, Сталлоне, Шварценеггера — полицейский инспектор Каллагэн, боксер Роки, «зеленый берет» Рэмбо, варвар по имени Конан, робот-истребитель и прочие «американские герои» — выплеснули на экран нынешнего десятилетия энергию агрессивного, торжествующего шовинизма и национализма, самоуверенности и убежденности в победе, в реальности «великой американской мечты». Поэтому нет ничего

* Truffaut F. Les films de ma vie. Paris, Flammarion, 1975, p. 26.

удивительного, что Голливуд в эти годы слабо заинтересован в героическом, неудачнике, изгое, «лишнем» человеке, «позорящем» общество, «сильную и процветающую Америку».

С другой стороны, киноактер должен сниматься. Как ни плоско звучит эта фраза, но она верна при всех обстоятельствах, каких бы мировоззренческих принципов актер ни придерживался: ведь кассовые сборы для него, по сути, вопрос жизни или смерти. Однако за те восемь лет, что прошли со времени появления на экранах Теда Крамера, Хоффман сыграл лишь в одном фильме. Между тем американский кинематограф на месте не стоял. Во-первых, энергично действовали ровесники Хоффмана, его друзья, конкуренты и партнеры, придерживающиеся, в общем, либеральных взглядов: Джон Войт, Роберт Рэдфорд, Роберт Де Ниро, Эл Пачино, Джек Николсон, Джин Хэкман, Уоррен Битти — почти все они сыграли по две-три роли. Во-вторых, вошло в силу новое поколение актеров — Тимоти Боттомс, Джеф Бриджес, Ричард Гир (Gere), Мэтт Диллон, Джон Траволта, принесшие с собой на экраны дыхание современной улицы, толпы, заполняющей те же самые стриты и авеню, что и два десятилетия назад, когда один молодой провинциал, как помним, случайно столкнулся здесь со странным типом по прозвищу Крыса. За исключением, пожалуй, Траволты (например, в фильмах «Горячка субботнего вечера» и «Выжить»), ни у перечисленных ровесников Хоффмана, ни у молодых его конкурентов практически нет персонажей-победителей, и найти среди их героев место, так сказать, проблемную и типологическую «нишу» чрезвычайно трудно, даже если бы Хоффман снимался ежегодно. Но, повторюсь, за восемь лет он может похвастать только одной ролью...

Так, теснимый со всех сторон, казалось, уходит в тень, исчезает со «звездного» горизонта, из зрительной памяти посетителей кинозалов, их постоянно меняющихся поколений кумир американской молодежи 60-х годов. Но не будем торопиться. Во-первых, Дороти Майклз показала, что, несмотря на многие социальные и политические пертурбации в стране, на смену зрительских поколений и вкусов, аудитория помнит Дастина Хоффмана — фильм «Тутси» занял место в десятке самых

прибыльных фильмов за всю историю кино. Но, и это во-вторых, та же Дороти оказалась пределом, крайней степенью социального маскарада, в рамках которого до сих пор успешнее всего и работал Дастин Хоффман. Собственно, и Тед Крамер и Дороти Майклз сигнализировали о том, что специфические для таланта Хоффмана темы — Простодушный в грязном мире и изгой в обществе насилия — исчерпаны; череда превращений целостного и неизменного «крэббовского» характера — общественно обреченного человека, пытающегося обмануть судьбу,— завершилась. В этом смысле двойная роль в «Тутси» оказалась рубежной, пороговой: ее «мужская» часть, Майкл Дорси, подводила итог всей галерее образов, начатой двенадцатью годами раньше Джеком Крэббом; что же до темпераментной Дороти, то можно предположить, что ею актер попытался нащупать иные пути и средства воздействовать на зрителя.

Впрочем, при творческих паузах длиною в четыре — пять лет аттракционный метод воздействия на публику, предложенный неутомной Дороти (она же Майкл Дорси, она же Дастин Хоффман), станет реальностью еще нескоро — во всяком случае, не раньше, чем создадутся для этого объективные условия. Именно объективные, к которым столь восприимчив Дастин Хоффман. Что же до условий субъективных, личных, то близкую себе роль изгоя и аутсайдера, неудачника и жертвы Хоффман предпочел искать там, где в данный момент это проще всего — не в кино, так на сцене или на телеэкране. По-видимому, с этим обстоятельством и связан возврат Хоффмана на сцену спустя шестнадцать лет после «Джимми Шайна». Роль Вилли Ломена в спектакле «Смерть коммивояжера» Артура Миллера* по самой своей сути стала продолжением экранного «маленького человека» Дастина Хоффмана. По свидетельству критика, его Вилли «не протагонист-монумент, а «маленький человек», описанный в

* Премьера 29 марта 1984 г. в Бродхэст-театр; 15 сентября 1985 г. по каналу телесети Си-би-эс прошел в эфир телефильм с Д. Хоффманом в главной роли, поставленный по пьесе А. Миллера западногерманским кинорежиссером Фолькером Шлендорфом.

пьесе как «утлое суденышко в поисках тихой гавани», вечный американский мальчик, умирающий, так и не узнав, каков он есть. Лишенный невозмутимости трагического героя, Вилли м-ра Хоффмана становится убийственно американским просто человеком»*.

В скромном коммивояжере, всю свою жизнь подчинившем стремлению к призрачному счастью успеха, Хоффман в который уже раз разглядел родственные себе мотивы, биографию своей семьи: и безумие деда, не выдержавшего погони за успехом, и бесплодное «кинематографическое» честолюбие отца, его коммивояжерство, и переезды из городских низин на Беверли-хиллз и обратно в зависимости от спроса на мебель, да и самый дух частных, семейных отношений принес на сцену сын бывшего чернорабочего, затем несостоявшегося ассистента режиссера и коммивояжера. Да, Гарри Хоффману повезло больше, чем Вилли Ломену, — он не разочаровался в своих сыновьях, ему не пришлось кончать жизнь самоубийством как раз тогда, когда последний взнос за дом выплачен. Но разве не витала над Хоффманами вполне реальная угроза краха (как она витала и витает над миллионами хоффманов)? Разве ощущение чуждости и вражды, испытанное Хоффманами в Калифорнии, не сродни унижению Вилли перед его хозяином Говардом? Разве не подвержен и сам Дастин постоянному страху все потерять, навязчивой идее, что кто-то займет его место?

Говоря об удачливом соседе Вилли, советский литературовед Г. Злобин писал, что «благополучие его настолько же случайно, насколько закономерна неудачливость Вилли и тысяч ему подобных»**. Конечно, это справедливо и в отношении Хоффманов. Именно поэтому хоффмановский Вилли и не «протагонист-монумент» — он «маленький человек» со столь же трагичной судьбой, как у Энрико Риццо, умершего на пути к мечте, к солнечному Майами. За драмой Вилли проглядывается собственная судьба Дастина Хоффмана, от которой он не в состоянии никуда уйти и которую он с настойчивостью одержимого отыскивает всюду — на сцене и на экране: судьба одинокого в недобром мире, основанном на корысти и конкуренции.

* «The New York Times», 1984, 30 march, C3.

