

КОППОЛА

СЕМЬЯ, ИЗМЕНИВШАЯ
КИНЕМАТОГРАФ

АЙАН НАТАН

18+



Айан Натан
Коппола. Семья,
изменившая кинематограф
Серия «Режиссерская версия. Жизнь
и творчество культовых режиссеров»

Текст предоставлен правообладателем
http://www.litres.ru/pages/biblio_book/?art=69191434
Коппола. Семья, изменившая кинематограф: Эксмо; М.; 2023
ISBN 978-5-04-186722-5

Аннотация

Коппола – одна из самых влиятельных американских кинодинастий. История этой семьи уже давно стала легендой. Но за каждым триумфом кроется трагедия, ради каждого шедевра приходилось сражаться, а каждая награда доставалась с кровью, потом, слезами и оставляла шрамы.

Это история отца и дочери. Фрэнсиса Форда и Софии Коппола. Два разных пути, два разных творца. Одна семья. Он – сын иммигрантов – совершил революцию в Голливуде 70-х и подарил миру «Крестного отца», «Апокалипсис сегодня» и множество других гениальных картин. Она – не побоялась тени отца и заработала собственное имя, сняв «Трудности перевода» и «Девственницы-самоубийцы».

Их история – это не просто семейная сага, это история Голливуда, история взлетов и падений. Настоящий эпос. Итальянская драма.

В формате PDF A4 сохранен издательский макет книги.

Содержание

Пролог	7
Часть I. Фрэнсис	9
Глава 1. Сила воли	9
Конец ознакомительного фрагмента.	54

Айан Натан Коппола. Семья, изменившая кинематограф

Ian Nathan

THE COPPOLAS

A MOVIE DYNASTY

Text copyright © 2021 by Ian Nathan

Design and layout © 2021 Palazzo Editions Ltd

Russian translation rights arranged with PALAZZO

EDITIONS LTD,

15 Church Road, London SW13 9HE, UK

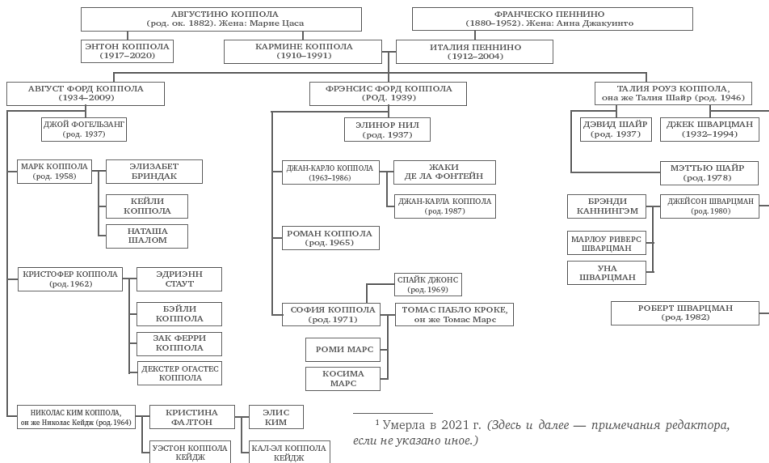
www.palazzoeditions.com

© Е. Кручина, перевод на русский язык, 2023

© Оформление. ООО «Издательство «Эксмо», 2023



Москва 2023



¹ Умерла в 2021 г. (Здесь и далее — примечания редактора, если не указано иное.)

Пролог

Буря становится все сильнее. В тусклом свете фонарей видно, как вода заливает дороги. Вскоре дождь скрывает все – кажется, что над миром опустился плотный занавес. Вода проникает сквозь стены, затопляет комнату за комнатой и поднимает дыбом ковры. Люди в закатанных до колен брюках входят и выходят из кухни – они переносят наверх скоропортящиеся продукты. Но настроение у всех приподнятое: собравшиеся открывают бутылки с итальянским вином и разбирают коробки с пастой, которые выдающийся оператор Витторио Стораро и его команда привезли прямо из Рима.

Наконец в доме появляется насквозь промокший Фрэнсис Форд Коппола. Заглохшая машина режиссера полтора часа простояла на перекрестке, так что ему пришлось выйти и толкать ее вперед. «Сегодня у вас нет никаких шансов добраться домой», – объявляет режиссер и пересчитывает присутствующих. Всего в доме остаются на ужин четырнадцать человек. Среди них – группа монтажеров, которые целый день работали над роликом для потенциальных покупателей фильма в Каннах.

Самый известный режиссер в мире делает пасту...

Хорошо, что у нас есть дневник наблюдательной Элинор Копполы, в котором детально описаны все события, проис-

ходившие в то странное время – время создания фильма «Апокалипсис сегодня». Можно сказать, во время войны.

Дети не обращают на бурю никакого внимания: Джо с Романом играют в покер, а пятилетняя София, накинув плащ, гоняет по двору лягушек. В открытый бассейн стекает грязь. Из колонок стереосистемы, присланной по просьбе режиссера из Сан-Франциско, звучит «Богема» Пуччини. Опера тщетно борется с бесконечным грохотом дождя – гневом богов, принявшим вид тайфуна, пришедшего с Южно-Китайского моря. Герои вынуждены кричать, чтобы их слышали.

Прекрасный ужин! Как же Коппола любит готовить! Для него это творческий акт с благодарной аудиторией и мгновенным вознаграждением. Приготовление еды разгружает его обремененный заботами разум. В разгар ужина в доме гаснет свет. Десерт гости вкушают, уже сидя за длинным столом при свечах. Режиссер замечает, как прекрасны их лица в оранжевом мерцании, как дрожат тени на стенах...

Ему хочется, чтобы и его фильмы были такими же идеальными...

Когда дождь утихает, все пытаются уснуть. Но в четыре часа утра вдруг включается электричество, снова звучит «Богема», а кофеварка для приготовления эспрессо начинает изрыгать клубы пара...

Часть I. Фрэнсис

Глава 1. Сила воли

Молодые годы. «Безумие 13» (1963)

Фрэнсису Форду Копполе не было страшно, когда скорая помощь везла его по улицам Куинса. Да, он слышал рыдания родителей, он понимал, что случившееся – семейная драма. Но тогда ему казалось, что эта трагедия происходит с кем-то иным, с другим бледным мальчиком, а сам он лишь наблюдает эту историю по мере ее развития. За окнами мелькают признаки растущего благосостояния Нью-Йорка: супермаркеты, соперничающие с семейными магазинами; реклама последних кинопремьер; фигуристые форды, бьюики, понтиаки, а иногда даже кадиллаки «Девиль», которые обгоняют проржавевшие трамваи. При других обстоятельствах он обязательно заметил бы все эти яркие приметы послевоенной Америки...

Его мать во всем винила поход с ночевкой – внеклассное мероприятие, организованное для младших скаутов в бруклинской школе, где мальчик проходил последние ступе-

ни государственного образования. В школе Фрэнсис ничем не выделялся – разве что тем, что его родителей, Италию и Кармине, регулярно туда вызывали из-за неважной успеваемости сына.

Скаутская экспедиция пала жертвой ужасной погоды. Конечно, это были не те библейские хляби небесные, что разверзнутся над Копполой на Филиппинах в будущем. Но дождь шел не переставая, так что лагерь скаутов успел превратиться в болото. По существу, ребята спали в холодной грязной воде. Вернувшись домой, Фрэнсис пожаловался на затекшую шею, но отец не придал этому значения и поутру отправил сына в школу. Когда конечности у мальчика начали терять подвижность, школьная медсестра без колебаний определила диагноз.

Прежде чем Фрэнсис успел что-либо сообразить, она позвонила родителям и сообщила об ужасном диагнозе – они, конечно, были потрясены. Ребенка доставили в Jamaica Hospital, здание из красного кирпича на 89-й авеню, увенчанное американским флагом. Глазам Фрэнсиса открылась чудовищная картина, детали которой он воссоздаст много лет спустя с помощью своей пытливейшей камеры и знаменитых монтажных приемов. Здесь повсюду лежали дети: они были размещены в ваннах, на стеллажах, в коридорах... В городе свирепствовал полиомиелит. С наступлением темноты крики и стоны других детей окончательно испугали мальчика.

