

Фрэнсис Форд КОППОЛА: лики художника, линии судьбы

Johnson, Robert K. Francis Ford Coppola. Boston, Twayne, 1977. 199 p.
Chown, Jeffrey. Hollywood Auteur Francis Coppola. N.Y. — Lnd., Praeger, 1988. 230 p.
Cowie, Peter. Coppola. Lnd., Andre Deutsch, 1989. 270 p.

«Неоренессансным человеком» назвал крупнейшего из американских кинематистов трех последних десятилетий Фрэнсиса Форда Копполу (род. в 1939 году) английский критик Питер Коуи. Объединившему в одном лице режиссера, сценариста, продюсера, практикующего теоретика массовых коммуникаций, внедрившемуся в «Систему» Голливуда и во многом на современном этапе ее преобразившему, Копполе более всего подходит определение «режиссер-суперзвезда». Каждый его фильм — культурная акция, в процесс съемок неизменно занимает место в колонках светских новостей. Время от времени случается скандал. А потом, после премьеры, газетные обозреватели еще долго не могут успокоиться, чествовая режиссера налево и направо, но прекрасно понимая, что в определенном смысле равных ему в американском кино просто нет.

Карьера этого *enfant terrible* современного кинематографа не знает ровного течения едва ли не с самого старта, когда был поставлен его первый полнометражный фильм «Безумие-13» (1963) — вполне ремесленное упражнение на темы литературной «готики», недавно показанное и по отечественному ТВ. В ней соседствуют взлеты и падения, снова сменяющиеся взлетами — из совершенно безнадежных, казалось бы, ситуаций. Взаимоотношения Копполы-художника с Голливудом (и с самим собой как продюсером) давно вышли за рамки производственных, став чем-то вроде тяжбы между Давидом и Голиафом, Личностью и Студией, причем режиссер вынужден играть попеременно и ту, и другую роль.

Парадоксальным образом, в отличие от своих собратьев и сверстников по

«новому Голливуду»: Ст. Спилберга, Дж. Лукаса, М. Скорсезе и других, — Фрэнсис Форд Коппола тем больше рискует, чем безошибочнее рассчитывает. И каждый раз после очередного падения возвращается к сюжету своей жизни — неподражаемому «Крестному отцу», теперь уже трехсерийному. Этот фильм — грандиозная гангстерская сага, она же — развернутая метафора современной Америки, она же — образ и архетип семьи, она же — сюжетная парадигма форм и вариаций мифологии власти, она же — «песнь песней» иммигранта в США, — принеся режиссеру невероятный успех в 1972 году, с тех пор неотступно сопровождает его в кинематографической одиссее — то ли как благословение, то ли как проклятие. Итак, что такое «Крестный отец» (добавим, лишь два года назад впервые удостоенный публичного проката в России и поныне продолжающий входить в массовое сознание русскоязычного читателя по бесконечно тиражируемой неполной переводной версии профессионально сработанного, но, признаем, имеющего мало общего с большой литературой романа-бестселлера Марио Пьюзо¹): наваждение или шедевр?

Прогрессив с начала как «лучший гангстерский фильм» (по определению ведущей представительницы американской кинокритики П. Кейл) в мировом кино, «Крестный отец» Копполы, как выяснилось в ходе времени, ответил на некую глобальную духовную ситуацию 70-90-х годов, когда общее отрезвление сопровождалось не столько переоценкой ценностей (от революционаризма к общечеловеческим идеалам), сколько условным, гипотетическим отделением идеалов от средств их достижения, радикальной по-своему критикой утопизма как неперменной составляющей любой тоталитарной идеологии. (Утопия Семьи — центральная в фильме — ничуть не менее показательна, нежели любая другая.)

Авторы рецензируемых книг, каждый по своему, пытаются подобраться к загадке «Крестного отца», тем или

1 См. «Соврем. худож. литература за рубежом», 1971, № 5.

иным образом формулируя ее связь с «загадкой» самого Коппола, не вполне укладывающейся в историю его карьеры.