** Злобин Г. Современная драматургия США. М., «Высшая школа», 1968, с. 51.

Но вот закончились представления на сцене Бродхэрст-театр, прошел в эфир снятый по этой постановке телефильм, и наш герой опять без работы. Впрочем, не надо преувеличивать: спустя четверть века понятие «без работы» для Хоффмана означает совсем не то, что в самом начале пути. Давно позади те теперь уже далекие времена, когда ему приходилось мыть посуду в ресторанах или перепечатывать телефонный справочник. Сейчас, как нетрудно догадаться, в этом нет необходимости — сейчас бывший продавец игрушек универмага «Мэйси» и санитар психиатрической клиники имеет полное право забыть былые времена, и безденежье, и безработицу, и бездомье, теперь он может почивать на лаврах, любоваться суммой на банковском счете и гадать, пришло ли время обращаться в финансовые отделы кинокомпаний. Тем более что на лаврах он отнюдь не почивает: спустя пять лет после «Тутси» на экраны все-таки выходит новый фильм с участием Дастина Хоффмана.

Однако анализировать здесь этот фильм я, к сожалению, не в состоянии — увидеть его пока невозможно, даже на американские экраны он вышел только в начале июня 1987 года, с опозданием на восемь месяцев против объявленного. Следовательно, все, что мне остается сделать в дополнение к описанному выше, это рассказать читателю о некоторых обстоятельствах съемок и сообщить те сведения о сюжете, которые помещены в западной прессе. Будем надеяться, что к тому времени, когда эта книга выйдет из печати, более подробные сведения о новой роли Дастина Хоффмана достигнут наконец и нас... Называется этот фильм «Аштарт» — именем главной богини древней Финикии, известной больше по греческому наименованию Астарта. Пока самым заметным событием, связанным с этой картиной, оказалась кампания, поднятая за несколько месяцев до премьеры целым рядом американских газет, которые состязались в сочинении ругательных характеристик и эпитетов: «поразительно глупейшая», «комедия нагромождений», «скучнейшая», «ужасающая», «безжизненная», а создатели картины характеризовались как «слепцы слепее слепого верблюда из их же фильма».

В чем же причина столь дружной атаки на фильм, еще не вышедший к тому времени на экраны? Забегая вперед, скажу, что Хоффман здесь ни при чем. Объект этой странной кампании — продюсер фильма и исполнитель одной из главных ролей Уоррен Битти, тот самый Уоррен Битти (брат актрисы Ширли Мак-Лейн), кто, как, возможно, помнит читатель, сыграл в свое время роли Клайда в фильме «Бонни и Клайд» и Джона Рида в фильме «Красные», поставленном по книге Рида «10 дней, которые потрясли мир». Однако секрет газетных нападок кроется, как нетрудно предположить, не столько в какой-то особой концепции фильма или в образном решении, сколько в сумме затрат. Они и в самом деле велики: 51 миллион долларов затратила на производство этого фильма кинокомпания «Коламбия пикчерз», из них 12 миллионов ушло на гонорар главным исполнителям — самому Уоррену Битти и Дастину Хоффману. Завистливые дельцы не преминули организовать кампанию в прессе, пытаясь оттолкнуть какую-то часть публики от фильма и проучить смельчака. Репортеры тут же припомнили провал в прокате в 1980 году дорогостоящего фильма Майкла Чимино «Небесные врата» (он обошелся в 36 миллионов) и последовавший за ним финансовый крах компании «Юнайтед артистс», аналогичный провал фильма Джорджа Лукаса «Утенок Говард» (35 миллионов) — картину изъяли из проката через десять дней после премьеры.

Будущее покажет, удастся ли недоброжелателям воздействовать через прессу на публику и спровоцировать новый кассовый провал — пока им удалось спровоцировать своеобразную дискуссию между президентами «Коламбии», нынешним и бывшим. Пикантность момента состоит еще и в том, что выход фильма совпал со сменой руководства кинокомпании. Англичанин Дэвид Патнэм, возглавивший «Коламбию» в конце 1986 года, заявил, что ни к замыслу фильма, ни тем более к его выпуску лично он отношения не имеет и ответственности за него не несет, поскольку контракт с У. Битти был заключен в 1985 году, то есть до того, как он, Патнэм, стал президентом. Заключивший же этот контракт бывший президент «Коламбии» Гэй Мак-Илвэйн и не думал ни

открещиваться от сделанного, ни тревожиться за успешный прокат фильма: «Отказывать Уоррену (Битти) следует очень осторожно. Ведь он выпускает только кассовые фильмы: «Бонни и Клайд», «Шампунь», «Небеса могут и подождать» (сборы — 120 миллионов), наконец «Красные»*. Действительно, все перечисленные фильмы Битти выпустил как продюсер, и это означает, что за два десятилетия он не потерпел ни одного кассового провала! Можно понять Мак-Илвэйна, который подписал контракт с Битти, не читая сценария. Ведь помимо безупречной продюсерской и актерской репутации самого Битти, гарантией успеха звучали имена и других участников постановки: сценариста и режиссера Элен Мэй, автора многих кассовых комедий, исполнителя другой главной роли, Дастина Хоффмана (еще были свежи воспоминания о кассовом успехе «Тутси»), французской актрисы Изабелы Аджани, итальянского кинооператора Витторио Стораро, снявшего практически все фильмы Бертолуччи, а в Соединенных Штатах известного по масштабным съемкам фильма Ф.-Ф. Коппола «Апокалипсис сегодня». Проще говоря, Мак-Илвэйн покупал не «кота в мешке». Но, когда читаешь обо всех этих заэкранных перипетиях, кое-что все-таки настораживает.

Разумеется, трудно судить о фильме, не видя его, но одно обстоятельство во всей этой кампании, развернувшейся вокруг нового фильма с участием Дастина Хоффмана, не может не остановить внимания. Это даже не деньги, хотя сумма для кинокомедий рекордная и уступает только уже упоминавшейся «исторической драме» «Клеопатра», поставленной Дж. Манкевичем в 1963 году (стоимость 62 миллиона). Это даже не репутация участников, одни из которых известны нам с вами, читатель, больше, например, тот же Хоффман, другие — меньше (Битти), третьи (Элен Мэй) совсем неизвестны. Это даже не обстоятельства выхода фильма на экран — опоздание на восемь месяцев, склоки в прессе, склоки в руководстве кинокомпании. Тревожит другое: помимо всего перечисленного и собственно к искусству

* Цит. по.: «Panorama», 1987, № 1103, p. 162.

кино отношения не имеющего, о фильме как таковом практически ничего не говорится! В творческой биографии (точнее — фильмографии) Хоффмана и раньше были фильмы со «звездным» составом: «Альфредо», «Альфредо», например, или «Мотылек», «Вся президентская рать» или «Марафонец». Они были разными по качеству, эти фильмы; проблемы, поднимавшиеся в них, либо решались, либо не решались, либо решались неправильно, некорректно, но они были! Все эти фильмы так или иначе были проблемными, и претензии, повторяю, высказывались к решению поднятых в фильмах проблем. Но для формулировки проблемы, поднятой в новой картине с участием Дастина Хоффмана, ни у одного из критиков не нашлось ни слова! Это и тревожит, ибо нет ничего обиднее, чем пустая трата сил и таланта, какую бы ни была прокатная судьба фильма.

