

С ней вступили в диалог Б. Зингерман, А. Караганов, В. Баскаков, ряд других критиков. И как-то незаметно незнакомый нашим кинозрителям художник стал синонимом не слишком внятного, но несшего в себе отчетливо негативные коннотации понятия «дедраматизация». Кинематографическим аналогом творчества заведомо «не наших», французских «новых романистов». Эстетическим антиподом не очень глубоко усвоенного, но уже страстно любимого у нас многочисленными энтузиастами кино Феллини. Вокруг «мэтра некоммуникабельности» (не помню, кто его так окрестил) Антониони начало сгущаться поле априорной некоммуникабельности аудитории.

К чести самих творческих работников советского кино, они проявляли такт и сдержанность. Пример художнической уважительности к собрату по профессии показал Г. Козинцев, заметивший в своих рабочих тетрадях: «Когда женщина не может ответить любовью, она вежливо говорит: «Я вас очень уважаю». Я очень уважаю Алена Рене, Антониони».

Увы, мало кому из критиков, охотно склонявших все имя и фильмы итальянского Мастера, удавалось удерживаться на такой высоте. Трудно усомниться в том, как мог воспринять не простые по замыслу и воплощению «интеллектуальные ленты» Антониони потенциальный кинозритель, которому еще до первого появления их на московском экране — фестивале, на «тематическом» ли (напомню, что едва ли не первый сколь-нибудь публичный показ двух из них — «Крика» и «Затмение» — состоялся в рамках памятной Недели итальянского кино в Москве в 1966 году) — авторитетно заявлялось, что «Антониони отдает своих героев во власть смутных, непознаваемых импульсов и с меланхолическим удовольствием утверждает, что человек не был, не может быть и никогда не будет иным, не похожим на персонажей его фильмов. Своим героям он отказывает в страстях, а себе, художнику, — в познании этих страстей, объявляя их несуществующими. Вот почему искусство Антониони... сознательно бесстрастно... Вот почему для Антониони всякая моральная проблема — всего только фикция...»

Знаю, что полемизировать с ушедшим из жизни автором некорректно; но из песни слова не выкинешь. И искренне верю, что один из виднейших представителей «критического цеха» 60-х — 70-х годов М. Блейман (цитировался его статья в сборнике «Кинорежиссер Хуан Антонио Бардем». М., «Искусство», 1965), будь ему предоставлена такая возможность, ныне, когда единственно строгий и объективный судья — время — все поставило на свои места (избавив заодно и наше критическое сословие от проклятия дежурного «ниспровергательства» реальных и мнимых оппонентов), ощутил бы потребность отчасти — или даже на все сто — скорректировать свой тогдашний взгляд на Антониони. Однако, приходится повторить, в таком духе отзывался о режиссере в те годы не он один...

И потому вовсе не удивляет, что наша искренняя, открытая, но по сути неподготовленная к «трудному», требующему встречной работы мысли зрелищу прохладно отреагировала на «Красную пустыню» (ее единственный сеанс прошел в кинотеатре «Ленинград» во время IV МКФ в Москве; и мне, помимо самого фильма, запало в память ЯВЛЕНИЕ АВТОРА МОСКВИЧАМ: немногословная сдержанность Антониони, простота его манер, высокая прямая фигура в безупречном костюме, благородная посадка головы на широких плечах). Однако в полной мере оценить масштаб его художнического дарования, емкость его видения мира и человека в этом ми-

ре, даже направленность его творческой эволюции мне довелось годом позже: в ходе уже упомянувшейся Недели итальянского кино, когда на фоне таких «фильмов-соперников», как «Джульетта и духи» Феллини, «Туманные звезды Большой Медведицы» Висконти, «Евангелие от Матфея» Пазолини, я оказался буквально покорен антониониевским «Затмением».

У каждого прирожденного любителя кино есть «святая святых». «Затмение» с первых же кадров (просмотр, помню, проходил в зале Дома ученых, и я, втайне молившийся о том, чтобы еще хоть минуту продлился гениальный финал, чуть позже, оцепенело стоя в гардеробе, понял, что опять оказался в «апологетическом» меньшинстве) стало до боли моим фильмом. Душевная ли ориентация совпала с повинующимся мельчайшим внутренним побуждениям героини движением камеры, хрупкая ли красота Моники Витти, каждый жест которой светился беззащитной духовностью и обезоруживающей женственностью, сделала ли свое дело, — не знаю. Знаю только, что когда, благодарение Богу, спустя несколько месяцев фильм вышел в прокат, я принялся водить на «Затмение» всех друзей и знакомых — и в итоге рассорился с доброй половиной. О чем, впрочем, жалел не в пример меньше, нежели гордился тем, что успешно обратил другую половину в «свою веру». Иными словами — открыл им и помог полюбить Микеланджело Антониони.

