

# Blow-up на макаронной фабрике

## Микеланджело Антониони как отец итальянской демократии

Денис Горелов

Милому другу  
Бабинцевой Наташе

Слово первично. Это ясно всем, кроме женщин с парфюмной рекламы и горстки отдельно стоящих гениев с недоулыбкой Джоконды на устах. Все они живы чувством, а не мыслью, ветром, а не знаком, интонацией, а не смыслом. Шу-шу-шу, клякса на листе, прошу извиниться за вчерашнее. Всего им дороже внезапный растительный порыв, зыбь-игра, право перемены. «Сегодня мое сердце бьется особенно сильно, и сейчас это единственное, что меня интересует».

Джулия. «Приключение» М. Антониони.

Затем — «Ночь», «Крик», «Взрыв», «Затмение», «Красная пустыня» — названия женские, нервные, больные. Десять взбалмошных фильмов о женщинах без туфель, то рвущихся керамической торговать, то нервно грызущих ногти на фоне белой стены — зачем? Потому что. Из вредности. Вопрос «зачем?» равно противопоставлен девушкам из ванной пены и самоуглубленным режиссерам. Жирно-мужской прямой они противопоставляют каллиграфический извилистый пунктир, сосредоточенный, без слов. Слова лишь мешают, ненужно педантируя очевидное или вторгаясь в живое, как меж двумя ночью. Самонадеянная болтовня бредущего любовника, скороговорка довольных родителей, взрывные пени случайной подружки с несметной итальянской грудью по-лоллобриджидски — столько говорить могут лишь счастливые люди. \* Герои Антониони несчастны все до единого, как только могут быть несчастны своевольные, мучающиеся эгоцентрики. Все они стоят спиной друг к другу и молча дуются, глубоко засунув руки в карманы. «Кто-то верит в гуманность, кто-то в прогресс, кто-то в социализм, а верить нужно в себя, разбираться в себе. Важны поступки, а не слова», — говорил Корrado из «Красной пустыни».

В переводе: социализм-прогресс-гуманность есть пустое сотрясение воздуха. Принеся обязательную жертву итальянскому богу классовой борьбы, индустриальному молоку литейки и томлению затяжной безработицы с поднятым воротником пиджака, Антониони полностью уходит в себя, начисто забыв об окружающих. Герои его вечно выясняют отношения на голой земле, мертвых улицах, пустынных скалах и в безлюдных коридорах, сияющих отчужденной госпитальной белизной. Даже череда специфических итальянских опор ЛЭП, на которых макаками висят сварщики, выглядят входящей в даль очередью огромных конструктивистских «Я».

Нежный, ребячливый, жалобный, теплый эгоцентризм вкупе со склонностью к духовным исканиям, нервным расстройствам и экзальтированным выходкам всегда был сутью того класса обеспеченных интеллектуалов, что нашел в лице Антониони своего самого преданного и дотошного хроникера. Лежа и прогуливаясь, на яхтах и пикниках, в белых брюках и открытых платьях его герои мучаются, мерзнут и дискутируют о жизни, смерти, пользе и смысле, а иногда о революции — множа гуляющую за Антониони славу итальянского Чехова. Одним из первых угадал он глубоко женскую природу своего сословия — со всеми его недостатками, слезами и припадками, скандалами и склоками и склонностью к лжи. Так, еще с ранних «Подруг» и «Дамы без камелий», женщина стала его пророком — праздная, непостоянная, с затуманенным взором внутри себя. Дающая имена тайфунам и торнадо. Домашняя, протянувшая ногу к камину — и слепая, бурная, со спотыкающейся речью и волосами вразлет. Таких же неопределенных, неправильных мужчин ему вечно не хватало на родине, он их выписывал со всего света, бледных, задумчивых, вопросительных — Миллиана, Харриса, Хэммингса, Николсона. Наверно, он локти себе грыз, что Марчелло, синьор вопросительный знак с руками в карманах и сигаретой в углу рта, уже с потрохами узорпирован братом Федерико и отлучается только на «Ночь». А может, и не грыз, стержня хватало и в М. М., тут нужен был студень. Неопределенность противопоставлена мужчинам — вот и приходилось искать больших актеров на стороне, чтоб сумели изобразить эту жидкую лунность, yellow submarine. И они сумели — игравший в основном смерти Харрис, в сыновьях Николсона, офицеров Миллиан и маньяков Малкович.\*\*

Сумели вопреки жесткой пиренейской bipolarности «север-юг», «мужчина-женщина», «красное-черное», «хижина-дворец». Со своими полутонами и переходами Антониони всегда был чужим в собственной стране наглой плоти, мозолистых рук, железных правил и скорострельной речи: актеры — варяги, про-

Женскую загадку придумали умные женщины, а распустили глупые состоятельные мужчины, которым льстило обладание загадкой, а не дунькой с мыльного завода. Умные, конечно, догадывались, какая пропасть лежяного прицельного расчета стоит за каждой раскоканной пластинкой, сброшенной босоножкой и заплетенной в волосы камелией, каким шахматным порядком просчитан любой каприз, побег или появление на людях в кофте редкой вязки без лифа, — но до поры помалкивали, относясь к делу философски. «Чем бы дитя ни тешилось, лишь бы не курило», — думал Артур Миллер, искоса наблюдая за своей резвушкой Мэри.