Теперь о сюжете. процитирую его пересказ, помещенный в иллюстрированном итальянском журнале «Панорама» (здесь же, кстати, приведены и изложенные мною выше обстоятельства съемок). «Ашарт» — это чувствительный рассказ о двух неудачниках и о настоящей дружбе между ними. Чак Кларк (Дастин Хоффман) и Лайл Роджерс (Уоррен Битти) — авторы песен и бесталанные, хотя и гораздые на выдумки их исполнители. Брошенные своими любовницами, потерявшие работу и очутившиеся теперь в отчаянном положении, они принимают предложение выступить в двухмесячном турне, которое организует ночной клуб «У Касабланки», расположенный в марокканском городе Марракеше. Клуб этот посещают в основном японцы (!) и американские супружеские пары, испытывающие ностальгию по дому. В результате ряда недоразумений герои оказываются вовлеченными в политическую интригу с участием агентов ЦРУ, арабских «боевиков» из различных группировок, а также загадочной революционерки Ширры (в исполнении очаровательной и трогательной Изабелы Аджани, закутанной в черную накидку и чадру). В конце концов они оказываются в пустыне в поисках некоей карты с планом, где-то тщательно спрятанной. Компанию им составляют слепой верблюд да вечно голодные стервятники; вокруг них дует безжалостный ветер,

а за ними повсюду следует агент ЦРУ, тщетно пытающийся от них избавиться»*.

Таков сюжет «Ашарт», каким его пересказывает итальянский еженедельник. Что можно сказать о нем, кроме того, что пока непонятно, при чем здесь финикийская богиня любви и плодородия, именем которой назван фильм? Начать с того, что исходная ситуация нам уже знакома по некоторым предыдущим фильмам Хоффмана — «Полуночному ковбою», «Мотыльку», в какой-то степени и по «Всей президентской рати»: двое героев, пройдя через сито жизненных испытаний, должны прийти к определенному итогу. К какому? Возможно, речь идет о настоящей дружбе, выдержавшей любые испытания? Чтобы ответить на этот вопрос, одного сюжета мало. Во всех предыдущих дуэтах Дастина Хоффману доставалась вспомогательная роль (supporting role) — вспомнить хотя бы уговоры не участвовать в фильме «Полуночный ковбой». В «Ашарт», судя по всему, и Чак и Лайл — равноправные герои, во всяком случае, в сюжете никто из них не выделен. Далее, в предыдущих «парных» фильмах (в Америке их иногда называют buddy comedies), хоффмановский персонаж оказывался всегда проигрывающим, что вполне согласовывалось с его темой изгоя; иначе говоря, в классической паре Арлекин — Пьеро он неизменно попадал в положение Пьеро. На этот раз, по свидетельству той же «Панорамы», Элен Мэй решила изменить расстановку сил: теперь «робким», Пьеро, слабейшим в дуэте, стал персонаж Уоррена Битти, прежде игравшего обычно сильных, энергичных героев, хотя и необязательно «победителей» (например, в раннем фильме «Все разваливается» или в позднем «Параллаксе»); качествами же сильного, активного, решительного человека теперь наделен Чак в исполнении Дастина Хоффмана, у которого, как помним, активные персонажи-победители крайне немногочисленны (самый первый, еще «нехоффмановский» Джейсон Фистер да еще Тед Крамер).

Не означает ли эта смена амплуа также и поиск нового героя, более отвечающего духу времени — времени, когда для преодоления всех

* «Panorama», 1987, №1103, p. 162.

тех социальных завалов, что неизбежно громоздятся на пути, мало хитрости и изворотливости, а потребны еще и героизм и энергия? Впрочем, к чему гадать? Поживем — увидим, действительно ли спустя пять лет Дастин Хоффман вновь сыграл ту роль, которую от него потребовало время. Как бы то ни было, но роль Чака в фильме «Ашарт» показала, что, хоть и редко, но на экранах Дастин Хоффман все же появляется, и если Роки и Рэмбо как-то повлияли на американского кинозрителя, то все же не до такой степени, чтобы зритель забыл своего бывшего кумира.

* * *

В творчестве этого необыкновенного актера, впитавшего в себя метаморфозы сложного и постоянно меняющегося мира, есть персонажи особо значимые. Они не просто интереснее, выразительнее или удачнее других — каждый в свою меру, персонажи эти обозначили новую точку зрения на современника, причем точку зрения, еще только нарождавшуюся и существовавшую в виде конкретного персонажа пока в уникальном, единственном «экземпляре» — метафоре эпохи. Она еще не сформулирована, а только почувствована, еще не захватила публицистов и социологов, а лишь — до поры — выразилась в психологическом и миметическом эскизе нового человеческого типа. И здесь — еще одна причина редкого появления Хоффмана на экранах, ведь подобное провидчество делает предельно трудным отбор каждой новой роли, ибо актер оказывается напрямую связанным с переменами в общественном климате, с социально-психологическими процессами, происходящими в стране. До тех пор, пока в общественной атмосфере не возникнут новые токи и вихри, которые в состоянии уловить лишь актер-провидец, актер-автор, подобный Хоффману, пока не сложатся, не соткнутся из тысяч ординарных лиц и гримас черты нового лица, дотоле невиданного и непривычного, наконец, пока общество не исторгнет из себя нового «героя», до этих пор Дастин Хоффман обречен ждать. Ждать своего часа, своего персонажа, свой фильм — словом, свою роль.

С другой стороны, для американского кино последних десятилетий

провидческий дар Дастина Хоффмана оказался редкостным, исключительным — настолько своеобразным, что ни повторить, ни воспроизвести сделанное им на экране невозможно. Его способность предвидеть, предощутить новый вариант homo socialis, человека общественного, претворялась в особый характер, образ, извлеченный из глубин собственного «я». Он до такой степени не соответствует традиционным представлениям о национальном «американском типе», что его уже можно назвать хоффмановским. К внешним данным, к особенностям своего характера, своего психологического склада, к своему естественному (спонтанному) поведению в тех или иных жизненных ситуациях Хоффман примешал по крупицам свойства нового человеческого характера, угаданного им в общественной среде, отмеченного и отобранного. Таков был Иммануэль, характерологически и пластически сотканный из воздуха переходной эпохи начала 60-х, предтеча растерянных бунтарей и смутьянов тех лет; таков был и Риццо, мрачный ангел нью-йоркских задворков, в конце 60-х предвозвестивший бездомность и нищету как типичные качества Америки последующих десятилетий; Джек Крэбб, свидетель и жертва исторических катаклизмов, спроецировал собственные ярость и бессилие на «героев» и американское общество 70-х — периода, впоследствии получившего название Me-decade («Я — десятилетие»); такова, наконец, и Дороти Майклз, ироническая тень, отброшенная бесправным и неимущим ее создателем в социальное пространство равнодушных и обеспеченных потребителей нынешнего десятилетия.

Добывая характеры рождающихся персонажей из недр собственной жизни, Хоффман превращал свое «я» в «я» другого себя, в свое alter ego, в лучших ролях совпадая как личность с общественно значимым типом, отождествляясь с ним. Эта способность слиться с персонажем, самому превратиться в общественного героя (не важно, в чужом или в собственном обличье) — другая специфическая особенность таланта Дастина Хоффмана.