В 1968 году на большой «иллюзионовской» ретроспективе мне выпало на долю увидеть «Ночь», а в 1970-м друзья протащили на «закрытый» (Господи, сколько же всего было в те годы закрытого!) просмотр «Приключения». Единственный «владелец» знаменитой на весь мир тетралогии, я чувствовал себя Крезом. И даже богаче: при желании мифического царя все-таки можно было экспроприировать. Что до меня, то... лучше, чем у Набокова, не скажешь: «Однажды увиденное не может быть возвращено в хаос никогда».

«Однажды увиденное»... Разумеется, приобщение — меня, кого-то другого, даже горстки энтузиастов — к любому произведению подлинного искусства (а то, что кинематограф Антониони — ярчайшее явление этого ряда, не подвергали сомнению даже самые ожесточенные из его оппонентов) — с неизбежностью расширяет и обогащает представление о реальности (не столько о «второй реальности» искусства, сколько о мире, в котором все мы рождаемся, живем, умираем, любим и ненавидим) той или иной группы индивидуумов. Однако с определенностью утверждать, что такой сложный, внутренне неоднородный и многомерный феномен, как философский кинематограф Микеланджело Антониони, уже по настоящему «увиден» — тем более освоено — широкой аудиторией в нашей стране, сегодня, на мой взгляд, еще преждевременно. Слов нет, этому в немалой мере способствовала практика проводимых в Москве международных кинофестивалей (в рамках внеконкурсных показов на этих смотрях демонстрировались «Крупным планом» в 1967 году, «Забриски Пойнт» — в 1971 году, «Профессия: репортер» — в 1975 году), телевизионных премьер (свет «домашних экранов» в нашей стране в свое время увидели поздние работы Антониони — «Тайна Обервальда» и «Идентификация женщины», а совсем недавно — «Ночь»), снятие цензурных препон на зарубежную кинопродукцию, радикально способствовавшее оздоровлению отечественного духовного климата в последние пять-шесть лет. И все же сегодня все это кажется недостаточным. Неадекватным мере таланта прославленного Мастера и по большому счету не отвечающим масштабу культурно-мировоззренческих задач, стоящих перед страной, сделавшей своим официальным курсом возвращение к общечелове-

ческим нормам нравственности, этики и культуры.

Кто знает: будь десять—пятнадцать лет назад у наших творческих работников кинематографа возможность свободно знакомиться с такими «криминальными» образцами западного кино, как «Крупным планом», «Забриски Пойнт», «Заводной апельсин» С. Кубрика, «Последнее танго в Париже» Б. Бертолуччи, «Казанова» Ф. Феллини, — глядишь, и удалось бы нам избежать той оргии «удешевленной», «потребительской» эротики, которая захлестывает наши экраны сегодня. Удалось бы избежать в значительной мере и сценарной беспомощности, актерской скованности перед камерой, операторского дилетантизма. Наверняка не было бы уродливой и нелепой моды «снимать под Антониони», которая заявила о себе в целом ряде фильмов 70-х и 80-х и которая не имеет ни малейшего отношения к художнику. Но для этого мало премьерного или даже однократного телевизионного показа: нужен кинотеатр, в котором все интересующиеся без особых хлопот могли бы с пользой для себя смотреть картины Антониони, Феллини, Висконти, Бергмана, Бунюэля, Годара и многих других. А пока такого кинотеатра нет, и все отчаянные попытки заполнить эту болезненную и никак не украшающую нашу культурную жизнь «лакуну» сотрудников «Иллюзиона» или Музея кино могут служить паллиативом, не более того.

А разве делает честь нашей кинокритике, насчитывающей в своих рядах десятки опытных профессионалов, что в активе отечественного киноведения до сих пор нет ни одной авторской монографии об Антониони — русскоязычной или даже переводной? Вышедшая шесть лет назад подборка статей, интервью и короткой прозы художника («Антониони об Антониони». М., «Радуга», 1986) при всех своих достоинствах и недостатках: в нее не вошел ни один из антониониевских сценариев — не может претендовать на роль подлинно масштабного искусствоведческого исследования. И это — в условиях снятых наконец идеологических шор! Едва ли уместно вздыхать по пережитому большинством из нас «застойному» прошлому, но ведь именно в это столь неблагоприятное двадцатилетие из-под пера наших ученых вышли — ухитрились выйти! — такие масштабные и в лучшем смысле слова научные исследования, как книга Т. Бачелис о Феллини, монография В. Божовича «Современные западные кинорежиссеры», монографии и сборники статей о Бунюэле, Трюффо, Алене Рене, Висконти — всех не перечислишь.