Роберт Джонсон выпустил свою монографию в популярной биографической серии издательства «Твейн» в момент, когда режиссер был на вершине славы после двух первых серий «Крестного отца» (1972, 1974) и «Разговора» (1974) и ничто не предвещало финансовой катастрофы, постигшей его грандиозный «Апокалипсис наших дней» (1979). Но это же обстоятельство в известной мере и сковало исследователя, ибо путь Коппола естественно представлял своего рода архетипом для нового поколения молодых режиссеров, решившихся на штурм — финансовый и эстетический — старой, продюсерской, «Системы» Голливуда. Р.Джонсон, надо отдать справедливость, стремится быть внимательным к «лица необщему выражению» своего героя, подробно анализируя попытки самоутверждения Коппола в жанре («Безумие-13» — фильм ужасов, «Радуга Файниэна», 1968, — мюзикл), в так называемом проблемном кино, постулирующем, что и в Америке могут быть разочарованные и протестующие («Ты уже большой мальчик», 1966, — типичное произведение «бурных 60-х»), и в кино собственно авторском («Люди дождя», 1969, — фильм, и по сей день чтимый феминистками и бывшими битниками за радикальное переосмысление самой философии дороги как пути самопознания; об этом Р.Джонсон пишет интересно и глубоко).

Самое интересное и сложное, однако, начинается в тот момент, когда Коппола, непостижимым образом сумевший объединить в одном имидже бунтаря и конформиста, ставит фильм, где эти свойства режиссера и продюсера не просто обновили жанр, но, став содержанием ленты, с предельной емкостью выразили дух времени, казалось бы, обманувшего историю и давшего иллюзию авторитарной стабильности, купленной страшной ценой уступок и предательств. В выходе на экран «Крестного отца» Коппола воплотилась радикальная смена угла зрения на ключевую драму рубежа 70-х — перерождение бунтаря в конформиста, больше того: сама невозможность полноценного бунта в «толпе одиноких». Ины-

ми словами, «бунтарь» вознамерился добиться адекватного признания собственных талантов благодаря нерушимой системе правил, действующих внутри семьи как суверенного организма. Семье-то, по логике копполовского замысла, и предстояло вписаться в американское мирознание и даже больше: придать онтологический статус источавшейся в контркультуре Американской Мечте об обществе равных возможностей, стать главным ее гарантом, ходатаем и мстителем за новичков-иммигрантов, столкнувшихся с отторгающей их действительностью.

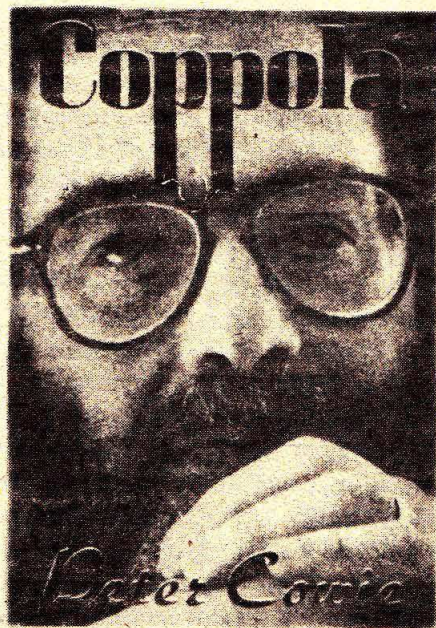
О двойственной (и внутренне полемичной по отношению к роману М.Пьюзо) идейной природе фильма Коппола у нас в свое время немало писали, максимально четко акцентируя то, что «работало» на критику социального — в том числе продюсерского — конформизма (наиболее фундаментально — в статьях и монографии Яна Березницкого «Как создать самого себя», М., Искусство, 1976). Р.Джонсон же будто и не видит экзистенциального перелома в карьере Коппола, лишь походя говоря о коммерческом успехе дальнейших лент режиссера как дополнительном патенте на качество продукции, а не его, успеха, важнейшей составляющей. Эстетическая тактика Коппола-режиссера весьма слабо соотнесена в рецензируемой работе с его продюсерской стратегией — поисками универсального мифа, признанного не только обусловить самостояние жанра, но и сфокусировать проблематику времени, как она воспринималась на протяжении холодеющих и трезвеющих 70-х. Время искало выражения посредством универсальной мифологемы; критик же интерпретирует эту двойственность отображаемой эпохи исключительно в «технологических» терминах, отделяя «удачные» куски фильма от «неудачных», полагаясь преимущественно на собственный вкус и пренебрегая темой воздействия стереотипов обыденного сознания, столь же «возмущенного» самим левым взрывом, сколь сами левые были обескуражены его последствиями. Между тем здесь-то, на почве обыденного сознания, Коппола-художник становится по-настоящему смелым, переосмысляя ключевые мифологемы американской

культуры с точки зрения иммигранта — итало-американца во втором поколении.