Получив, как помним, практически самостоятельную подготовку, Хоффман оказался принципиально неспособным работать не только

по голливудской конвейерной системе, но и вообще по какой-либо системе. Актер необыкновенного воображения и фантазии, интуиции и вдохновения, не умеющий «работать по указке», Хоффман всерьез переживает чувства персонажа, проживает чужую жизнь, как свою собственную. Он тяготеет к открытой, импульсивной, энергичной манере игры, к активному воздействию на чувства зрителей, на самую их способность к восприятию «не своих» переживаний. Подобная манера игры прежде всего ставит под сомнение ту часть американской общественной системы (шоу-бизнес), где актер традиционно выполняет функции услуги, развлекая отдыхающую публику. Этой незавидной и неблагодарной работе Дастин Хоффман противопоставляет собственную жизнь, разыгранную им по нотам социальной партитуры, делает ее объектом общественного внимания, а себя — и героем и жертвой общественных отношений. Ибо знает, что таких, как он, в мире жестоких социальных игр много.

Да и в самом деле, разве не читаем мы чуть ли не ежедневно об очередном энрико ризцо, замерзшем, опухшем от голода или покончившем с собой — раздавленном жизнью в «стране равных возможностей»? Разве не сообщают нам то и дело с телеэкрана об очередной вспышке в США расистских или националистических настроений, о хулиганских акциях банд на манер той, что преследовала Бэйба? Или погибший Ленни Брюс — вымысел и не преследуют в США инакомыслящих? Или нет там безработных актеров вроде Майкла Дорси, да и вообще — безработных? Потому-то, что называется, и возложил актер на алтарь искусства собственную жизнь, что разыграл он не только ее, но и жизнь своего народа — тех миллионов «отверженных, отмеченных печатью нищеты... бездомных с людных берегов», о которых написано на постаменте Статуи Свободы при входе в нью-йоркскую гавань. И если (возвращаю читателя к началу этой книги) Дастин Хоффман, как и его великие предшественники — Чаплин и Габен, действительно пленник собственной судьбы, то, стало быть, такова и судьба его народа, подлинного пленника до отчаяния несправедливого общественного жизнеустройства.

Сценические роли Дастина Хоффмана

Приглашаются очень молодые люди (Yes is for a very young men). Пьеса Гертруды Стайн; стаффажная роль. Премьера в мае 1959 г., Колледж Сары Лоуренс.

Тупик (Dead End). Пьеса Сиднея Кингсли; постановка Ноли Чилтон; в ролях: Кен Керчвэл, Роберт Леви, Пол Прайс, Джерри Рэгни, Дастин Хоффман и другие. Премьера в октябре 1960 г., Театр на 41-й улице.

Повар для г-на генерала (A cook for Mr General). Пьеса Стивена Гетерса; постановка Филдера Кука; в ролях: Роланд Уинтерс, Уильям Дьюэл, Томас Карлин, Алан Банс, Ричард Слэттери, Дастин Хоффман и другие. Премьера 19 октября 1961 г., Плэйхаус (Нью-Йорк).

Голубая джинса (Blue Denim). Пьеса Джеймса Л. Херлихи и Уильяма Ноубла. Премьера в 1963 г., Сесилвуд-тиэтр (Фишвилл, Нью-Йорк).

Конец игры (Endgame). Пьеса Сэмюэла Беккета; постановка Дэвида Уилера; в ролях: Фрэнк Кэссиди, Дастин Хоффман (Клов). Премьера 21 января 1964 г., Бостонская театральная антреприза.

Смертник (The Quare Fellow). Пьеса Брендана Бизна; постановка Дэвида Уилера; в ролях: Джон Лэссел, Дастин Хоффман (Данлэйвин), Питер Мак-Лин. Премьера 12 февраля 1964 г., Бостонская театральная антреприза.

В джунглях городов (Im Dickicht der Städte). Пьеса Бертольта Брехта; постановка Дэвида Уилера; в ролях: Джон Лэссел, Дэн Морган, Пенелопа Лафтон, Дастин Хоффман (Коух).

Премьера 10 марта 1964 г., Бостонская театральная антреприза.

Поместный скандал (A county scandal). По «Пьесе без названия» А. П. Чехова; постановка Фрэнка Кэссиди; в ролях: Джон Лэссел, Бронья Стефэн, Наоми Торнтон, Дастин Хоффман (Николай Трилецкий). Премьера 1 апреля 1964 г. Бостонская театральная антреприза.

Комната (The room), **Немой официант** (The Dumbwaiter). Пьесы Хэролда Пинтера; постановка Дэвида Уилера; в ролях: Дастин Хоффман (Берт Хадд и Бен), Пол Бенедикт, Джо Лэйн, Эдвард Финеган. Премьера 22 апреля 1964 г., Бостонская театральная антреприза.

В ожидании Годо (Waiting for Godot). Пьеса Сэмюэла Беккета; постановка Дэвида Уилера; в ролях: Пол Прайс, Роберт Дьювэл, Пол Бенедикт, Дастин Хоффман (Поццо). Премьера 25 июня 1964 г., Бостонская театральная антреприза.

Пикник на поле боя (Picnic en campagne). Пьеса Фернандо Аррабалья.

Американская мечта (American dream). Пьеса Эдварда Олби; постановка Дэвида Уилера; в ролях: Дастин Хоффман (Запо), Пол Прайс, Хэриет Роджерс, Джо Лэйн. Премьера 5 июля 1964 г., Бостонская театральная антреприза.

Грязные руки (Les mains sales). Пьеса Жан-Поля Сартра; постановка Дэвида Уилера; в ролях: Роберт Дьювэл, Лайза Ричардс, Федор Казанов, Дастин Хоффман (Юго). Премьера 30 июля 1964 г., Бостонская театральная антреприза.

Вечеринка с коктейлями (The cocktail party). Пьеса Томаса Стернза Элиота; постановка Дэвида Уилера; в ролях: Бронья Стефэн, Фредерик Кимболл, Лайза Ричардс, Дастин Хоффман (Питер). Премьера 12 августа 1964 г., Бостонская театральная антреприза.

Трое на лошади (Three men on a horse). Пьеса Джона С. Холма и Джорджа Эббота; Дастин Хоффман в роли Фрэнки. Премьера в октябре 1964 г. в Принстоне (штат Нью-Джерси), антреприза Мак-Картера.

Гарри в полдень и в полночь (Harry, Noon and Night). Пьеса Роналда Рибмэна; постановка Джорджа Моррисона; в ролях: Джоел Грэй (Гарри), Дастин Хоффман (Иммануэль), Джералд О'Лохлин (Эрчер) и другие. Премьера 17 марта 1965 г. в Америкэн плейс театре.