Тогда, в 1949 году, девятилетний Фрэнсис тоже стал звать в темноте маму. В фильме «Крестный отец 2» как раз в таком возрасте Вито Корлеоне отправляется в Америку...

Коппола потом вспоминал свою детскую болезнь во многих произведениях – она оставила такое же острое впечатление, будто внезапно ослепляющий солнечный свет. Он помнил, как на следующее утро попытался встать с постели – и рухнул на пол. Подняться он уже не смог: левая рука, левая нога и спина были полностью парализованы. Ребенка продержали в больнице неделю, а потом Кармине привез его домой на 212-ю улицу. Чтобы сын не падал с кровати, его приходилось привязывать к ней простынями, и это приводило родителей в отчаяние.

Позже они отвезли Фрэнсиса к врачу-французу, дальнему родственнику семьи. Тот обыденно сообщил мальчику, что он больше никогда не будет ходить.

Подобного года в жизни Фрэнсиса не было никогда. Полиомиелит в буквальном смысле приковал его к постели, и мальчик в основном проводил время в одиночестве. Он был изгоем, «грязным больным» – слишком заразным, чтобы соседские дети могли его навещать. Из всех знакомых его возраста компанию ему составлял лишь преданный старший брат Август, да иногда заходила младшая сестра Талия.

Однажды Фрэнсис должен был принимать водную процедуру, и Италия осторожно опустила его в ванну, как вдруг внезапно раздался звонок в дверь. Мальчик хорошо запом-

нил, как стал неумолимо скользить по гладкой эмали. Горячая вода уже подобралась к носу, когда в комнату ворвалась мать. Похожую историю из омраченного болезнью детства рассказывает герой фильма Коппола «Разговор» – мастер прослушки Гарри Кол (Джин Хэкмен).

Его спасли семейные узы.

Кармине выбрал свой метод лечения сына, он пренебрег ужасным диагнозом знакомого врача. При финансовой помощи некоммерческой организации «Марш десятицентовиков», основанной президентом Франклином Рузвельтом как фонд борьбы с полиомиелитом, он нашел врача-физиотерапевта. Шаг за шагом, врач сумел научить худого, как скелет, Фрэнсиса двигать своими костлявыми конечностями. С помощью терапевта и родителей мальчик просто заставил себя выздороветь: сначала ему начали подчиняться руки, затем ноги... Это было похоже на второе рождение.

Несчастье меняет человека, а иногда даже определяет его характер. Перенесенный полиомиелит оставил Копполе легкую хромоту. Как-то режиссер пошутил, что она становилась особенно заметной, когда он пытался обнять девушку. Он никогда не был спортивным человеком, но, переболев, стал кряжистым и крепким. Теперь он был уверен в том, что руки и ноги больше никогда его не подведут. Вместе с тем на каком-то психологическом или духовном уровне он понял, что никогда не будет прежним. «Мне кажется, что у людей, перенесших травмы, появляются новые способности, которые

позволяют им покорять новые вершины».

Несомненно, беды и невзгоды еще окончательно его не покинули. Но если бы он тогда не был близок к смерти, то никогда бы и не зажил своей подлинной жизнью. Он никогда бы не пережил тех невероятных приключений, которые разворачивались на протяжении последующих семи десятилетий его жизни.

Главное, что в своем одиночестве Коппола не сидел сложа руки. Он отпускал свое воображение свободно бродить там, куда не могло добраться его тело. Теперь он не отрывался от черно-белого телевизора Motorola, который его отец принес домой, когда ему было семь лет. В их районе редко кто мог позволить себе такую роскошь. Фрэнсис с удовольствием смотрел фильмы про ковбоев и американский научно-фантастический сериал «Капитан Видео и его видеореинджеры» на канале DuMont Television Network. Еще до болезни Коппола очень полюбил развлекательную программу Floor Show на канале NBC, особенно чревовещателя и имитатора Пола Уинчелла, который обменивался репликами со своей нахальной марионеткой Джерри Мэхони. Над кроватью у Копполы висела фотография Уинчелла с его автографом, а рядом на стуле восседала точная копия Джерри. Он научился писать целые программы, состоявшие из разговоров со своим «другом», своим вторым «я». Он продавал своим родственникам билеты на масштабные шоу, в которых рассказывал им разнообразные истории.

Почти сорок лет спустя в юридическом триллере «Благодетель», который показывает несправедливость американской системы медицинского страхования, у жертвы лейкемии, которую играет Джонни Витуорт, рядом с постелью стоит манекен, изображающий знаменитого чревовещателя.

Больше всего Коппола любил воскресное утро, когда можно было посмотреть программу «Детский час» от компании Horn & Hardart – это развлекательное шоу было целиком посвящено детям. Спонсором программы выступала сеть ресторанов самообслуживания Philly. Позднее в комедийном фильме «Ты теперь большой мальчик» Коппола высмеивал моду на фирменные торговые автоматы этой компании.

«В этом шоу пели и танцевали самые красивые девочки в мире», – вспоминал он. Ему нравился дух сотрудничества между детьми, который здесь существовал. А еще задолго до появления первой мысли о том, чтобы стать режиссером, он начал мечтать о собственной студии. По его словам, это должно было быть такое место, где он со своими единомышленниками сможет работать вместе, как дети в этом шоу, «с музыкой, куклами, декорациями, софитами, драматическими представлениями – со всем, чего мы захотим».

Так что истоки знаменитого коллективного обещания создать киностудию American Zoetrope¹ на самом деле крылись в тумане выздоровления, когда он начал окружать себя воображаемыми сотрудниками.

¹ Об этом подробно рассказывается во второй главе.

Родственники часто приносили Фрэнсису подарки. Отец помимо телевизора подарил сыну радиоприемник, проигрыватель грампластинок и катушечный магнитофон. Они оба, и стар и млад, испытывали тягу к новым технологиям и устройствам, этим тонким каналам, по которым проникал в их жизнь великий американский дух предпринимательства. Так сформировались полюса души Копполы: наука и искусство рассказчика, техника и театр.

Однажды экстравагантный Франческо Пеннино, дед мальчика по материнской линии и его тезка, сделал ему замечательный подарок в виде кинопроектора для 16-миллиметровой пленки. Коппола сразу же начал с ним экспериментировать. С помощью отцовского магнитофона он голосом Микки Мауса озвучивал собственные тексты, накладывал эти саундтреки на старые кадры семейной кинохроники и показывал получившиеся фильмы через проектор. «Результаты никогда мне не нравились», – с разочарованием рассказывал режиссер. Кончилось дело тем, что он стал с помощью ножниц заново монтировать сцены из семейной жизни, пытаясь придать им темп и драматизм. «Мне хотелось стать в них главным героем», – признавался Коппола.

Так из невзгод рождается искусство...

* * *

Франческо Пеннино очень любил кино. Приехав в Нью-

Йорк в 1905 году, высадившись на острове Эллис и увидев статую Свободы, он прошел через сводчатые залы иммиграционного центра и ринулся покорять страну возможностей. Нищий неаполитанский юноша остался в прошлом. В Новый Свет в поисках удачи прибыл автор итальянских песен и музыкант. И он нашел ее, свою удачу. Поначалу служил аккомпаниатором у великого оперного тенора Энрико Карузо – эффектного итальянца с тяжелыми веками и ямочкой на подбородке, позднее ставшего жертвой вымогательства со стороны банды эмигрантов с Сицилии, известной как «Черная рука». В своем творчестве Пеннино склонялся к неаполитанской традиции: все его песни – это великие истории разбитых сердец с трагическими поворотами и потерянной любовью. Его карьера шла в гору, он много сочинял и часто выступал на публике, руководил Бруклинским театром, но его сбил с пути недавно появившийся синематограф.

Пеннино восхищался новой, только зарождавшейся формой искусства. Фильмы представлялись ему мелодраматическими песнями, сотканными из света. Он познакомился с одним из основателей компании, которая в будущем превратится в киностудию Paramount Pictures и сыграет столь драматичную роль в судьбе его внука. Семейная легенда (а каждая итальянская семья тщательно отбирает и сплетает между собой подобные красочные истории, создавая из них целые «гобелены») гласит, что именно принадлежавшая Пеннино фирма Paramount Musicroll Company дала свое имя бу-

душей огромной киностудии. Более того, Paramount якобы предоставила Пеннино возможность сочинять музыку для постоянно растущего числа своих немых фильмов, но музыкант, обладавший врожденным недоверием к голливудским выскочкам, решил действовать в одиночку. Этот инстинкт останется у него в крови навсегда.