По Р.Джонсону, загадка Копполы — это разгадка его успеха, а его творческая эволюция — не что иное, как «роман карьеры» с непредвиденными отступлениями, досадно мешающими стройности концепции. Поэтому остается совершенно не понятным критиком «Разговор», сыгравший, по моему убеждению, роль психоаналитического автокомментария к «Крестному отцу» и в то же время явившийся впечатляющей метафорой Америки после Уотергейта.

В содержательном плане Р.Джонсон определяет главную тему творчества Копполы как «необходимость понять, что люди, которых мы любим и которые любят нас, чаще всего оказываются нашими врагами», — итог, в мировоззренческом плане не слишком удовлетворяющий. Удивляет и то, что Р.Джонсон, довольно настойчиво ищущий эстетическую формулу «отличия» кинематографа Копполы от произведений, ключевых для американского кино рубежа 60—70-х («Беспечный ездок» Д.Хоппера, 1969, «Полуночный ковбой» Дж.Шлезингера, 1969), почему-то находит ее в жанре сатиры — по аналогии с эксцентризмом английского режиссера Ричарда Лестера. Создателя «Крестного отца» можно назвать отчасти поэтом, отчасти эпиком, но уж никак не сатириком; гротескность некоторых его образов и сюжетных метафор (смерть дона Корлеоне, например) — другого происхождения. Таким образом, книга Р.Джонсона может служить введением в творчество Копполы, но по ее прочтении у читателя остаются те же примерно вопросы, что и до знакомства с концепцией исследователя. Академизм тут, увы, не панацея, но скорее способ уйти от общих вопросов в спасительную эмпирику.

Богатая фактическим материалом, насыщенная фрагментами уникальных интервью с режиссером, обстоятельная работа известного киноведа Питера Коуи, вышедшая двенадцатью годами позднее, после новых триумфов Копполы, в преддверии «Крестного отца, части третьей» (1990), — в хорошем смысле слова апологетическая книга. И анализ карьеры, и анализ фильмов служит здесь осмыслению творчества режиссера



как целостного явления, не сводимого ни к одной из составляющих, не могущего быть исчерпанным ни одним из многих направлений в деятельности мастера. Ставятся важные точки над «i»: так, «Крестный отец», по мнению Коуи, имеет столь же значимый биографический подтекст, сколь и мифологический; автор книги интерпретирует его просто как «повесть об отце и сыне», но эта простота лишь четче акцентирует многозначность и глубину замысла фильма. Достойно упоминания, в частности, раскрытие критиком метафоры мафии как системы отношений, где патриархальные связи (фундаментальные для США 70-х) уже вполне демистифицированы и осознаются лишь как внешняя оболочка, вынужденно воспроизводящаяся в чужом и враждебном мире; отсюда тема предательства, по Коуи, вытесняется темой расплаты. В какой мере эти позднейшие уточнения имманентны исходному замыслу Копполы, сказать трудно. Но, забегаая вперед, отметим, что именно такая трактовка двух первых фильмов трилогии наиболее правомерна, если рассматривать ее ретроспективно, взяв за точку отсчета «Крестного отца, часть третья», где тема расплаты за абсолютную власть стала ведущей и, по сути, единственной.

Принципиально и то, что автор увидел и в «Разговоре» (вышедшем, напомним, в промежутке между двумя первыми частями «Крестного отца») тему столкно-

вения двух культур, а точнее — цивилизаций: американского технократизма, исполненного уверенности в своей всеохватывающей мощи, и традиционно европейской (конкретно — итальянской) патриархальности, «домашности», способной навязать свои законы где угодно, противопоставив мощному подслушивающему устройству тотальное превращение людей в слухачей, разрушению интимного мира личности — личного Бога, жилище и суверенное бытие, срывающееся в безумие.

Коппола, стало быть, не элзгик, не слагатель семейных саг, а философ, мыслитель, понимающий, что в посттоталитарном мире главной темой неизбежно становится тема демистификации Власти, разрушающей не только того, над кем властвуют, но и того, кто властвует, причем отнюдь не только возможностью выхода за нормы морали — нет, самим перерождением этой морали, естественно служащей властным структурам. В данном контексте в расчет могут приниматься и естественные человеческие побуждения, а их иррациональность, спонтанность — быть хорошо отрепетированными, хоть и неведомо для самого «актера»; этот поворот фабулы «Разговора» сегодня представляется прелюдией к актуальным спорам о границах самоосознания в рамках целиком «созданной» (массовыми коммуникациями, например) реальности, об адекватности их не столь реальности как таковой, сколь хотя бы самоидентичности индивидуума, который не живет, а исключительно смотрит на варианты, версии отражений собственной жизни. Вот уж воистину: умножая познание, умножаешь скорбь от того, что познание разрушает тебя самого, твое внутреннее «я» (недаром детектив Гарри Коул — герой-протагонист «Разговора» — ищет микрофон даже в статуэтке святого и разбивает ее).