Бег пятой пристяжной (The journey of the fifth horse). Пьеса Роналда Рибмэна по повести И. С. Тургенева «Дневник лишнего человека»; постановка Лэрри Аррика; в ролях: Дастин Хоффман (Зодич), Мэри Хэйдэн (Терентьевна), Кристофер Стрэйтер (Сергей), Уильям Бассет (Рубин и капитан Нарвинский), Сьюзэн Энспэч (г-жа Грубова и Елизавета Кирилловна), Ли Уоллэс (Пандалевский и Бизьмёнков), Майкл Тоулэн (Николай Чулкатурин) и другие. Премьера 13 апреля 1966 г. в Америкэн плейс театре.

Вечный Жид (The Old Jew), **Фрагменты** (Fragments), **Отзвуки** (Reverberations). Одноактные пьесы Меррея Шизгэла; постановка Мартина Фрида; в ролях Агасфера, Мэкса и Джэкса — Дастин Хоффман. Премьера 16 августа 1966 г. в

Стокбридже (штат Массачусетс), Беркширский театральный фестиваль.

Мм! (Eh?). Пьеса Генри Ливингса; постановка Алана Аркина; в ролях: Дастин Хоффман (Валентин Броз), Александра Берлин (Бетти Доррик), Дэйна Элкар (Прайс), Джозеф Мэхер (преподобный Морт), Элизабет Уилсон (миссис Меррэй). Премьера 16 октября 1966 г. в Серкл скуэр тиэтр.

Джимми Шайн (Jimmy Shine). Пьеса Меррэя Шизгэла; постановка Доналда Драйвера; в ролях: Дастин Хоффман (Джимми), Роуз Грегорио (Рози Питкин), Сьюээн Салливэн (Элизабет Эванс), Памела Пэйтон-Райт (Констэнс Фрай) и другие. Премьера 5 декабря 1968 г. в Брукс Эткинсон тиэтр.

Смерть коммивояжера (Death of a salesman). Пьеса Артура Миллера; постановка Майкла Радмана; в ролях: Дастин Хоффман (Вилли Ломен), Кэйт Рейд (Линда), Стивен Лэнг (Хэппи), Джон Малкович (Бифф) и другие. Премьера 29 марта 1984 г. в Бродхэрст-тиэтр.

Фильмография

1967

Тигр добивается своего (The Tiger Makes out). По пьесе М. Шизгэла «Тигр». Режиссер А. Хиллер; в главных ролях: Эли Уоллэч, Энн Джексон; в эпизодической роли Хэпа — Дастин Хоффман. В прокате с октября 1967 г.

Один доллар на семерых подлецов (Un dollaro per sette vigliacchi; другие названия: «Американский агент», «Миллионы Мэдигана»). Режиссер Д. Джентили (он же — Дэн Эш, Стэнли Прэйджер); в главных ролях: Дастин Хоффман (Джейзон Фистер), Эльза Мартинелли (Викки Шоу). В прокате США с декабря 1969 г.

Выпускник (The Graduate). По одноименному роману Ч. Уэбба. Режиссер М. Николс; в главных ролях: Дастин Хоффман (Бенджамин Брэддок), Энн Бэнкрофт (миссис Робинсон), Катрин Росс (Элен). В прокате с 20 декабря 1967 г.

1968

Полуночный ковбой (Midnight Cowboy). По одноименному роману Дж.-Л. Херлихи. Режиссер Дж. Шлезинджер; в главных ролях: Джон Войт (Джо Бак), Дастин Хоффман (Энрико Риццо), Бренда Ваккаро (Ширли). В прокате с 26 мая 1969 г.

1969

Джон и Мэри (John and Mary). По одноименному роману Мервина Джоунса. Режиссер П. Йейтс; в главных ролях: Дастин Хоффман (Джон), Миа Фэроу (Мэри). В прокате с 14 декабря 1969 г.

1969—1970

Маленький большой человек (Little big man). По одноименному роману Т. Бергера. Режиссер

А. Пенн; в главных ролях: Дастин Хоффман (Джек Крэбб), Фэй Данауэй (миссис Пендрэйк), Мартин Болсэм (Мерриуэзер), Ричард Маллигэн (генерал Кастер), Джеф Кори (Билл Хикок). В прокате с 9 декабря 1970 г.

1970

Кто такой Гарри Келлерман и почему он говорит обо мне эти ужасные вещи! (Who is Harry Kellerman and why is he saying those terrible things about me?). По рассказу Херба Гарднера. Режиссер У. Гросбард; в главных ролях: Дастин Хоффман (Джорджи Солоуэй), Барбара Харрис (Элисон), Джек Уорден (доктор Мозес). В прокате с июня 1971 г.

1971

Соломенные псы (Straw dogs). По роману Г. Уильямса «Осада фермы Тренчера». Режиссер С. Пекинпа; в главных ролях: Дастин Хоффман (Дэвид), Сьюзен Джордж (Эми), Питер Возн (Том Хедден). В прокате с декабря 1971 г.

1971—1972

Альфредо, Альфредо (Alfredo, Alfredo). Режиссер П. Джерми; в главных ролях: Дастин Хоффман (Альфредо), Стефания Сандрелли (Мария-Роза), Карла Гравина (Каролина). В прокате США с января 1974 г.

1973

Мотылек (Papillon). По одноименной книге А. Шарьера. Режиссер Ф. Шэффнер; в главных ролях: Стив Мак-Куин (Мотылек), Дастин Хоффман (Луи Дельга). В прокате с декабря 1973 г.

- 1974** **Ленни** (Lenny). По книге А. Голдмана и Л. Шиллера «Леди и джентльмены, перед вами — Ленни Брюс!». Режиссер Боб Фосс; в главных ролях: Дастин Хоффман (Ленни Брюс), Валери Перрен (Хони). В прокате с ноября 1974 г.
- 1975** **Вся президентская рать** (All the President's men). По одноименной книге К. Бернштейна и Р. Вудворда. Режиссер А. Пакула; в главных ролях: Роберт Рэдфорд (Вудворд), Дастин Хоффман (Бернштейн), Джек Уорден (Гарри Розенфелд), Мартин Болсэм (Говард Саймонс). В прокате с апреля 1976 г.
- 1975—1976** **Марафонец** (Marathon Man). По одноименному роману У. Голдмана. Режиссер Дж. Шлезинджер; в главных ролях: Дастин Хоффман (Бэйб), Лоренс Оливье (Сцель), Рой Шэйдер (Док), Марта Келлер (Эльза). В прокате с октября 1976 г.
- 1977** **Срок свободы** (Straight Time). По роману Э. Банкера «Нет свирепее зверя». Режиссер У. Гросбард; в главных ролях: Дастин Хоффман (Макс Дэмбо), Тереза Рассел (Дженни). В прокате с марта 1978 г.
- 1977—1978** **Агата** (Agatha). Режиссер М. Эптед; в главных ролях: Ванесса Рэдгрэйв (Агата Кристи), Дастин Хоффман (Уэлли Стэнтон), Тимоти Долтон (Арчибалд Кристи). В прокате с 9 февраля 1979 г.