Другая семейная легенда, которую в основном развивал Кармине, зять Пеннино, рассказывала о том, что итальянец пользовался благосклонностью умопомрачительной красавицы Перл Уайт, звезды первого в истории киносериала «Опасные похождения Полины».

Начав с контроля за рынком немых итальянских фильмов, популярных у иммигрантов, Пеннино к 1931 году поднялся до положения владельца целой сети кинотеатров, разбросанных по всему Нью-Йорку. Периодически он приезжал на родину, в Италию, где получал разнообразные почетные звания. А дочь Пеннино Италия, будущая мать Фрэнсиса Форда Копполы, – по общему мнению, настоящая красавица – постоянно получала предложения сниматься на европейских киностудиях, что выводило Пеннино из себя. Вот такие двойные стандарты были тогда у итальянских патриархов...

Кино и музыка, изобретательность и коварство – на рубеже веков этот пьянящий эликсир попробовали многие предки Копполы, которые в новой стране пытались и себя создать заново.

Дед Копполы по отцовской линии, однако, выглядел куда

более скромно. Августино Коппола был простым слесарем, но очень талантливым человеком. В частности, он участвовал в разработке и создании для компании Warner Brothers «Вайтафона» (Vitaphone) – первой системы звукового кино, в которой звуковое сопровождение фильма записывалось на граммофонную пластинку. «Это была машина, которая научила кино разговаривать», – с восторгом говорил его внук.

С наступлением нового века Августино, оставив дикие южные холмы Апулии на берегу залива Таранто, также сел на корабль и отправился в землю обетованную. Копполы были крестьянами, и Августино потом долго потчевал своего внука рассказами о преступлениях и наказаниях, которые вершились в безводных холмах, возвышавшихся над их деревней. В обширной семейной мифологии Коппол преобладали рассказы о междоусобных стычках и неприкрытом бандитизме, о жестком кодексе чести, о тянувшейся годами кровной мести... Наверное, не стоит сравнивать эту месть с легендарной мстью сицилийской «Коза ностра», но что в генотипе семьи отметились гангстеры – это можно сказать почти наверняка.

Ходят также легенды о том, что Августино брал деньги у местных нью-йоркских бандитов за то, что чистил и смазывал им оружие. Однако, так или иначе, он был порядочным человеком, который изо всех сил старался расширить кругозор своих семерых детей. Он любил культуру, особенно музыку, поэтому стремился сделать из своих отпрысков

музыкантов. Но только Кармине и его брат Энтон оказались достаточно талантливыми для того, чтобы сделать карьеру исполнителей и композиторов. Застенчивый, заикающийся левша Кармине во все глаза наблюдал за бандитами, слонявшимися по мастерской его отца, во время занятий на флейте. Он стал виртуозом, но инструмент был не только его радостью, но и бременем.

Оглянемся вокруг: просыпается XX век. Закипает великий плавильный котел Америки – новая надежда страны. Пока же нация иммигрантов представляет собой лоскутное одеяло из сплоченных сообществ, в частности наводнивших Нью-Йорк итальянцев. Их семьи теснились в основном в грязно-коричневых многоквартирных домах шумного города. Здесь делились сплетнями, здесь происходили самые разные истории. Их дети росли, на улице разговаривая по-английски, но когда все собирались за обеденным столом, то говорили только по-итальянски. Свято сохранялись традиции – церковные и семейные. Однако в Маленькой Италии, Нижнем Ист-Сайде, Бруклине и Куинсе, чьи тротуары и рынки были полны людьми, электрические фонари, машины, трамваи, музыкальные залы и кинотеатры убеждали их, что светлое будущее уже не за горами.

Разве не здесь кроются истоки тех великолепных противоречий, которые мы видим в фильмах Копполы? Здесь правит бал инстинктивная ностальгия, которая оборачивается нежностью и вниманием к приметам того времени. Здесь чув-

ствуется пресс авангарда. Здесь традиция борется с переменами, а немое кино уступает дорогу звуковому.

Мы видим Нью-Йорк, который оба дедушки Копполы знали в молодости. Это город-младенец, который режиссер запечатлел наполненным поэзией, великолепием и насилием. Пожалуй, это самые прекрасные сцены из всех, какие он снял в кино. Я имею в виду эпизоды «Крестного отца 2», действие которых происходит в Маленькой Италии, где стройный Вито Корлеоне с выразительными карими глазами Роберта Де Ниро начинает свое крутое восхождение к безграничной власти.

* * *

Попасть в Нью-Йорке за кулисы концертного зала Radio City? Тогда это было равносильно тому, чтобы оказаться в сказках «Тысячи и одной ночи». Ярчайшие впечатления: длинные ноги, высокие каблуки, вздымающееся ввысь кресендо оркестра, сладкий запах опилок и пота... С 1951 года Кармине стал работать в этой сверкающей достопримечательности Шестой авеню на постоянной основе, и раз в месяц Копполе и его брату разрешалось посещать место службы отца. Кармине аранжировал музыку для Rockettes – всемирно известного женского танцевального ансамбля. Копполу там совершенно потряс пульт осветителя, с помощью которого можно было полностью менять тональность сце-

ны или направлять взгляд аудитории на отдельных исполнительниц.

Музыкальный талант помог Кармине избавиться от невзгод детства. Когда в возрасте 17 лет умирал Архимед, любимый старший брат Кармине, поощрявший его занятия музыкой, он принес в больницу к брату свою флейту и поклялся сделать все для того, чтобы раскрыть свой талант.

Он получил стипендию на обучение в Джульярдской школе – самом знаменитом высшем музыкальном учебном заведении Нью-Йорка. В детстве, будучи слишком юным для того, чтобы разбираться в подобных материях, Фрэнсис Коппола просто считал, что его отец работает волшебником. Потом он узнал, что его профессия называется «музыкант», но занятия музыкой еще долго оставались для него волшебством. Мягкий, легкий звук флейты всегда навевал воспоминания об отце, чьи занятия наполняли их дом музыкой.

Друг по Джульярдской школе познакомил Кармине с Италией Пеннино – тихой, скромной девушкой, настоящим сокровищем, появившимся на свет в квартире, которая располагалась над Бруклинским театром ее отца. Вскоре Кармине и Италия поженились.

Италия была хорошей матерью – она любила своих детей, гордилась ими и создавала в семье умиротворяющую атмосферу. И, следуя давним традициям итальянских семей, она осталась простой домохозяйкой, жизнь которой зависела от нужд мужа. На экране ее яркие черты лица – высокие ску-

лы и янтарно-карие глаза – мы можем увидеть у ее дочери Талии, которая стала актрисой. Второму же своему ребенку «маммарелла», «мамочка», передала любовь к кулинарии. Ее фирменными блюдами были пироги кальцоне и брачиоле, рулетики из говядины с начинкой из хлебных крошек и сыра. Семейные трапезы всегда сопровождались пышными ритуалами и превращались в настоящие праздники. Позднее Коппола отметит таланты своей матери созданием ряда паст и соусов под единым названием Mammarella, упаковки которых украшала фотография улыбающейся семнадцатилетней Италии.

«В артистической семье, – отмечал Коппола, – именно она приносила в наше творчество волшебство».

Да, именно Италия разжигала в своих детях интерес к искусству с помощью игр, развивавших воображение, именно она выделяла подростку Фрэнсису деньги на театральные утренники, которые его отец не принимал всерьез.

После окончания Джульярдской школы Кармине, понимая, что ему нужно было кормить молодую семью, умело воспользовался открывшимися возможностями. В начале 1940-х это означало работу в Детройтском симфоническом оркестре. Однако к 1946 году, когда родилась Талия, они вернулись в Нью-Йорк и некоторое время переезжали с одной съемной квартиры на другую в пригородной части Лонг-Айленда. Вскоре Кармине стал первой флейтой у известного дирижера Артуро Тосканини и в Симфоническом

оркестре NBC. Затем у него появилась возможность работать в оркестре театрально-концертного зала Radio City, где дирижером был его брат Энтон.

