

Антониони: через стекло аквариума



Об Антониони у нас писали много и интересно, пожалуй, как ни об одном другом мастере современного западноевропейского кино. Это не избавляет от необходимости писать еще, особенно теперь, когда на экраны вышло его «Затмение» и выйдет «Крик».

Антониони неизменно верен теме одиночества. «Некоммуникабельность», разъятость на отдельные, взаимочуждые «человеческие» осознана им как тяжкое проклятие современного капиталистического общества, как болезнь общества. Сопутствующий или, точнее, обусловленный этой болезнью устрашающий кризис мысли и чувства Антониони изображает с утонченными формами. Собственно, как раз его фильмы породили и нашумевшее понятие «дедраматизации», под которым подразумевается крайнее ослабление сюжетной структуры, отсутствие активного, сгущенного во времени и пространстве драматургического начала.

Хрестоматийным пособием для понимания стилистических принципов Антониони может послужить начальный эпизод «Затмения». Эпизод томительно длинный, словно материализованная злобная пустота сонного небытия. Героиня фильма молодая буржуазка Виттория на рассвете мурого дня после безлюбовной ночи любви заявляет человеку, с которым находилась в многолетней связи, что решила порвать эту связь. Однообразно, отделенные друг от друга минутами равнодушного молчания падают и вновь повторяются реплики — его: «почему?», ее: «не знаю». Камера тем временем тщательно рассматривает квартиру, безликий, невыразительный ее модерн.

Она — утонченнейшая эстетка, эта камера. Налюбовавшись пепель-

ницей, или стулом, или частью стены, камера, конечно, возвращается к людям — то к Виттории, то к архитектору, с профессиональной привычкой определяя их место в композиции кадра. В этом они уравниваются на экране: пепельница и героиня — объекты изобразительных построений.

Уравниваются и в другом — столь же тщательно обусловлена и утончена в мельчайших нюансах загадочная и ленивая импульсивность экранного существования героини, хаос ее поступков и намерений. В эпизоде, о котором речь, по сути дела, ничего не происходит, ничего не решается. Все зыбко, все неясно — и Виттория, и ее партнеру, и автору, и зрителю. Эта запечатленная на пленке зыбкость и составляет цель заведомо целеустремленного авторского поиска. Фильм начинается с безразличного многоточия. Время застыло.

Потом Виттория выйдет на пустынную улицу суперсовременного квартала. Сухая геометрия архитектуры и быта шестидесятих годов своей прочной, уверенной материальностью неизменно аккомпанирует неуточности душевного мира героев Антониони. Это словно вещное воплощение генерального авторского тезиса о все возрастающей обратной зависимости между материальным, техническим прогрессом и кризисом личности.

И будут бесцельные скитания Виттории приводить то в один, то в другой дом, то на один, то на другой уличный перекресток, то на аэро-



Кадр из фильма «Затмение».



Кадр из фильма «Крин».

дром, то на биржу. Кстати, насчет биржи. Некоторые наши критики, писавшие о «Затмении», справедливо отмечают крайне одностороннюю и хрупкую связь киномира Антониони с реальными процессами социального порядка, безудержно возторгались самим фактом появления эпизодов на бирже. Еще одна дань

по меньшей мере наивному и, к сожалению, весьма распространеному стремлению отождествлять изображаемый материал и позицию художника.

Дело ведь в том, что сами по себе великолепно снятые эпизоды на бирже не являются в фильме необходимыми, обязательными, предопределенными общим эстетическим замыслом. С таким же успехом Виттория могла бы попасть на ипподром, в игорный дом — решительно ничего не изменилось бы. Нетрудно заметить, что фильмы Антониони (за исключением «Ночи») строятся по «монографическому» принципу — это истории тягостных блужданий героини в лабиринте собственной души. Все персонажи и жизненные явления нужны лишь постольку, поскольку во взаимодействии с ними возникают субъективные ощущения героини, будь то Клаудиа в «Приключении», Валентина в «Ночи», Виттория в «Затмении» или Джулиана в «Красной пустыне». Их играет одна и та же актриса, Моника Витти, и представляют они собой, в сущности, неизменный человеческий тип, меняются лишь ситуации, окружающая среда.

Человеку чужд и непонятен окружающий мир, человеку чужд и непонятен он сам. Круг замкнулся.

В конце фильма в который раз возникает на экране уличный перекресток, странно избранный героями для встреч; вновь и вновь с сонной медлительностью зафиксирована камера и безлюдие, нарушаемое

лишь проездом дрожащих да проходящих няни с коляской; и бочку с ржавой водой; и щепку в этой воде; только не придет, как обычно, Виттория. Стабильность застывшего предмета мира и поток беспредметных хаотических чувствований героини — они сосуществуют, резко контрастируют, но не соприкасаются.

Здесь хочется привести пронзительное замечание английского кинокритика Дж. Ноуелл-Смита относительно персонажей Антониони: «Тот особый ад, которым становится для них существование, целиком и полностью сотворен их же руками».

Герметичность, замкнутость в себе, свойственная духовным блужданиям этих персонажей, заметна уже в «Крике», картине, поставленной в 1957 году, когда сугубо «антониониевское» выкристаллизовывалось в полемике с неореалистической эстетикой. Режиссер вводит ставший постоянным в произведениях неореализма мотив дороги. Товарищи героя, рабочие сахарного завода, устраивают забастовку — все эти привычно связываемые с прогрессивным итальянским кино приметы обретают диаметрально противоположное звучание. Дорога оказывается злобеще пустынной, а нравственный кризис Альдо столь же непонятен и чужд среде, в которой он существует, сколь далек он сам от спяной общими интересами, общей борьбой массы...

В «Затмении» неоднократно повторена ситуация почти символическая, Виттория и Пьеро целуются через оконное стекло, через сте-

кланные дверцы буфета. Прозрачно-невидимая, но прочно разъединяющая плоскость стекла — вообще излюбленный пластический мотив Антониони. В «Ночи» персонажи глядят друг на друга и переговариваются знаками, находясь по разные стороны стеклянной стены. И мы наблюдаем их извне, отгороженных с улицы еще одной стеклянной стеной, словно обитателей некоего аквариума. Сейчас Антониони заканчивает в Лондоне съемки новой картины — «Вспышка». Здесь идея аквариума осуществлена им полностью, в самом что ни на есть буквальном смысле. Интерьер со всех сторон выгорожен стеклянными стенами. Антониони поясняет необходимость этого: «Я хочу воссоздать действительность в абстрактной форме».

Я вижу асоциальность Антониони в той холодной рационалистичности, с какой подвергает он своих персонажей психологическому исследованию. Аквариум, наполненный гнетущим равнодушием, — вряд ли та среда, в которой может взрывать искусство будущего.

Вместе с тем я понимаю отнюдь не сенсационный характер «бума» вокруг фильмов Антониони. Его новаторские поиски в области новейшего киноязыка существенно обогащают то направление, которое можно назвать кинематографом «душевных движений» и которое стремится к проникновению в подспудные тайники человеческой мысли и чувства.

Вл. МАТУСЕВИЧ

Литературная газета, май, 1967, 4 стр. ил.