- 1978** **Крамер против Крамера** (Kramer vs. Kramer). По одноименному роману Эйвери Кормэна. Режиссер Р. Бентон; в главных ролях: Дастин Хоффман (Тед Крамер), Мерил Стрип (Джоанна Крамер), Джастин Хенри (Билли Крамер). В прокате с 19 декабря 1979 г.
- 1982** **Тутси** (Tootsie). Режиссер С. Поллак; в главных ролях: Дастин Хоффман (Майкл Дорси — Дороти Майклз), Джессика Лэндж (Джули), Тери Гар (Сэнди), Сидней Поллак (Джордж Филдс). В прокате с декабря 1982 г.
- 1987** **Аштар** (Ishtar). Режиссер Э. Мэй; в главных ролях: Уоррен Битти (Лайл Роджерс), Дастин Хоффман (Чак Кларк), Изабель Аджани (Ширра). В прокате с июня 1987 г.

Иллюстрации

Дастин Хоффман два десятилетия назад



Джейзон Фистер в «Миллионах Мэдигана».
Первая главная роль Хоффмана



Дастин Хоффман и Катрин Росс в «Выпускнике»



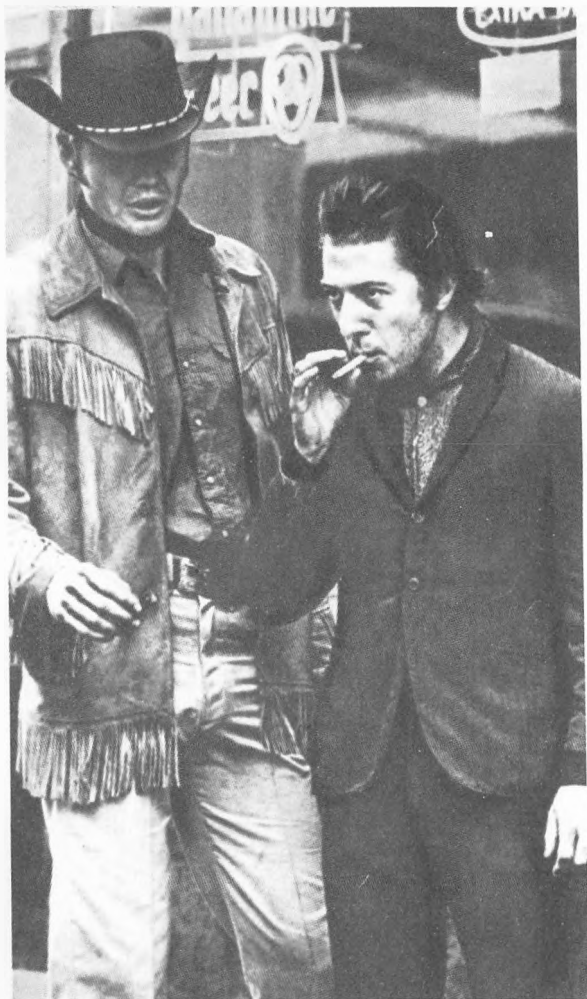


В роли Элен — Катрин Росс

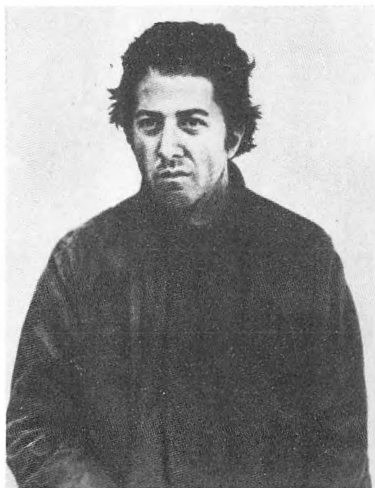
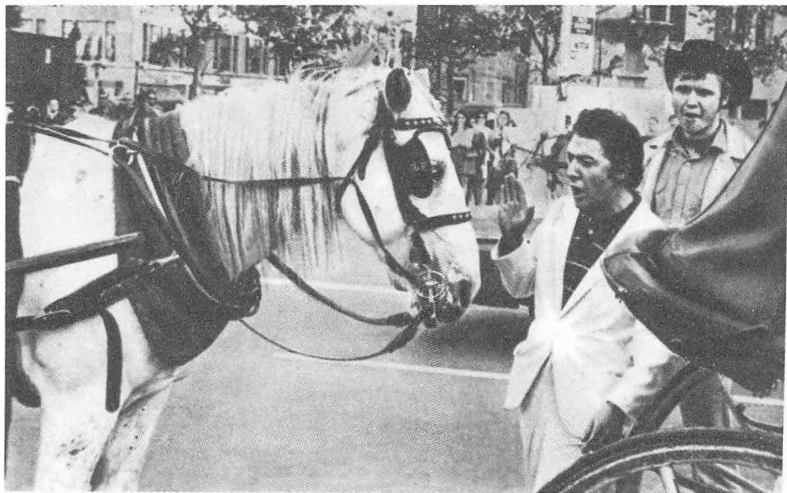
В роли миссис Робинсон — Энн Бэнкрофт



Дастин Хоффман и Джон Войт
в фильме «Полуночный ковбой»



Энрико Риццо, по прозвищу Крыса,
из фильма «Полуночный ковбой»



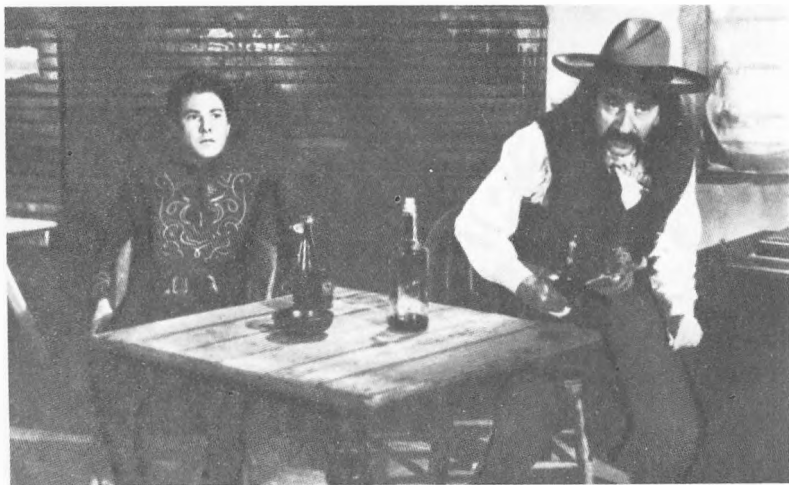
Дастин Хоффман и Миа Фэрроу в фильме «Джон и Мэри»



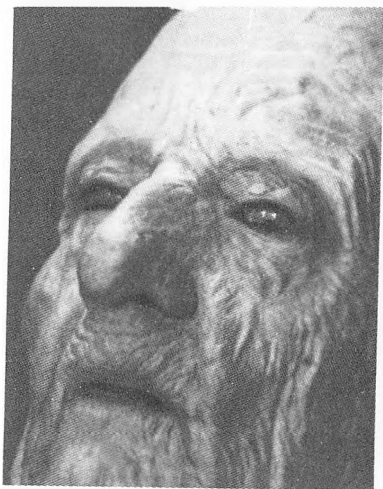
«Маленький большой человек». Эпизод пленения Джека
Джек в семье пастора. Дастин Хоффман и Фэй Данауэй



Джек — бравый ковбой. Дастин Хоффман и Джеф Кори
Джек у себя в племени



Джек — погонщик мулов
Старый Джек вспоминает...



