



Раз, два, три- гони монетку

Заметки о премьере трилогии

Фрэнсиса Ф. Коппола в нашей стране

НЕЛЬЗЯ сказать, чтобы фамилия Коппола была вовсе незнакома в нашей стране. Многие ленты этого классика американского кинематографа посещали наши кинофестивали, заезжали в виде недель и тому подобного. Но, к сожалению, сам того не зная, режиссер сделался «по преимуществу» героем публицистическим, ибо на заре охраны социалистической нравственности от зарубежной видеопродукции сажали «за пропаганду насилия и порнографии» именно зрителей «Крестного отца».

Как странно... вот теперь должны были бы уже кончаться их сроки, и как раз в Москве и других городах проходит суперпремьера, приуроченная к выходу на экраны «Крестного отца, III», а также демонстрация всей трилогии целиком. Если представить себе, что мы по-прежнему спокойно влачимся в застое, то это выглядит чудовищной и пошловатой абберацией зрения.

Однако все не так — премьера действительно состоялась, и страшно представить себе, какое разочарование ждет наивных кинозрителей, начитавшихся об этой ленте во времена оные.

В 1972 ГОДУ Фрэнсис Форд Коппола снял «блокбастер» — «Крестный отец» (часть первая). На этом сделал себе имя и состояние. Обеспечив состояние аффекта зрителям. И если свое состояние он частично просадил во время съемок не окупившего себя фильма «Апокалипсис сегодня», то имя осталось при нем.

Американцы любят фильмы «про себя». Про то, как «они» завоевывали Запад, как «они» выигрывали вторую мировую войну, как «они» сражались кто против Севера, кто против Юга, как «они» были отважными бутлегерами или не менее отважными «зелеными берегами»... Вся эта длинная преамбула необходима лишь затем, чтобы отметить — гангстеры в Америке оказались в кинематографическом варианте своеобразными «романтиками» героями. Дело не в том, что все они поголовно напоминали Вертера, нет. Они, конечно, были явлены зрителю как злодеи, но и злодеи все же совершенно романтического толка. Коппола оказался великим, что нарушил эту традицию, сняв едва ли не первым в американской истории нежанровый фильм о мафии.

Видимо, следует заметить, что в начале семидесятых в американском кинематографе, как и культуре в целом, еще во всю процветал нигилизм. Он пережил уже стадию непереносимого бунта и вошел в образ Леонида Андреева, пугающего Льва Толстого, а тому, как известно из цитаты, не было страшно. Стоит учесть, что графом Толстым в данном случае выступают консерваторы.

В тот момент американцев многое пугало: Уотергейт, рак. Тема непонятного, скрытно чужого становилась модной и продуктивной. И история итальянского семейства, чья горячая кровь оказалась инфицирована американским вирусом, пришлось как нельзя кстати.

Приключения итальянцев в России нам известны. Однако в Америке итальянцы не более чем эмигранты. И, как любые эмигранты в любой стране, вынуждены в какой-то момент решать довольно болезненную дилемму — ассимилироваться или замыкаться в своей среде. Но Америка — не «любая страна», это родина универсализма, который агрессивен не стойкостью, а податливостью: осуществляется ползучая агрессия продукта для всех — еды, одежды, фильмов. То есть для ассимиляции не следует напрягаться, надо, наоборот, максимально расслабиться. И станешь таким, как все, а потом миллионером.

Вот на этот нюанс противопоставления «чужого» и «универсального» и следует обратить внимание, комментируя «Крестных отцов». Глава клана дон Корлеоне (Марлон Брандо), мальчишкой попавший в страну обетованную, не обладает ничем, кроме памяти и собственных представлений о ценностях, среди которых на первом месте оказывается его семья. И чтобы она выжила, он вынужден преступить закон. Конфликт можно рассмотреть и с другой точки зрения — чтобы остаться итальянцем, то есть сохранить память, ему нужна жесткая, почти военная дисциплина, в условиях которой только и могут сохраниться традиции. А для поддержания дисциплины ему необходим враг. Против истинного врага — универсализма — невозможно бороться доступными средствами, и оттого враг для дон Корлеоне сублимируется в других мафиозных группировках. С ним его семья, свято чтя заветы глубокой сицилийской старины, и ведет перманентную войну, смысл которой — не победить, а сохранить собственное своеобразие.