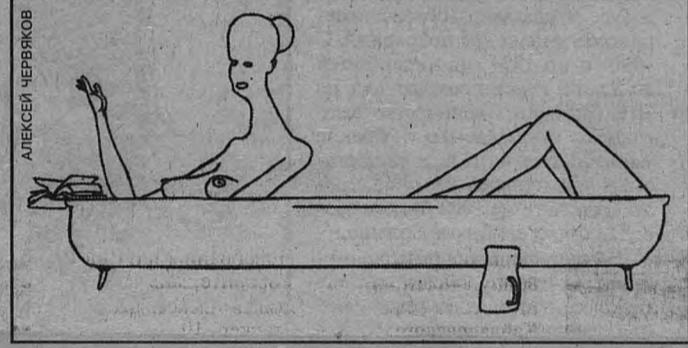
То же думали и снисходительные итальянские продюсеры, следя за очередным экзерсисом самого загадочного из режиссеров столетия Микеланджело Антониони, блестяще освоившего мускатное лукавство лучшей половины человечества в пику собственному полу бесхитростных пивохлебов. Подчеркнутый алогизм, немотивированные жесты, вопросы без ответов составили громкую славу тихого итальянца, начинавшего карьеру с говорящей кинокомпани «Янус фильм». Девизом на его щите вполне могли бы стать слова из «Идентификации»: Я ТАКОЙ ЖЕ ЧЕЛОВЕК, КАК И ТЫ, ТОЛЬКО СЛУЧАЙНО ДРУГОГО ПОЛА.

изводство — земшаровское, на фонограмме — до четырех языков зараз (в снятом по-английски «Репортере» богослужение идет на немецком, испанцы лопочут по-своему без перевода, негры тоже — с русским дубляжом это производит впечатление вавилонского долгостроя). Его женщин вечно принимали за нездешних: Ирму из «Крика» за шведку, Клаудию из «Приключения» — за француженку, не говоря уж о девушке Дарье, в греческой тунике забравшейся в самую глушь Коннектикута. Правильная женщина вообще вневациональна, недаром основной их журнал зовется «Комсомолен». Городская надмирность претит провинциальному фундаментализму, и Местные в антониониевских фильмах вечно гоняют Неместных за манеру загорать без трусов.

«Женщины так охотно раздеваются», — отечал им художник Сандро из того же «Приключения». — Вероятно, это их естественное состояние». Вероятно. На

нем трепетное, пугливое газообразное одно из воздушных знаков. Даже в спорте этот певец вечных качелей, любитель тумана в кадре и сюжете избрал мечущийся теннис, чемпионство в котором спасло его в войну: на четыре года его хлебом стала продажа собранных с довоенных кортов кубков и медалей. Что же до зрелищ, то и по сей день старик обожает футбол, столь же далекий от векторной заданности трека, лыжи или плавательной дорожки. Вырубая назойливую бабололку-комментатора, вновь и вновь погружается он в этот странный, завораживающий, матиссовский танец утрюемых мужчин вокруг элегантно, черно-белой, родной его мглистому сердцу сферы.

Нетрудно представить, какую травму нанесли этому аристократу духа, асу рапида, поклоннику размытых Шагала и Кандинского газующие 60-е. Звон витрин, рев колонок и движков, агрессия томат-пасты, жмурающиеся от бли-



самом деле парфюмные барышни в лучших традициях класса рекламируют самих себя. И самоуглубленные режиссеры тоже рекламируют себя. В черно-белой фотографии это зовется акт — конечно, не хельмутньютоновский, с решительными, в мужских позах, амазонками, чьи изгибы больше напоминают приклад, нежели кувшин, — а скорее округлое, бархатное прибалтийское ню, без резкости. Гунар Бинде какой-нибудь. «Она была полураздета, Назойливые тополя Листву швыряли, вызвав это, В мое окно, шалья, шалья...» Скомканная газета, приоткрытые сквозняком двери, белая полоса на лопатках. Инь Антониони подогревает загадку, то и дело снимая женщину в щель приоткрытой двери, пронесая до конца века вуайеристский стиль 60-х, манеру съемки красавиц Луизи, раннего Шлезингера, самого себя в сорок пять на переломе: босые ступни на ковре, подсмотревшее наготу зеркало, обрез лица, как у Бормана на Штирлицевых рисунках. Все его фильмы — о таких же, как сам, бесстрастных наблюдателях — фотографы, художники, репортеры, последние о режиссерах, четыре — о кошках, гуляющих сами по себе.