Семью нельзя было назвать богатой, они постоянно переезжали с квартиры на квартиру, дети меняли школы, но у них было все, что полагалось иметь среднему классу. Фрэнсис Коппола вспоминал годы, предшествовавшие его болезни, как лучшее время в своей жизни. Он помнил все игрушки и подарки, которые приносил любящий отец, снимавший таким образом с себя вину за свою неудавшуюся карьеру.

«В нашей семье жизнь всегда была ключом», – вспоминал Август. В доме постоянно появлялись и исчезали многочисленные тети, дяди и двоюродные братья. Детей воспитывали как американцев, но постоянно напоминали им об их итальянском происхождении. Все вечера были заняты сказками и играми. И конечно же, всегда звучала музыка. Всей семьей они ходили на бродвейские мюзиклы. И дети росли, чувствуя перемены времени и техники. «Мы познавали жизнь нота за нотой», – говорил Август.

Это был еще один подарок отца: ощущение того, что жизнь нужно провести в поисках идеальной мелодии.

Кармине очень многое дал своим детям. Но постепенно Фрэнсис стал понимать, что его отец был человеком, разочаровавшимся в жизни. Кармине стремился писать серьезные произведения, песни и даже мюзиклы. Он тосковал по признанию, которое к нему так и не пришло. Как многие талан-

ты, он знал свою истинную цену. Быть солистом у Тосканини – и только? Для него этого всегда было мало.

Кармине верил в Америку. Сын иммигрантов в первом поколении был убежден в том, что о достоинствах человека судят по его славе и богатству, а талант – это ключ, который открывает дверь к успеху. И положение музыканта постоянно беспокоило и мучило его.

«В нашей семье всегда высоко ценился талант, – вспоминал Фрэнсис Форд Коппола в 1991 году, вскоре после смерти Кармине. – Отец очень строго относился к тому, есть у тебя талант или нет». В ранних вариантах биографии Копполы можно найти более откровенное описание характера отца: «Это был человек, разочаровавшийся во всем. Он ненавидел всякого, кто добился успеха».

В такой семье не могло быть места для другого талантливого художника.

Неужели же мальчикам судьбою суждено становиться такими, как их отцы? Неужели Майкл Корлеоне должен был обязательно повторить жизненный путь дона Вито Корлеоне?

Так или иначе, Кармине завещал сыну неутолимую жажду славы. «Что двигало вперед карьеру моего отца? – сказал однажды Коппола. – Его тщеславие и желание, чтобы его высоко ценили».

Поздними вечерами, когда перед сном трое детей Кармине возносили свои молитвы к Господу, они всегда заканчи-

вали их просьбой: «Дай папе отдохнуть».

* * *

Напомним: Фрэнсис Форд Коппола родился в Henry Ford Hospital в Детройте, штат Мичиган, 7 апреля 1939 года. Он всегда ненавидел свое имя, несмотря на его происхождение: оно было составлено из имени его преуспевающего деда Франческо и фамилии автомобильного магната Генри Форда. Последнее было связано не только с названием больницы, в которой он родился, но и с тем фактом, что как раз ко времени рождения будущего режиссера бурная карьера Кармине привела его в программу Ford Sunday Evening Hour, поэтому семья переехала в «город моторов» Детройт.

Коппола считал, что его имя Фрэнсис (Francis) слишком похоже на женское имя Фрэнсис (Frances). В школе одноклассники специально называли его девчачьим. Не сильно помогало и то, что дома мать звала его «Фрэнси». У Италии вообще была не слишком приятная привычка сравнивать своих детей. Так, примерного ученика, высокого и красивого, как принц, Августа (Оги) она называла «ты мой дорогой», к любимице отца Талии (Талли) обращалась «ты моя красавица», а Фрэнси был для нее просто «ты мой ласковый».

Стоит напомнить, что и брат, и сестра сыграли важную роль в жизни Копполы. Август родился 16 февраля 1934 года

в городе Хартфорде, Коннектикут, а Талия – 25 апреля 1946 года в Лейк-Саксесе, Нью-Йорк.

Счастливое детство Фрэнсиса безвозвратно унес полиомиелит, с тех пор как однажды он проснулся с совершенно немощным телом и смятенным умом. Представьте себе Копполу-подростка, охваченного ненавистью к себе: худощавого (он оставался таким до двадцати лет) и близорукого (его глаза всегда были скрыты за очками в роговой оправе). Он чувствует отвращение к своей большой (как он думает) нижней губе, к раздвоенному подбородку, к непослушным угольно-черным волосам. Он думает, что похож на Икабода Крейна, героя рассказа американского писателя Вашингтона Ирвинга «Легенда о Сонной Лощине». Он постоянно меняет школы (всего он насчитал их двадцать три), и потому ему трудно заводить друзей. Он всегда остается чужаком, белой вороной, скрывается от людей в библиотеке или в театре.

Фрэнсис никогда не был похож на своего старшего, очень уверенного в себе брата. Но ревности не было – Август был для него как маяк в ночи.

Несмотря на пятилетнюю разницу в возрасте, между ними существовала какая-то особая связь. «Мы были как братья-корсиканцы²», – рассказывал Коппола. Они могли прогулять школу и доехать на метро до Манхэттена, чтобы по-

² Герои одноименной повести Александра Дюма (отца), опубликованной в 1844 г. и много раз экранизированной. Два брата – сиамских близнеца были разделены при рождении, но чувствовали физические страдания друг друга.

любоваться игрушками в магазинах F. A. O. Schwartz и A. C. Gilbert. Часто внимание Коппола привлекали наборы для проведения химических опытов. А однажды, скопив 50 долларов, он купил в магазине A. C. Gilbert «Лабораторию атомной энергии», которая включала в себя счетчик Гейгера, образцы урана и камеру Вильсона с радиоактивной иглой (с тех самых пор этот набор входит в первую десятку самых опасных игрушек всех времен и народов).

Именно Август познакомил своего брата с кино – они ходили на утренние сеансы в Center Theater на Куинс-бульваре, около 45-й улицы, напротив закусочной White Castle. Вместе они посмотрели такие ленты, как «Война миров» и «Очертания грядущего», со множеством спецэффектов. Копполе хорошо запомнилась и «психоделическая» «Белоснежка». А среди тех, кто первым оказал влияние на формирование будущего режиссера, были отважный Эррол Флинн, Бела Лугоши, комедийный дуэт Бада Эббота и Лу Костелло.

Кроме них на Копполу заметно повлияли роскошные костюмированные картины продюсера венгерского происхождения Александра Корды. Насыщенный яркими красками, как шкатулка с драгоценностями, «Багдадский вор» стал его «любимейшим фильмом на все времена». Приключения героя картины переносили юного Копполу в заморские царства, какими он представлял их себе в сказках. Какая сила, какая магия!

Коппола всегда хотел походить на старшего брата, а се-

рьезный и практичный Август хотел стать писателем. Он знал, какие книги читать, что говорить о политике и философии, Август также научил своего брата разговаривать с девушками – словом, Оги пробудил воображение Фрэнсиса и расширил его кругозор.

Обладавший слабым зрением Коппола, смотревший на мир через очки с толстыми стеклами, был, по его собственным словам, ребенком «научного склада». Он восхищался последними техническими новинками, которые его отец привозил домой из магазинчиков радиорынка в Нью-Йорке. Там, в частности, были приобретены бобинный магнитофон Presto, делавший записи на ацетатной пленке, и проигрыватель грампластинок, на котором Фрэнсис слушал оперы и симфонии.

Коппола всегда экспериментировал и изобретал. В школе одноклассники дали ему прозвище Наука, и ему оно понравилось. Он придумал, как дистанционно сбрасывать бомбы на близлежащие сады, словно предвидел кадры своих будущих фильмов. И, продолжая монтировать семейные фильмы, занялся «кинобизнесом», взимая с друзей плату за просмотр этих фильмов в кассу «собственной небольшой кинокомпании», расположенной на 212-й улице.

Он много читал о великих мечтателях и изобретателях – Эндрю Карнеги, Томасе Эдисоне и Генри Форде, которые хотели сделать мир лучше. Изобретательность – вот что всегда отличало американцев. А это давало и ему свой шанс. Он

пытался его использовать: предпринял (неудачную) попытку соорудить собственный телевизор, строил и нереальные планы создать систему дистанционного управления, пытался ввести в изображение яркие цвета, как в тех кондитерских, что показывали в кино. Коппола заглядывал в будущее, которое находилось далеко за пределами его досягаемости.