Не намного лучше обстоит дело со сценариями Мастера: рассеянные по отдельным, зачастую труднодоступным номерам кино- и литературной периодики, раза два-три выходявшие столь же мало доступными книжечками издательства «Искусство», они тщетно ждут очереди быть собранными в предствительный том, который — нет сомнения — даже при нынешних «кусачущихся» ценах не залежится на книжных прилавках. А между тем мало что может так обогатить представление искренне и всерьез интересующегося творчеством итальянского режиссера любителя «десятой музыки», как пристальное прочтение его произведений на книжной странице, сопоставление конфликтов и мотивов его психологических драм с конфликтами и мотивами романов, повестей, рассказов М. Фриша и Ф. Дюрренматта, Г. Грина и А. Камю, Дж. Апдайка и Дж. К. Оутса, Дж. Фаулса и Кобо Абэ — той чрезвычайно значимой ветви в художественной прозе Запада 60-х — 80-х годов, главным объектом исследования в которой явилось, как и в творчестве Микеланджело Антониони, отчуждение — рок постиндустриальной цивилизации, не миновавший, как мы убедились на собственном нелегком опыте, и население первой цитадели победившего социализма.

Повторю: все сказанное — не наш долг перед Мастером (дай Бог ему здоровья и творческого долголетия!), но прежде всего — перед нами самими. Что до Антониони, то его место в кинематографической иерархии не нуждается в формальных знаках отличия, откуда бы они ни исходили. Его фильмы — из того ряда предметов «долгосрочного» духовного потребления, над которым не властно время. Меняются моды и вкусы, сменяются поколения кинематографистов и зрительские пристрастия. Восходят и будут восходить по ступеням славы новые ослепительные кумиры. Но ни Клаудии-Валентине-Виттории — Джулиане, сыгранной блистательной Моникой Витти, ни молодому фотографу Томасу, сыгранному Дэвидом Хеммингом в фильме «Крупным планом», ни Робертсону-Локку в исполнении великолепно Джека Николсона в «Профессии: репортер» старение не грозит. Что бы ни ожидало «десятую музу» в ходе второго столетия ее истории (а оно уже не за горами), для меня несомненно одно: алфавит мирового кинематографа начинается с Микеланджело Антониони.

Николай ПАЛЬЦЕВ.

rendez-vous



В прошлом году француженка Жюльетт Бинош уже снималась в Англии: сыграла главную роль в экранизации романа Эмили Бронте «Грозовой перевал». В этом году актриса снова участвует в английском фильме: она стала партнершей Джереми Айронса в ленте «Ущерб» («DAMAGE») по роману Джозефины Харт. «Наш фильм, — нечто вроде «Последнего танго в Париже» только без эротической сцены с маслом, — нечаянно обронил на съемках продюсер Венсан Малль, после чего ехидные репортеры стали называть этот проект не иначе как «Последнее танго в Лондоне». История рассказывает о женщине, которая теряет политическую карьеру — все отступает перед этим чувством. Фильм ставит «самый английский из французских режиссеров» — Луи Малль.

Английская писательница Маргарет Дрэбл выпустила последнюю книгу в трилогии посвященной судам выпускниц Кембриджского университета в «эпоху тэтчеризма». Первая называлась «Радостный путь» (1987), вторая — «Естественное любопытство» (1989), и, по мнению рецензента «Тайм» Пола Грэя, в них Дрэбл «успешно противостоит потоку современной литературы, в которой неинтересные герои и героини ведут длинные и занудные разговоры как правило, о самих себе». Во «Вратах из слоновой кости», последней части трилогии главная героиня, лондонский психотерапевт Лиз Хедленд, идет в Камбоджу на поиски друга-писателя, собиравшего материал для пьесы о Пол Потте и бесследно пропавшего в джунглях...

Новый фильм Хосе Дюванни с участием Малкольма Макдауэлла, Пьера Ришара, Бернара Жиро и Жана-Франсуа Бальмера будет называться «Мушер». Там на севере американского континента зовут проводников собачьих упряжек. Съемки начнутся в сентябре в Канаде.