Отчетливый всего этот рыбий глаз проявился в «Блоу-ап». Покончив с тетралогией сердца — от «Приключения» до «Красной пустыни», он взялся за «ум», впервые осознав, сколь близка его манера противоречивому, оксюморонному миру арт-фотографии модных журналов — статичное движение, холодная чувственность, защитная нагота. Раскованность под плеткой и молчаливая бессвязная болтовня. Центральная из его картин достигла абсолютного искомого равновесия, доведя реальность и копию, игру и жизнь, «да» и «нет» до феноменального тождества. Si. No. Да, да, нет, да. Нет-нет-нет. Сказка — ложь. Фикция — натура. Черный верх — белый низ. Шаг вперед — два шага назад. Посередке фиолетовый — цвет шизофрении. Травка. Вспышка. Немотивированная агрессия рок-концертов. Игра в несуществующий мяч. Игра в существующий труп, который притом — не больший раздражитель, чем вторжение двух озабоченных фантифлюшек или прелобонитный пропеллер на витрине. Тотальный пофигизм рано нырнувшего в жизнь самца. Холодная эстетика цветных журналов — жалюзи, блестящие подфарники, бабы с острыми лопатками. Легкий клавишный джаз. Легкий, ни к чему не обязывающий секс.

Рожденный под Весами, Антониони знал толк в этой акварельной недосказанности, напряженной пластике канатоходца, и т же — в срывах и задыханиях хтиандра, получеловека-полуа морского. Запрет носить на площадке тяжелую обувь, мерзлявость, глупая есенинская прогрессофобия — все выдавало в

цев злодеи, моды, страхи, сирены, срам, свист, любовь и война, белые шляпы ФБР, палы козой, освобождение черного ритма, пластики и насилия, гимн эпохи — Jailhouse Rock, знак эпохи — черные очки колониального наемника — на манекенищах, копах, музыкантах и президентах, хищные, как в тех же очках, автомобили, орудия шапками газеты, дети, собаки — и тихая песня Моррисона This Is the End в зачине фильма Apocalypse Now. Это, впрочем, было чуть позже, а пока перекипевшая материя хищно рвала аккуратное выстроенное, геометрически правильное пространство М. А. со стильным портретом Луизы Брукс посерединке. Бледный, очерченный тьмой профил звезды немого кино брызнул стеклом под камнем десятилетия-хунвейбина. Антониони заболел, зарылся в черепаший панцирь, дал пару взвинченных интервью о Голливуде, все чаще грезя белой, разглаженной солнцем пустыней, где небо синее, как в индийских боевиках студии ДЕФА, и где даже убийцы, пришедшие по твою душу, говорят вполголоса. Все чаще появляются в его фильмах вставные новеллы о девочке с черепахой в желтых песках у зеленой лагуны; бурные барханы Забриски-пойнта, крайней точки между столицами суеты Лас-Вегасом и Лос-Анджелесом; африканская саванна — последнее прибежище репортера Дэвида Локка, альтер эго работающего стрингером на пятом континенте Антониони. Молодежный хиппиш и полицейский террор, синие кони и треугольные груши, визг из динамиков и половодье хищных анилиновых цветов упаковочной эры равно отталкивали овально-пастельно-блужового хемуля-режиссера — и Локк вместе с ним метался посреди красных ящиков, желтых наклеек, зеленых заборов, всего этого «эйджент оранджа», не находя себе места и потихоньку сходя с ума.

Ломаной наготы вообще противопоставлены суетные «кодаковские» цвета — от тотального нашествия цвета Антониони проиграл больше всех. Благородство хорошо освещенного черно-белого кадра, подчеркивающего, как в польской фотографии 60-х, благородство черт его актрис, кануло в буро-молочную размытость «Красной пустыни» и фисташковый «Блоу-ап»: тусклое небо, бледные маски, туман, песок. Отказаться от неопределенности он все же не хотел, а прогресс зычно звал поэта к новой жертве. Сколько мог, длил он блеклую гамму безоценочного созерцателя, но все чаще расцветали в ней алье кляксы безумия — блузка, омнибус, полотенце, платье в небе над Забриски-пойнтом. Страхи и депрессия раннего Антониони на глазах сменялись психозом. Культ внутреннего, вечное прислушивание к себе и отвращение к рамкам не могли не сделать его стихийным