В то время телевидение было похоже на джинна, выполнявшего пожелания тех, кто был достаточно близко, чтобы слышать его. Когда в 1950-е годы начался первый золотой век телевидения, Коппола обманулся. Телевидение убедило его в том, что он может писать пьесы. «Это было время популярности драматических телеспектаклей, которые транслировались в прямом эфире», – пояснял он. Коппола интересовался работами ярких, социально ориентированных писателей, например Пэдди Чайефски и Рода Серлинга, и таких быстро прогрессирующих режиссеров, как Артур Пенн, Сидни Люмет и Джон Франкенхаймер. Несмотря на то что многие из их спектаклей показывались вживую, он всегда видел за реальными действиями «кинематографическое выражение».

Вот четырнадцатилетний Коппола дурачится на кухне с Августом. Братья воспроизводят сцены из романтического фильма, который они только что посмотрели. Младший брат делает из пальцев рамку, «кадрируя» старшего брата и сестру. Он воображает себя оператором, который снимает сцену из фильма.

«Он удрал из военного училища» – эта фраза хорошо смотрелась бы в начале какого-нибудь художественного фильма. Но в судьбе Копполы оказалась стерта разница между целлулоидной пленкой и реальной жизнью. По настоянию Кармине он действительно поступил в престижную Нью-Йоркскую военную академию в Корнуолле-на-Гудзоне. Произошло это благодаря наличию стипендии для подготовки будущего военного музыканта – исполнителя, играющего на тубе³. Музыкальные таланты были заложены в генах Копполы, а любовь к марширующим оркестрам обратила его внимание на этот громоздкий инструмент. Недаром во всех его фильмах мы слышим бравурные звуки духовых оркестров!

В училище он более чем где-либо чувствовал себя классическим неудачником. Дело в том, что фактически это учебное заведение представляло собой спортивную школу, в которой социальный статус курсанта определялся исключительно его физической подготовкой. Ослабленный полиомиелитом Коппола чувствовал себя одиноким и подавленным. Во время матчей по американскому футболу он сидел в дальнем конце трибуны – перелистывал потрепанный экземпляр

³ *Туба* – массивный медный духовой музыкальный инструмент, имеющий самый низкий звук по регистру.

джойсовского «Улисса», представляя себя в образе непонятого героя, или писал за старшекурсников любовные письма (по доллару за страницу), вдохновляясь фотографиями чужих возлюбленных.

Переломный момент наступил, когда факультетские преподаватели переписали его тексты к школьному мюзиклу, и Коппола удрал на те самые манхэттенские театральные подмостки, которые он часто посещал с Августом. В то время Кармине и Италия были на гастролях с мюзиклом «Кисмет», так что их сын в течение трех дней бродил по улицам, заходил в кинотеатры и на пип-шоу на 42-й улице, спал в подъездах – в общем, дрейфовал туда, куда его заводило настроение. Внезапное чувство свободы почти нервировало юношу. Яркие, неоновые, наполовину угрожающие впечатления от этих дней позднее войдут в его фильм «Ты теперь большой мальчик».

Август снова сжалился над младшим братом. В это время он изучал литературу в Калифорнийском университете в Лос-Анджелесе, к которому навсегда приклеилось сокращение UCLA⁴, и пригласил Фрэнсиса провести с ним следующее лето. Спокойная солнечная Калифорния с ее атмосферой развитой культуры пришлась младшему брату по душе. В непринужденной обстановке, царившей среди студентов, он присоединялся к серьезным дискуссиям, узнавал, какие из недавно вышедших книг нужно обязательно прочитать, о

⁴ UCLA – the University of California, Los Angeles.

каких новинках нужно обязательно знать, что нужно говорить девушкам, которые были намного старше его (что однажды он станет знаменитым, а когда станет, то купит каждой из них по спортивному авто).

Кармине был очень обеспокоен тем, что все его дети проявляли тягу к искусству. Разве они смогут заработать этим себе на жизнь? Разве это по-американски? Выступая в роли патриарха, он требовал от своих отпрысков заниматься не каким-то там искусством, а надежными, серьезными, прибыльными делами. Как рассказывала Талия, «главным для итальянца делом считалось стать врачом, юристом, инженером – и вступить в брак». Отец искренне желал им самого лучшего, но во всех его пожеланиях всегда был один подтекст: «Артист в нашей семье уже есть – это я».

Август как старший сын станет врачом. Фрэнсис, хорошо разбирающийся в технологиях, будет в семье инженером. А красавица Талия однажды выйдет замуж и нарожает детей.

* * *

Университет Хофстра никогда не видел ничего подобного. «Инерция» была первой постановкой, которую написали, спродюсировали и поставили сами студенты. Говоря точнее, движущей силой этой постановки был всего один, но совершенно неуправляемый студент. Только Коппола, учившийся на первом курсе, оказался настолько смелым и самоуве-

ренным, что сумел адаптировать для сцены рассказ Герберта Уэллса «Человек, который мог творить чудеса», написать тексты песен и стать режиссером мюзикла. И только Коппола смог убедить преподавателей позволить ему это сделать. С учетом того, что пришлось сделать множество изменений в тексте рассказа и добавить большое количество музыкальных номеров, начинание молодого режиссера можно было считать успешным. Вопреки своему названию, «Инерция» имела огромный успех, а Коппола был удостоен первой в своей жизни премии – имени Дэна Х. Лоуренса⁵.

«У меня оказался талант устраивать шоу», – вспоминал он.

* * *

Университет Хофстра с его голландским стилем – полянками красивейших тюльпанов под деревьями, дендрарием и Шекспировским фестивалем – славился божественной атмосферой, и Коппола быстро ею заразился. Расположенный в семи милях от их дома, университет прежде был филиалом Нью-Йоркского университета в Хемпстеде на Лонг-Айленде. Здесь преподавали все – от права до медицины и искусства. Перед тем как поступить в Калифорнийский университет в Лос-Анджелесе, здесь провел некоторое время Ав-

⁵ Дэн Х. Лоуренс (1921–2008) был профессором английского языка в Нью-Йоркском университете и специалистом по творчеству Бернарда Шоу.

густ – именно он рекомендовал это учебное заведение своему младшему брату, отметив атмосферу раскрепощенности, которая здесь царила. В 1955 году Фрэнсис начал изучать здесь театральное искусство, проигнорировав, таким образом, пожелания отца.

«Я ребенок 1950-х годов, – рассказывал он. – Для меня театр был всем».

Теннесси Уильямс! Элиа Казан! Марлон Брандо! Вот какие люди теперь оказывали на него самое большое влияние, вот кто дарил ему моменты озарения. С именем Коппола даже связывают постановку в Университете Хофстра пьесы «Трамвай “Желание”».

Фрэнсис приходил в восторг от механики театра, с удовольствием находился за кулисами и в «машинном отделении», подпитываясь воспоминаниями о зале Radio City. Он постигал секреты постановки света, изготовления декораций, реквизита и костюмов. Научился шить, завязывать веревочные узлы, готовить костный клей и наматывать кабели.

«Я всегда поднимался по лестнице к софитам и с высоты наблюдал, как преподаватели работают с актерами», – рассказывал Коппола. Это был следующий этап: работа с актерами, формирование мизансцен и поиск драматического материала. Он обнаружил, что ему нравится артистическая среда (было поставлено несколько спектаклей с участием Коппола как актера, но ни один из них не «прозвучал»). Ему нравились совместные поиски «души текста» на репетициях.

Сегодня он советует всем молодым кинорежиссерам, которые хотят «набраться мудрости», начинать с театра. Это дает возможность получить опыт работы с актерами, «не оглядываясь на кинокамеру».

Обласканный университетом, но забытый собственным отцом, Коппола сделал то, что до него в Университете Хофстра никто не сумел: он получил три премии Дэна Х. Лоуренса за театральную режиссуру и постановку и премию Бекермана⁶ за выдающиеся заслуги перед театральным факультетом, который он фактически в одиночку реформировал (200 долларов, прилагавшиеся к последней премии, тоже не были лишними). Даже находясь в привычном окружении, Коппола всегда замышлял революцию.