Таково поразительное свойство Коппола — говорить о самых злободневных материях с точки зрения Экклезиаста, будто решившего непосредственно проследить, как время жизни сменяется временем смерти, и тем скорее это происходит, чем более энергично и внеморально люди борются за свое существование. Ибо никакая это не борьба за существование, а борьба за право господствовать.

Коуи столь же прямо и честно анализирует этот взгляд на мир, сколь Коппола его предьявляет. И вполне может быть, что в терминах «новой левой» это вовсе не отречение от прогрессивных идеалов, а действительно другая точка отсчета, для которой в конце 60-х еще просто не было экзистенциальной территории: все было прямо и жестко определено. Ибо, как сказано в заключительном титре фильма Коппола «Клуб Коттон», побывавшего и в нашем прокате, «время XX века уже ограничено» (юмор состоит в «товарной» упаковке этой сентенции). Давление Истории от имени мифологического прошлого круче любой полиции ограничило в конце концов порыв в будущее. А память культуры на поверку оказывается куда более надежным пространством внутренней свободы (и едва ли не самое убедительное свидетельство в пользу этого тезиса — самые поразительные по «ретро»-стилистике ленты режиссера: «От всего сердца», 1982; «Бойцовая рыбка», 1983, да и тот же «Клуб Коттон», 1984), чем абстрактный путь в никуда. Хотя надо признать, что ответная реплика Коппола леворадикальному движению, во-первых, сильно запоздала, а во-вторых была связана с катастрофическими открытиями «Апокалипсиса наших дней» (1979).

Сколько еще версий, объясняющих возросшее с начала 80-х внимание Коппола к голливудской киномифологии, бытует в критике? Коуи этого круга вопросов почти не касается: в центре его внимания — творческая эволюция режиссера, а творческая эволюция не равнозначна меняющимся линиям судьбы. Но именно тема кинематографической памяти, благодаря которой почва под ногами стала осознаваться как акт реконструкции сдвига значений в сквозной трактовке жанра, фабульного каркаса, мифа «звезды», вновь выводит нас к понятию «стратегии успеха» как значимой категории творчества художника. Ей и посвящена монография Джеффри Чоуна «Голливудский «автор» Фрэнсис Коппола», в которой в связи с термином «автор», восходящим к киномысли Старого Света 1950—1960-х годов, заново ставится проблема европейской традиции и американского пути освоения этой традиции. И Коппола



снова раздваивается на «американца» и «европейца».

Автор решительно спорит с теми, кто полагает, что Коппола — канонический режиссер-автор в европейском смысле, когда поправка на американскую специфику не меняет сути. Тип производства, пишет Чоун, настолько видоизменяет сами по себе как будто «авторские» приемы и средства выразительности, интегрируя их в новое целое фильма, что их как бы и нет.

Отдадим должное своевременности постановки вопроса и независимости исследовательской мысли Дж. Чоуна, ставшего в оппозицию многим собратьям по перу (в том числе и к авторам двух разобранных выше монографий). Только вот о чем тут, собственно, речь? О набившем оскомину «культурном империализме» Голливуда, с которым невозможно бороться в открытой конкуренции любому кино (о чем в наших палестинах говорят чуть ли не ежедневно)? Или все-таки об усугубляющемся процессе смешивания языков субкультур, вне американского жесткого мифологического моделирования дающих лишь некое подобие вавилонского столпотворения, но уж никак не осмысленное высказывание?

Вступив ныне в новую репродуктивную фазу своего бытия, кино с неожиданной энергией стало искать способ интегрировать существующие языки культуры в новую парадигму. Повествовательные новации Копполы имеют са-

мое прямое отношение к этому процессу.