анархистом, не привести к поэтизации англосаксонского молодежного бунта 60-х — вернее, того обдолбанного, в сладком дыму раскардаша, который они самодеvolmente назвали бунтом, сытые детки из полных семей, изнывшие под спудом экзистенциальных проблем: «Студенты вытоптали клумбу и убили полицейского». Именно англосаксонского, потому что лишь у исторически благополучных бриттов и янки в протесте преобладали стихийная, хаотическая бузья, блоу-ап, рубаха из порток — на фоне классовой дисциплины и здорового прагматизма франко-итальянской фронды. Притом, став первопричиной невыносимой легкости новосветского бунта, осязаемая, вещная Америка все же дико раздражала идеалиста Антониони — чего стоили одни рекламные щиты с радужными коровами по пути Марка в аэропорт! — и он с удовольствием взорвал ее к чертям собачьим в финале «Забриски-пойнта», со всеми видами-шмудами, оставив на их месте свою любимую пустыню, шевелящуюся масляным танцем совокупляющихся тел.

Антониони на миг стал Пазолиней. Нарисовал на физиоляе свинскую морду, поведал, как любит молодежь и не любит средний класс, и озвучил картину «Пинк Флойдом».

Но шли уже 70-е, взбитый песок медленно оседал на поле грозной сечи. Стоило улеечься мировым штормам, пройти поре чудес и героев, Антониони вернулся на исходную, в лоно волшебниц и богинь, программно обозвав картину «Идентификация женщины» и устремив к неведомому кипенному светилу фаллический символ ракеты. Поиск гармонии снова привел его к femme fatale, подчеркивая исконно веесовский интерес к образу мыслей противоположного пола. Округлость женских черт и характера, которую еще О. Генри связывал с природной скрупулезностью мира, не искаженного научно-техническим прогрессом, истари волновала зыбких, неочевидных, перистых мужчин-Весов. Многим казалось, что на заре 80-х эстетика забытых ключей, вздыбленных простыней, длинных пальцев и усеченного кадра выглядит архаично, но великий немой настойчиво гнул свое. Еще Базен говорил, что искусство кино состоит единственно в умении набрать красивые женщины и заставить их совершать красивые поступки. Красивые женщины Антониони отдавались при незапертых дверях, красились в негритянок, кувяркались в оберточной бумаге и ездил верхом для возбуждения. Ходили на перекресток, целовались через стекло и носили зеркальные, имеющие мужской дубль имена Андреина-Валентина-Джулия-Виктория. С ногами забирались в кресло и закусывали нижнюю губу, которую умные справедливо считают лицом человека: и так все ясно, слов не говори.

Слово тоже невзлюбило его, отомстив немотой на 70-м году куда более долгой жизни: что дозволено Венере, не дозволено быку. Впрочем, кто-то считает, что снизошедшее молчание стало высшим шиком презревшего суету словенеохотливого авгура. Недаром врубающиеся в стиль субъекты давно уже подозревают его в искусной симуляции, позволяющей примерить на себя тончайшего шитья мантию декана Свифта: сижу это я, гигант, бубню в час по чайной ложке, а вокруг снуют любвеобильные Ванессы с Эмилиями, переводчицы со специального антониониевского языка: «Маэстро велел передать...» Именно пример Свифта, в молодости писавшего о сумасшедшем доме и закончившего в нем свои труды и дни, позволил Кьеркегору заметить, что старость осуществляет мечты юности. Лишив разума препарата душевных болезней Свифта, высший судия наложил печать и на уста словохульца Антониони.

Не больно-то он плакал. Следил еще несколько выставок. В сотый раз женился на молоденькой. Получил «Оскара» за боевые заслуги. На восемьдесят четвертом году жизни снял картину про то, как люди встречаются — люди влюбляются — женятся, полную соитий, легкости и гордыни дипломника кинофакультета, с начальнейшим названием «За облаками» и выдавшей виды параллелью «Бог-Режиссер».

Ну, Богом-то быть легко, с ним вопрос до сих пор не проясненный — чем старик и пользуется. А вот Пап, между прочим, перед инаугурацией проверяют, объясняя каждого являя католическим иерархам свою мужлику суету — дабы те непосредственным образом убедились, что соискатель не женщина. И кто знает, каким конфузном могла бы закончиться подобная церемония, случись М. А. претендовать на ватиканский престол. Он и не претендует. Ему, загадочному, и за облаками неплохо. Знайте все: я тучка-тучка-тучка, я вовсе не медведь. Р. S. Пусть скажут, что это не киноведение, а игра авторских комплексов. Пусть. Имею право. Можно подумать, хоть один фильм Антониони — это не игра авторских комплексов. Боже ж мой.

\* Автор наконец понял, почему производит на окружающих впечатление дико счастливого. Болтлива-с.  
\*\* Один балбес Делон как надел на всю жизнь маску секси-полицейского с губкой бубликом, таким же и остался в роли биржевого маклера в «Затмении».