Коппола был естественным лидером; этот далеко смотрящий молодой человек был просто рожден для этой роли. «Половину времени он не ведает, что творит, – вспоминал его университетский сокурсник Джоэль Олианский, который последовал за Копполой в Голливуд, – а вторую половину времени он просто гениален». Популярность Копполы в университете резко возросла, и теперь ее стало достаточно, чтобы его избрали президентом драматического общества «Зеленый парик» и музыкальной организации «Калейдоскописты». Вскоре он объединил их вместе под названием Spectrum Players и стал силами студентов устраивать шоу

⁶ *Бернард Бекерман* (1921–1985) – шекспировед, театальный режиссер, был главой факультета драмы Университета Хофстра.

каждую среду. Он взял под свой контроль денежные средства, которые поступали в организацию за счет внеучебного финансирования, в том числе за счет взносов студентов. Однако постановщиком этих шоу всегда числился факультет.

«Мы начали делать шоу, — с радостью сообщал он в письмах. — И я стал над всеми директором». Постановки Копполы славились масштабностью и сложностью, а также решительным отказом от многих театральных условностей. Посещаемость его спектаклей постоянно росла.

Правда, как зафиксировано в анналах истории, «режим Копполы» продержался всего один год. После этого факультет вернул себе власть, введя правило, согласно которому любой студент мог ставить в университете не более двух спектаклей в год. Однако самое важное уже произошло: за это время в Копполе родился мятежный дух. Ему как молодому человеку с юношеским идеализмом нравилось марксистское положение о том, что человек должен работать на коллектив. Но как художник он всегда претендовал на то, чтобы быть в центре этого коллектива.

* * *

В один прекрасный осенний день Коппола заметил на доске объявлений университета плакат, который изменил всю его жизнь. Плакат извещал о предстоящем показе немого фильма «Октябрь: Десять дней, которые потрясли мир» со-

ветского гения кино Сергея Эйзенштейна. «Я никогда раньше не слышал об Эйзенштейне», – признавался Коппола.

В зале, где показывали фильм, сидели всего три человека. Пока пленка проходила через проектор с жужжанием, прорезавшим мертвую тишину, Коппола убедился, что не видел еще ничего подобного. «Я никогда не видел фильма, который бы оказывал на человека такое воздействие, – позднее рассказывал он. – В тот день я понял, что хочу делать кино».

Коппола посмотрел фильм Эйзенштейна в понедельник – он обожал рассказывать об этом интервьюерам, во всем ищущим приметы и предзнаменования. К утру вторника он уже чувствовал себя режиссером.

Осознав, какие возможности повествования таят в себе кинокамера и язык монтажа, пораженный Коппола поспешил в библиотеку, чтобы узнать больше о советском кинорежиссере.

Сергей Эйзенштейн родился в Риге в 1898 году в семье инженера-строителя. Отец очень любил сына. Прежде чем Сергей нашел свое призвание, он овладел несколькими иностранными языками, занимался архитектурой, рисовал карикатуры, делал театральные постановки. Экспериментальный театр заронил в его голову мысли о намеренном искажении действительности – похожие идеи разрабатывал Пикассо. И Коппола увидел в нем родственную душу. Как и Коппола, Эйзенштейн, по его признанию, «безумно увлекся кино». И вот этот странный человек с большой круг-

лой головой, напоминаящий ученого из современных мультфильмов, который с легким удивлением или с напряженным взглядом пристально смотрит на нас со старых фотографий, стал для Коппола первым гидом по миру кино.

«Октябрь» был третьим фильмом Эйзенштейна вслед за «Стачкой» и «Броненосцем “Потемкиным”». Он был снят мастерски – неожиданные ракурсы, крупные планы, игра света на бурлящей толпе, огромный объем монтажа... Фильм, который финансировало государство, должен был стать демонстрацией советских идеалов. Он изображал бурю событий русской революции 1917 года с чисто пропагандистской точки зрения, но показывал ее с невероятной кинематографической красотой.

Стоит запомнить, что Коппола всегда загорался при появлении возможности расширить повествовательный и визуальный потенциал своего творчества. Для него технологии всегда были переплетены с искусством. Когда в нем вспыхивает навязчивая идея, сильная, как полиомиелит, ничто не может удержать его воображение. В данном случае он начал совершать регулярные вылазки в Музей современного искусства, где изучал произведения великих художников, увлеченных экспериментами. Большое впечатление на Копполу произвело творчество Льва Кулешова, другого пионера советского кино, который некоторое время был наставником Эйзенштейна.

Самым известным экспериментом Кулешова стал монтаж

изображения актера Ивана Мозжухина с нейтральным выражением лица с кадрами, которые последовательно изображали тарелку супа, ребенка, лежащего в гробу, и женщину, растянувшуюся на диване.

Все зрители, посмотревшие фрагменты, пришли к выводу, что в первом фрагменте герой хочет есть и привлечен хорошим обедом, во втором – опечален смертью ребенка, в третьем – очарован лежащей на диване девушкой. В действительности выражение лица актера во всех трех случаях было одним и тем же.

Выяснилось, что сочетание одного и того же кадра с другими изображениями изменяет значение показываемого: зрители делали вывод, что актер испытывает голод, печаль или желание. При этом они были в восторге от исполнительского мастерства Мозжухина.

Таким образом, эксперимент Кулешова раскрыл большие возможности, таящиеся в монтаже. Как оказалось, с помощью ассоциаций можно манипулировать эмоциональным откликом аудитории. «Столкновение» изображений стало краеугольным камнем в «теории относительности» Эйзенштейна и показывало, что подобными приемами вполне можно заставить публику сочувствовать даже гангстерам.

Так родилась новая философия: Коппола решил соединить непосредственность театра с захватывающим динамизмом кино, чтобы оно стало как можно ближе к жизни. Он продал машину, купил 16-миллиметровую камеру и позвал

интересующихся театром сверстников помочь ему снять короткометражный фильм о смелом кулешовском подходе. Сюжет у ленты был такой: женщина с детьми отправляется на прогулку за город. На свежем воздухе она засыпает, а проснувшись, обнаруживает, что дети исчезли. Пока она лихорадочно ищет детей, обстановка меняется, и то, что раньше казалось идиллией, становится угрожающим... К сожалению, фильм так и не был завершен.

Помимо Эйзенштейна мы можем привести пример другого значительного художника, который сменил театр на кино и был полон решимости создать свои собственные правила и выделиться на фоне других. Это был масштабный, открытый и при этом тонко чувствующий человек, который не скрывал своих убеждений от заправил Голливуда.

Его звали Орсон Уэллс.

Уэллс родился в городке Кеноша в 1915 году. Его отец был изобретателем-самоучкой, а мать – пианисткой. Орсон не пошел ни по одному из этих путей. Обладая нежным обликом херувима и дерзкой улыбкой, которые контрастировали с его низким, как у виолончели, голосом, Уэллс быстрее любого другого кинодеятеля поднялся на большую высоту – и только лишь для того, чтобы затмить голливудское солнце. В Нью-Йорке Уэллс, едва ему исполнилось двадцать два года, основал репертуарную труппу Mercury Theatre, которая за короткое время буквально поставила на уши весь Бродвей. Какой это был блеск! Какие радикальные постановки!

Как сталкивались в них политика и мелодрама! С группой преданных последователей он пытался сделать то же самое в Голливуде, и его фильм «Гражданин Кейн» стал американским шедевром о заблудшей душе.

Внутреннее родство Уэллса с Копполой очевидно. Но Коппола пошел на больший риск – и в свое время заслужил обожание поклонников, сумев, в отличие от Уэллса, реализовать свой вариант «Сердца тьмы»⁷.