Великолепно чувствуя остросовременный подтекст затронутых им проблем, Дж. Чоун, однако, радикально отрицает всякое вообще «авторство» Копполы, считая, что слово это «чужое», из лексикона французской «новой волны» (что верно), и что оно профанирует творческие усилия режиссера, сбивая с толку исследователей (а вот это уже на его совести). Получается, будто технология и есть искусство, самодостаточная ценность, а авторские интенции — литературщина, издержки каллиграфизма слишком старательного ученика, не более того. Забываются при этом утверждения самого Копполы о ценности для него повествовательных структур, явленных не только в жанровом каноне, но и в монтаже. Забывается, что он неизменно подчеркивал прямое ученичество не у Бергмана и Антониони, а у Эйзенштейна. Как же так, спросят читатели: «Потемкин» или «Октябрь» — и «Крестный отец»?

А ведь тут нет противоречия, и Коппола, при всей своей мастеровитости, опять находит брешь между уникальным и тиражированным. После 70-х — стадии саморефлексии — кинематограф вдруг обнаружил статус документальности в истории XX века как истории тотального мифотворчества. И автор, открыв (здесь, стоит признать, Дж. Чоун во многом прав) свою фиктивность как апологет оригинальности, собственный удел обреченности на вторичность, сумел, несмотря ни на что, сохранить другое: экзистенциальную подлинность опыта жизни, так же потребной для сотворения мифов, как и для всего остального. Ибо кино в такой же мере мышление, как и язык.

Если воспроизвести в памяти и попытаться передать впечатление визуальной мощи ключевых сцен насилия в «Крестном отце, части третьей», то обнаружится, что они противоположны по смыслу аналогичным сценам из фильмов, снятых Копполой в 70-е. В частности, сцена вертолетной атаки гангстеров, уничтожающих уже не только неугодных конкурентов, но всю «семью», — не что иное, как перевернутая цитата из «Апокалипсиса наших дней», где под

звуки вагнеровского «Полета валькирий» американцы уничтожают Вьетнам. Повторение — знак деградации. Но отнюдь не режиссерской — деградации всеобъемлющей Власти. И Майкл Корлеоне (Аль Пачино) в третьем фильме гангстерской саги, снятом именно в традициях итальянской киноэпики, от Висконти до Бертолуччи, предстает как действующий муляж Власти, но уже не ее субъект. А смерть его дочери (ее сыграла дочь режиссера София Коппола) — уже даже не возмездие, а упреждающее пресечение любой осмысленности мщения, которое могло бы быть хоть как-то оправдано. Эта гибель предусмотрена порочным кругом насилия, так целесообразно спланированного в очередной операции, что даже вместо одной жертвы может оказаться другая. Невинная. Не искупаемая ничем.

С неожиданной оперативностью достигший наших экранов весной прошлого года, в беспрецедентно ответственную для нашей нарождающейся демократической государственности пору невиданных обновляющих перемен, «Крестный отец, часть третья» — не просто завершение, доведение до логического конца всех линий трилогии, всех вариантов темы «человек и власть»

внутри архетипа семьи, с ретроспекциями в историю личности и историю страны. Это развенчание истории как мифологии Власти, нуждающейся в кровавых акциях, заговорах, переворотах, всем том *театре*, какой заполнил культурное и мыслительное пространство XX века. Но это еще не конец Истории — лишь финал Утопии, едва ли не самой безумной и самой притягательной. Понятно, что всякая аналогия условна. И что утопия коммунистическая по смыслу скорее всего противоположна утопии семейной. Только вот типы связи почему-то в них одинаковые.

Понятно, что об *этом* ни в одной из рецензируемых монографий, созданных нашими современниками с духовным опытом существования в рамках западного мира, речь не шла. Но это означает лишь, что привязанность Копполы к темам, создавшим неповторимый сюжет «Крестного отца», еще себя не исчерпала. В конце концов, одна и та же фабула может повествовать совершенно о разных вещах. А значит, мы возвращаемся к человеческой истории, переставшей быть историей «тиранов»-авторов и становящейся историей рассказчиков. И Фрэнсис Форд Коппола — не случайный спутник на этом пути.

А.ШЕМЯКИН

ТРИНИДАД И ТОБАГО

Дерек УОЛКОТТ, или Вест-индский путь

Присуждение вест-индскому поэту, драматургу, эссеисту, художнику Дереку Уолкотту¹ (род. в 1930 г.) Нобелевской премии в области литературы за 1992 год было воспринято собратями по цеху и критикой как должное. Признания и известности Уолкотту всегда было не занимать. Первая же его пьеса, ученическая по сути, увидела сцену на Барбадосе, Сент-Лю-



¹ См. «Соврем. худож. литература за рубежом», 1982, № 6; 1983, № 6; 1988, № 4.