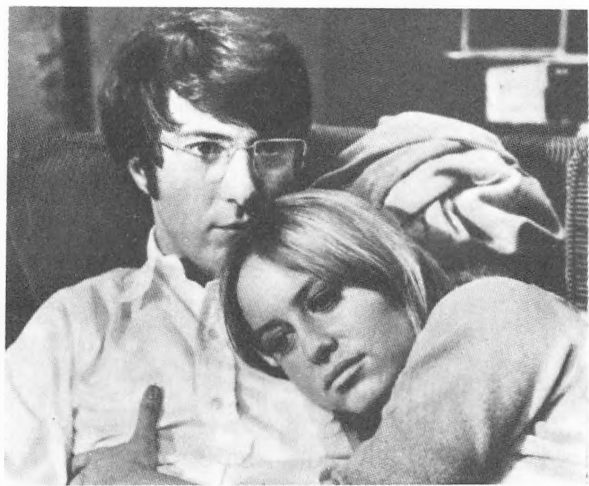
Дастин Хоффман в фильме «Кто такой Гарри Келлерман и почему он говорит обо мне эти ужасные вещи?»



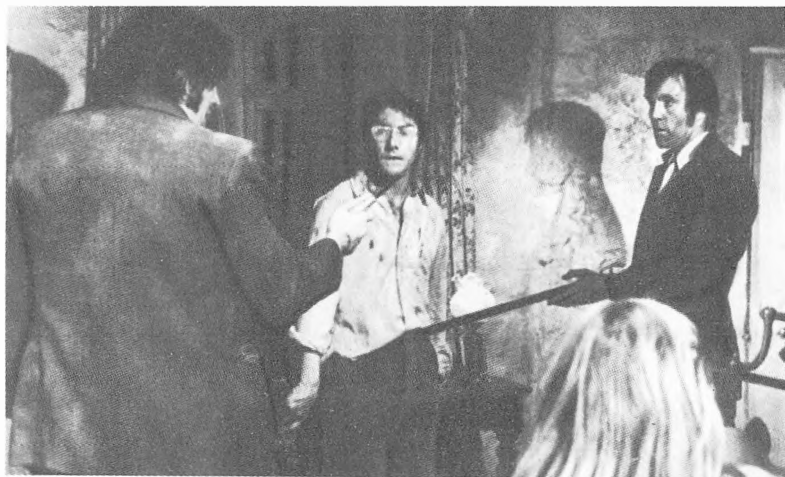
Джорджи Солоуэй — он же Гарри Келлерман



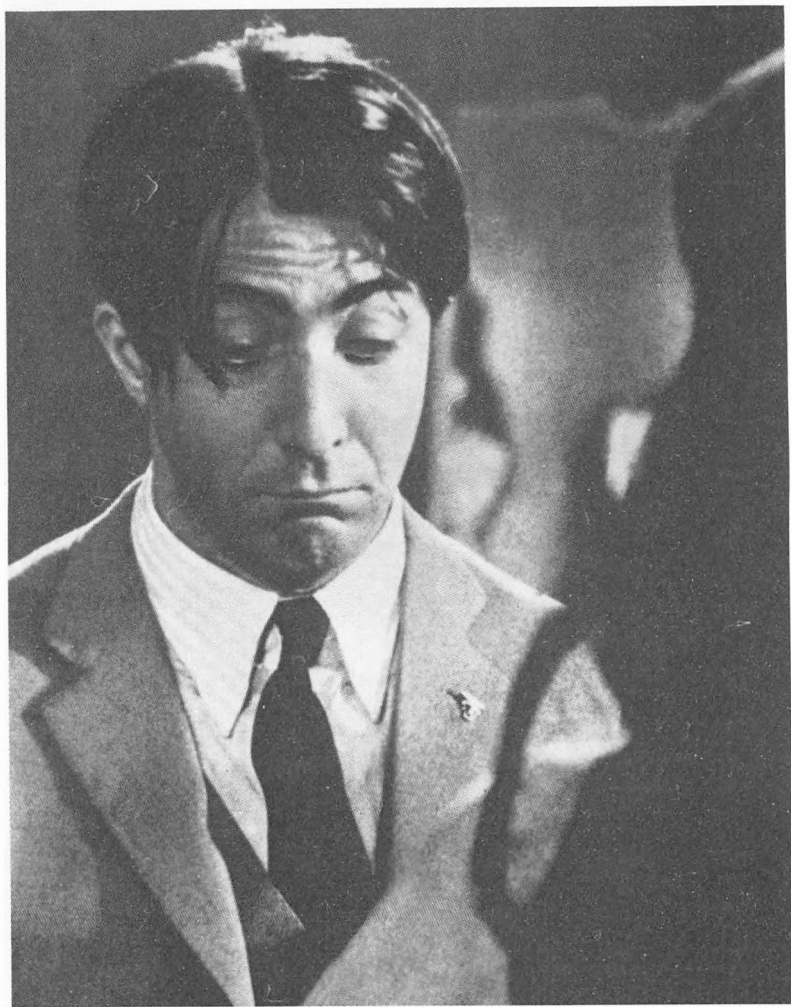
Эпизод осады дома из «Соломенных псов»: Хоффман и Дэвид Уорнер
Дастин Хоффман и Сюзен Джордж в ролях Дэвида и Эми



Эпизод в баре. Дастин Хоффман и Питер Вон
Дэвид и его враги



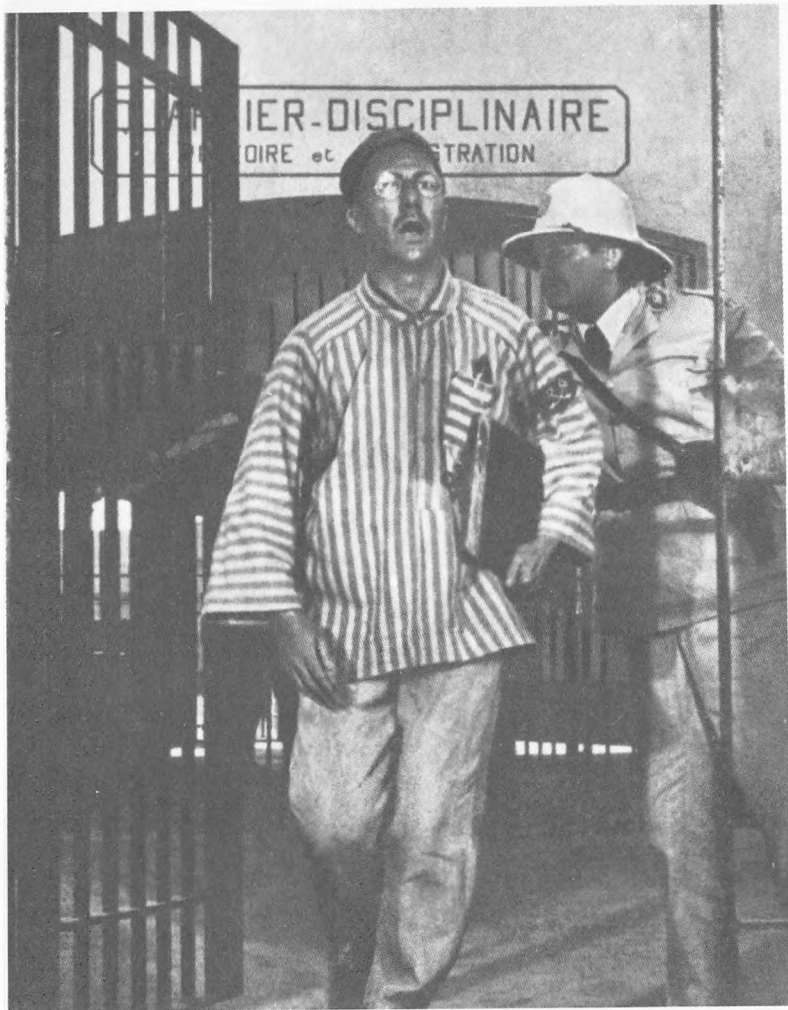
**Дастин Хоффман в роли незадачливого Альфредо
из фильма «Альфредо, Альфредо»**