Напомним, что такой же прыжок от триумфа на Бродвее к триумфу на экранах кинотеатров совершил кинорежиссер Элия Казан, при этом прихвативший с собой Марлона Брандо. Грек по происхождению, Казан родился в Константинополе в 1909 году и переехал в Нью-Йорк, когда ему было восемь лет. Казалось, здесь он навсегда останется аутсайдером. Он пробовал себя в профессии актера и в театральном менеджменте, увлекался коммунистической идеологией, но в конце концов стал одним из основателей и ведущим режиссером Актерской студии – одного из самых престижных театральных коллективов своего времени. А оказавшись на Западном побережье США, среди сонных пальм, Казан впервые применил систему Станиславского, тем самым создав в

⁷ «Сердце тьмы» – повесть польско-английского писателя Джозефа Конрада, впервые опубликованная отдельной книгой в 1902 г. Ее пытались экранизировать многие режиссеры, среди которых был и Орсон Уэллс. Ему помешала начавшаяся Вторая мировая война, и он сделал выбор в пользу «Гражданина Кейна». Коппола использовал сюжетную линию «Сердца тьмы» в фильме «Апокалипсис сегодня».

кино новую реальность.

Уже тогда, на заре 1960-х, Коппола был уверен, что выбрал верный путь. Окончив Университет Хофстра, он решил продолжить учебу в Калифорнийском университете в Лос-Анджелесе, то есть в очередной раз пойти по стопам Августа, и поступил в киношколу UCLA. В поисках себя он легко пересекал континенты.

Прежде чем мы отправимся из Хемпстеда в Южную Калифорнию, хочу сделать предупредительный выстрел из будущего. Есть такой термин – избыток амбиций. Так вот, тщеславие не миновало и Копполу. Один из его проектов, шоу «Деликатный подход», должен был составить конкуренцию Бродвею. Казалось, в нем было все необходимое: оркестр из тридцати человек, хорошо продуманные музыкальные номера и целый томик стихов, написанных лично Фрэнсисом Фордом Копполой. Однако из-за «технических проблем» от проекта пришлось отказаться. В числе этих проблем было и падение декораций на первые ряды партера. Катастрофу чудом предотвратил находчивый рабочий сцены, который ухватился за шатающийся «пейзаж».

* * *

«Если вы что-то любите, – витийствовал Коппола много лет спустя, – то вы должны вносить в это столько себя, чтобы сформировать свое будущее». За всем множеством взле-

тов и падений, которые определяют его карьеру, кроется одно – страсть, глубокая, как океан. «Мои фильмы – это моя жизнь», – однажды сказал он. Но и его жизнь – это его фильмы. Как больной мальчик всеми силами хотел стать на ноги, так и молодой человек поставил на свою карьеру все, что у него было, и даже многое из того, чего у него пока еще не было.

Прибыв в университетский кампус Троусдейл Паркуэй, Коппола, как всегда, оказался в центре всеобщего внимания. Время пролетело быстро, и через несколько лет из этой киношколы вышло не только множество его единомышленников, но и большое количество ярких независимых талантов. Они прославили не только Калифорнийский университет в Лос-Анджелесе, но и его вечного конкурента – Университет Южной Калифорнии, а также расположенный на востоке страны Нью-Йоркский университет. Имена многих режиссеров этого поколения станут едва ли не нарицательными: Коппола, Мартин Скорсезе, Брайан Де Пальма, Джордж Лукас, Джон Карпентер, Оливер Стоун, Роберт Земекис. Вокруг их мира, не будучи студентами-кинематографистами, по своим орбитам двигались друзья, противники и революционеры, такие как Стивен Спилберг, Питер Богданович, Уильям Фридкин, Роберт Олтмен, Деннис Хоппер и Пол Шредер. Эти имена будут иметь большое значение в ближайшие годы – и на следующих страницах данной книги.

Но мы забежали вперед. Пока что в голливудской плоти-

не наметились только микроскопические трещины. Пока что Старый Голливуд еще держится.

В 1960 году, когда Коппола впервые заглянул в старые ангары, расположенные в роще за главными зданиями университета – а именно там со времен Второй мировой войны размещался кинематографический факультет, его там встретили косность и запустение. Кино не считалось в университете серьезной профилирующей дисциплиной. Как отмечал звукорежиссер и будущий соратник Коппола Уолтер Мерч, «этот проект еще ждал своего часа». Его время пришло с началом войны во Вьетнаме.

Студентам-новичкам сразу же сообщали обескураживающую новость о том, что только десять процентов из них останутся в кинобизнесе. «Наши мечты не простирались дальше желаний снимать технические фильмы», – вспоминал Коппола. Голливуд отсюда представлялся призраком. Как оказалось, пока еще никто из выпускников Калифорнийского университета в Лос-Анджелесе не снял ни одного художественного фильма.

В этих условиях факультет кино с его темными коридорами показался Копполе шагом назад, так что он вернулся к хорошо знакомому ему состоянию – к одиночеству. Здесь не было никакого коллективного азарта театральных постановок. Пока еще не было. Зато здесь было так много разговоров и, что интересно, никаких девушек. Ядро тогдашних сокурсников Фрэнсиса составляли самодовольные субъекты,

которые культивировали откровенный негатив. Они полагали, что легко сломают сонную систему Голливуда, что каждый из них станет новым Курасовой, но предпочитали спорить о теории, а не выходить на улицу и что-то снимать.

Интересно, что студентом университета в это же время был Джим Моррисон, будущий лидер группы The Doors, а преподавателями-наставниками – стареющий и разочаровавшийся в жизни Жан Ренуар, постоянно рассказывавший одни и те же истории, и Дороти Арзнер, когда-то единственная женщина-режиссер в Голливуде. «Всегда стой у камеры, – убеждала она Копполу, – чтобы актеры могли видеть твое лицо». Несмотря на то что занятия рекламировались как сочетание лекций по истории кино и практики, возможности последней были ограничены из-за древности оборудования и трудности доступа к нему студентов. Так, монтаж студенты могли вести только на трех старых монтажных столах Moviola, 8-миллиметровые и 16-миллиметровые камеры хранились под замком, а факультетское тонателье располагалось едва ли не в чулане. Иногда казалось, что единственное, чего никогда и ни под каким видом нельзя сделать в киношколе Калифорнийского университета в Лос-Анджелесе, – так это снять фильм. Вот в таких условиях оказался Коппола.

Кэрролл Бэллард, впоследствии ставший режиссером фильма «Черный скакун», вспоминал, что после года занятий в университете ему практически нечего было показать. Но все же он остался там, потому что заинтересовался филь-

мом, который пытался снять один самодовольный и властный итальянский парень, пробывший в университете всего несколько недель.

Воодушевленный своими подвигами в Хофстрере, Коппола все-таки проторил себе путь и снял в Калифорнии в обход сложившихся правил два студенческих фильма. Показательно, что оба они представляли собой его размышления об эго. Так, в фильме «Два Кристофера» был показан хладнокровный парень, замышлявший убить соперника – своего тезку. Следующий фильм – «Эймон Ужасный» – рассказывал о скульпторе-нарциссе, который все статуи ваял исключительно по своему подобию. Эта лента продемонстрировала не только растущую изобретательность Копполы как сценариста, но и уровень его природной смекалки.

Представляя себе главного героя в кадре рядом с Давидом Микеланджело, Коппола вспомнил, что на кладбище Forest Lawn находится копия этого произведения в натуральную величину. Ну и что с того, что снимать на кладбищах категорически запрещено? Он апеллировал к лучшим человеческим качествам – и никто не отказал бедному студенту и его скромной команде! После этого Коппола обратился к компании Charman, поставщику операторских кранов для киноиндустрии. Пообещав по окончании съемок предоставить в распоряжение компании фотографию подъемного крана Charman рядом со статуей Давида, он договорился о безвозмездной аренде самой большой модели их кранов. Та-

ким образом, к ужасу зрителя кладбища, скромный студент, учившийся на режиссера, прибыл на Forest Lawn с командой из шестидесяти человек, включая Бэлларда, и подъемным краном высотой с колесо обозрения.

Остальные студенты просто трепетали перед Копполой – это были отношения типа «любовь-ненависть». Он не только стал рупором надежд и мечтаний целого поколения студентов, но и сумел заставить весь факультет плясать под свою дудку. В нем бурлила неудержимая, почти маниакально-депрессивная энергия, как у клоуна на манеже, так что студенты даже начали спрашивать себя: «А может быть, это и все, что нужно для того, чтобы стать режиссером?!»

Коппола же никогда не сомневался в своих методах: «У меня было непреодолимое желание снимать фильмы; не читать о них и не смотреть их, а просто их делать».