ПОЗВОЛЬТЕ на время отвлечься от семьи Корлеоне и обратиться к другому фильму Коппола — «Клуб «Коттон», тем более что он присутствовал в нашем прокате. Эта ироничная и отчасти самопародийная постановка демонстрирует, как феномен мафии ловко поглощается феноменом киномифологии. В начале фильма события разворачиваются во вполне реалистическом ключе: главарь мафии, его спаситель — трубач-джазист и женщина между ними как двигатель драматургии. Обилие второстепенных правдоподобных сцен некоторое время удерживает повествование на грани между бытописанием и жанровым праздником. Но скоро тот

берет свое. И к финалу персонажи прибывают, снаряженные опереточностью, отбросив по пути психологизм и прочие атрибуты реализма. Последняя сцена этого фильма — учебник преобразования «камня в пар», истории в мюзикл: на фоне выступления чечеточников на сцене клуба «Коттон» происходит убийство главного мафиози и отъезд освободившейся от его внимания пары в Голливуд. Причем с какого-то момента условности стираются, чечеточники пляшут уже на вокзале, а поезд разводит пары на сцене, реальность и представление смешиваются в удивительный коктейль под названием «хеппи-энд».

Но ирония относится не к теме. Скорее, тут можно наблюдать мастерскую игру режиссера со стереотипами и, что более интересно, с процессом создания киномифов.

Как ни парадоксально это звучит, но Коппола, кажется, жаль настоящей мафии и жаль настоящего гангстера, из которых можно сделать оперетку, и именно ее по преимуществу. И вновь обращаясь к «Крестному отцу», режиссер делается серьезен, а по временам и удручающе серьезен. Тут мафия для него перестает быть отвлеченной игрушкой, к которой можно приспособить игрушечный же сюжет. В своей собственной локальной войне с универсализмом Коппола в качестве аргумента предлагает клан Корлеоне как Чужих в Америке. Он делает свой многочасовой «фильм ужасов» о людях, не отличимых от других «натурализованных», почти коренных уже граждан, но обладающих страшной тайной собственными условиями и традиций. И с этой точки зрения мафия преподносится как непознаваемая область, сакральностью своей отгороженная от остального мира. Это вам не родные бутлегеры, не местные домущники, а государство в государстве. И истинный страх, конечно, рождается не оттого, что одни дяди стреляют в других, а от зрелища взрослых людей, которые один за другим целуют дону Корлеоне-младшему руку (финал «Крестного отца, I»).

Но этот подсознательный ужас вряд ли может вырваться на уровень сознания. И благодушные универсальные американцы, вполне возможно, искренне воспринимают трилогию Коппола как хитро испорченный жанр, не обращая внимания на то, что это фильмы о маленьком фашизме, то есть об островке абсолюта, который с готовностью жертвует своими собственными частями ради приобретения идеальных форм. Ведь именно ради маниакального стремления к абсолюту, к максимально совершенному оформлению идеи герой Аль Пачино с невозмутимой жесткостью уничтожает своих «проштрафившихся» близких и родственников в финале второй части.

ТУТ, ПРОВЕДЯ ряд параллелей с ситуацией внутри нашей страны, и в Москве в частности, можно различно разжечь межнациональную рознь, но кинокритику это не к лицу, так что не станем торопить события.

Позволяет вспомнить Годара, который утверждал, что в кинематографе группа всегда сильнее одиночек, приводя в пример Люмьеров, «новую волну» и Голливуд. Как итальянец по происхождению, Фрэнсис Форд Коппола сам не чужд идеи мафии как таковой. Став человеком состоятельным, он создал так называемый «клан Коппола» — из кинематографистов, которым помогал и которые помогали друг другу. Так что сама формула «общего дела» многолика, и ей, как любой другой формуле, всегда можно найти вполне цивилизованные формы существования. И для нас этот вывод, возможно, важнее всего вышесказанного.

Саша КИСЕЛЕВ