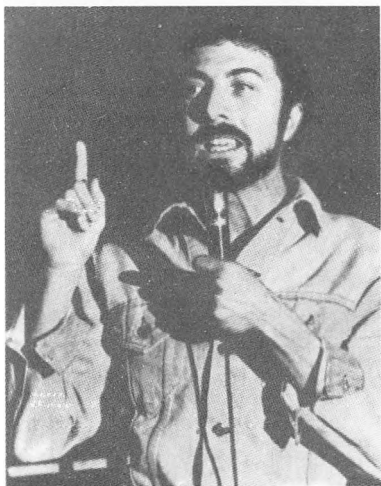
«Альфредо, Альфредо».
Дастин Хоффман и Стефания Сандрелли



Дастин Хоффман в роли Луи Дельга из фильма «Мотылек»



«Ленни». Процесс против Ленни Брюса
«Перед вами — Ленни Брюс!» Арест



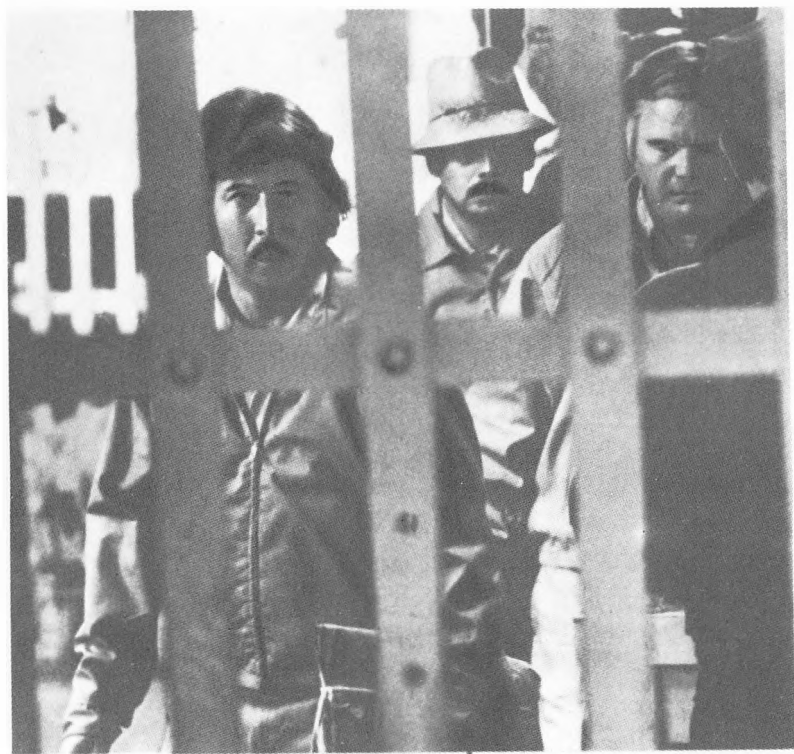
Два журналиста против «всей президентской рати»...
В ролях Дастин Хоффман и Роберт Рэдфорд



«Марафонец». Бэйб держит на прицеле своего врага



«Срок свободы». Макса Дэмбо выпускают из тюрьмы



Журналист Уэлли Стэнтон из фильма «Агата»



«Кramer против Крамера». Тед Крамер (Дастин Хоффман) и его маленький сын Билли (Джастин Хенри)



«Тутси». Майкл и Сэнди (Тери Гар) пришли на конкурс на ТВ, Майкл превратился в Дороти (импресарио — режиссер Сидней Поллак)



Дороти стала национальной героиней



За ней ухаживает отец Джули (Чарлз Дарнинг), чувства к которой Майклу пришлось скрывать (Джули — Джессика Лэндж)



Роль Вилли Ломена из пьесы А. Миллера «Смерть коммивояжера»
Хоффман исполнил сначала на сцене...



...а потом в телефильме (в роли Биффа — Джон Малкович)



Содержание

Его доисторическое прошлое	7
В актерах	22
Только пьесы	38
Пьесы и роли	48
Сладкое бремя славы	65
«Выпускник»	65
Дебют-II, дебют-III	79
«Полуночный ковбой»	85
«Джимми Шайн»	102
«Джон и Мэри»	106
«Маленький большой человек»	111
«Кто такой Гарри Келлерман?..»	128
«Соломенные псы»	133
«Альфредо, Альфредо»	147
«Мотылек»	151
«Ленни»	155
«Вся президентская рать»	163
«Марафонец»	168
«Срок свободы». «Агата»	174
«Крамер против Крамера»	181
«Тутси»	194
Продолжение следует...	203
Сценические роли Дастина Хоффмана	217
Фильмография	221

Беленький И.

Б 43 Дастин Хоффман.— М.: Искусство, 1988.—224 с.,
[16,0] л. ил.— (Мастера зарубеж. киноискусства).

Книга посвящена творчеству популярного американского киноактера Дастина Хоффмана, знакомого советскому зрителю по фильмам «Маленький большой человек», «Крамер против Крамера», «Тутси». В книге описывается нелегкий творческий путь актера, живущего в обстановке социальных противоречий и потрясений, его борьба за реалистическую манеру игры, анализируются сценические и экранные роли.

4910020000—068

Б ————— 146—88

ББК 85.374(3)

025(01)—88

Игорь Вениаминович Беленький

Дастин Хоффман

Редактор Д. С. Шацилло. Художник В. Е. Валериус. Художественный редактор О. П. Богомолова. Технический редактор Г. П. Давидок. Корректор Н. Н. Прокофьева

И. Б. № 2906

Сдано в набор 19.05.87. Подп. в печать 25.12.87. А 13690. Формат издания 70×108/32. Бумага офсетная № 1, для илл. офсетная. Гарнитура журнально-рубленая. Офсетная печать. Усл. печ. л. 11,2. Усл. кр.-отт. 11,33. Уч.-изд. л. 12,172. Изд. № 15570. Тираж 25 000. Заказ 388. Цена 90 коп. Издательство «Искусство», 103009 Москва, Собиновский пер., 3. Тульская типография Союзполиграфпрома при Государственном комитете СССР по делам издательства, полиграфии и книжной торговли, 300600, г. Тула, проспект Ленина, 109