* * *

Однажды на университетской доске объявлений появилась реклама проекта режиссера и продюсера Роджера Кормана, который снял большое количество фильмов категории Б⁸. Печально известному продюсеру был нужен ассистент. Он знал, что из студентов-кинематографистов получают самые энергичные и недорогие сотрудники, и потому отпра-

⁸ Фильмы категории Б – малобюджетные коммерческие кинокартины, в случае Кормана – в основном фильмы ужасов и боевики.

вился «на рыбалку» в Калифорнийский университет в Лос-Анджелесе, и Коппола «клюнул» на его предложение, поскольку хорошо знал репутацию Кормана, его «репертуар» и возможности, которые продюсер мог предоставить.

Продюсер, режиссер, импресарио и скупой магнат, Корман сколотил на полях Голливуда целое состояние. Он сочетал вспыльчивый нрав с хитростью торговца. Эстетические нормы искусства или вкуса никогда не мешали Корману, поскольку его фабрика имела простую цель – производить фильмы категории Б настолько быстро, дешево и сенсационно, насколько это было возможно. Все, что нужно знать об этих фильмах, содержится в их названиях: «Пулеметчик Келли», «Атака крабов-монстров», «Магазинчик ужасов» и т. п. Компания American International Pictures, дистрибьютор его картин, олицетворяла собой субкультуру сверхдемократичного кино, недоступную для крупных киностудий.

Корман, который мог выдавить воду даже из камня, нещадно эксплуатировал легко одетых инженю и добровольных учеников. Вместе с тем под имиджем хлыща и торговца скрывался один из величайших независимых режиссеров в истории кино, обладавший невероятной изобретательностью. В то время в Голливуде не было лучшей киношколы, чем школа Кормана. Его «криминальный киномир» породил удивительное множество будущих талантов: Скорсезе, Питер Богданович, Рон Ховард, Джон Сейлз, а также Джо Данте

и Джеймс Кэмерон.

Единственное, что гарантированно получали помощники этого режиссера, – практический опыт: рядом с Корманом его всегда было в избытке.

О Копполе хорошо отзывалась Дороти Арзнер, утверждавшая, что «этот парень уже не остановится». Но сам «этот парень» оказался в трудном финансовом положении: на чеки по 10 долларов, которые он иногда получал от отца, можно было лишь с трудом сводить концы с концами. В тот день, когда от Кормана должны были перезвонить по поводу интервью, телефонная компания собиралась отключить его телефон за неуплату. «Весь тот день, – вспоминал Фрэнсис, – я просидел у телефонного аппарата и постоянно говорил ему: «Ну пожалуйста, не отключайся!» И – о чудо! – внезапно раздался звонок, и Коппола получил работу. Телефон выключили только через два часа... Вот в таких «прекрасных» условиях начиналась карьера Коппола.

Никаких тебе творческих исканий! Коппола мыл машину Кормана и латал дерном проплешины на его участке, одновременно выполняя обязанности сценариста, помощника продюсера и второго режиссера. По своей незаменимости такая должность «прислуги за все» очень напоминала то, чем он занимался в Хофстре. И хотя ему приходилось что-нибудь клеить и красить, он одновременно был режиссером диалогов с Винсентом Прайсом в фильме Кормана «Башня смерти». Все это кружило молодому человеку голову.

Как назывался первый художественный фильм Копполы? Ответить на этот вопрос не так просто, как кажется. Коппола еще до прихода к Корману совершал «вылазки в преисподнюю». Поэтому его первые шаги в кино скрыты легким туманом – и с точки зрения творчества, и с точки зрения морали. Можно сказать, что здесь царят размытые определения. Впрочем, рассказывая о своей жизни, сам Коппола всегда и во всем оставался совершенно откровенным.

Ну и что с того, что он сделал пару фильмов с обнаженной натурой? Может, это и не Эйзенштейн, но это была работа с камерой, за которую ему заплатили. Нет, их вряд ли можно назвать порнографическими. После того как Расс Мейер отбился от обвинений в непристойности и нажил кучу денег на эротической комедии с раздеванием «Аморальный мистер Тис» (1959), в ультрамалобюджетные фильмы, эксплуатирующие тему эротики, потоком хлынули инвестиции. Как и в случае с Корманом, на съемках подобных фильмов за камеру становились не самые принципиальные студенты-кинематографисты – дешевая рабочая сила.

Коппола написал сценарий и поставил короткометражку «Подсматривающий» – о комических похождениях Тома из «Тома и Джерри». По словам режиссера, с Томом и Джерри у него проблем не было, а вот съемка обнаженной натуры давалась с трудом: в ушах постоянно звучало строгое предостережение матери, которая говорила, что к женщинам нужно относиться с уважением. «Некоторые люди, посмотрев-

шие этот фильм, предлагали его купить, но потом оказалось, что они сами уже сняли огромное количество кадров для вестернов с обнаженной натурой – в частности, о пьяном ковбое, который получил сотрясение мозга и с тех пор вместо телок видит обнаженных девушек», – вспоминал Коппола.

Вскоре Корман поставил перед Копполой задачу перемонтировать две ленты в одну под названием «Сегодня вечером – наверняка». Для этого нужно было согласовать время действия и добавить сцены, где два главных героя встречаются и рассказывают друг другу свои истории. В общем, большая часть получившегося фильма ему не принадлежит, но именно в титрах этого фильма впервые появляется строка: «Режиссер – Фрэнсис Форд Коппола».

Это было нечто!

Для своего следующего фильма, как вспоминает Коппола, он 12 минут снимал со всех сторон модель журнала Playboy Джейн Уилкинсон. Эти кадры нужно было вставить в немецкий черно-белый фильм с «обнаженкой». Коппола для этого «коктейля», названного «Развлекающиеся девушки и коридорный», придумал еще одну легкую историю о потенциальном вуайеризме посыльного, подглядывающего за моделями, которые примеряют нижнее белье.

А первой «официальной» работой Копполы для Кормана стал перемонтаж за 250 долларов советского научно-фантастического фильма «Небо зовет» (1959, Киевская киностудия имени А. Довженко), который в США называли «Битва

за пределами Солнца» (Battle Beyond the Sun). Тогда удачно сошлись два обстоятельства: Корман где-то по дешевке купил нелегальную копию этого фильма, а Коппола сумел убедить босса, что понимает по-русски. Перед началом работы режиссер проинструктировал своего помощника: из фильма нужно сделать историю, которая имела бы смысл для американской аудитории.

«В кинотеатрах под открытым небом, где парочки жмутся по машинам, хорошо идут монстры, – разъяснил задачу Корман. – Коммунизм там не катит».

Не сумев разобраться в сюжете советского фильма, Коппола заново придумал всю сюжетную линию и написал диалоги. Затем в своей ванне он устроил битву между двумя монстрами из латекса, один из которых, по указанию Кормана, был немного похож на пенис, а другой – на влагалище...

Так или иначе, именно Корман научил Копполу полагаться на собственные силы.

Теперь взглянем на Копполу в самое безумное время его жизни. Он по-прежнему самый талантливый студент UCLA, посещающий все лекции, просмотры и семинары; и по-прежнему человек, разжигающий пожар революции. С другой стороны, он каждую свободную минуту находится на побегушках у Кормана, а с наступлением ночи, засев за пишущую машинку и поглощая литры кофе, преодолевает марафонскую дистанцию по написанию оригинального сценария. Но уже на следующее утро он должен пройти медкомиссию:

студента Копполу призывают в армию, и над ним, как грозовая туча, нависает перспектива отправиться на войну во Вьетнаме. Однако у него есть план – самый безумный, какой только может придумать человек, чтобы отбиться от призыва. Он состоит в том, чтобы на осмотре упасть в обморок от истощения (перенесенный им полиомиелит медкомиссию почему-то не впечатлил).

Конец ознакомительного фрагмента.

Текст предоставлен ООО «ЛитРес».

Прочитайте эту книгу целиком, [купив полную легальную версию](#) на ЛитРес.

Безопасно оплатить книгу можно банковской картой Visa, MasterCard, Maestro, со счета мобильного телефона, с платежного терминала, в салоне МТС или Связной, через PayPal, WebMoney, Яндекс.Деньги, QIWI Кошелек, бонусными картами или другим удобным Вам способом.