

Валерий ТУРИЦЫН

АНТОНИОНИ: ДОКУМЕНТАЛЬНЫЕ ФИЛЬМЫ 40-х ГОДОВ

Репортажные съемки студенческих волнений в США конца шестидесятих органично переплетаются в едином пространстве фильма с тщательно стилизованными под документ постановочными кадрами, вплоть до инсценировки перед камерой убийства полицейского («Забриски поинт», 1969)...

Преображенная «субъективным цветом» реальность становится проекцией внутреннего состояния Джулианы («Красная пустыня», 1964) и метафорическим авторским комментарием происходящего...

Зафиксированная на киноплёнке бурлящая римская биржа, куда с конкретным режиссерским заданием вписаны основные персонажи «Затмения» (1962), в контексте картины воспринимается как некий молох: постоянно меняющиеся на электронном табло цифры, которые отражают корректировку курса акций, определяют судьбы схваченных камерой «врасплох» реальных людей, но абсолютно загадочны для главной героини и для нас, зрителей. В согласии с мировосприятием Антониони действительность обретает иррациональное звучание...

Запечатленная реальность, нередко трансформированная «внутренним зрением», так или иначе (примеры можно продолжить) присутствует в его художественно-игровых фильмах, что нашло в кинолитературе если не системное, то фрагментарное освещение. Но и этого не скажешь о «чисто» документальных короткометражках, представляющих начальный этап (1943–1950) режиссерской биографии мастера.

Одночастевки Антониони, первая из которых оказалась у самых истоков итальянского неореализма, отечественное киноведение лишь упоминало, но практически не рассматривало. Да и зарубежная кинолитература, в том числе итальянская, не обращалась к их сколько-нибудь развернутому конкретному анализу. Может быть, отчасти из-за намеренной «простоты» режиссуры—ведь Антониони в кинодокументалистике почти полностью отказался от сложных построений и столь свойственных поэтике его будущих игровых картин иррациональных обертонов. Такие признанные эксперты, как итальянец К.Лидзани и француз П.Лепроон, исключили детальное рассмотрение его документальных короткометражек, разумеется, по другим причинам. В своем исследовании, относящемся к началу 50-х, Лидзани отнюдь не игнорировал раннее творчество Антониони, но, задавшись целью квалифицировать основные направления и тенденции итальянского кино с момента его зарождения, в соответствии с избранным жанром исторического обзора ограничился общей оценкой удачного старта режиссера в контексте развития национального кинематографа. Статья В.Баскакова, открывающая солидный сборник «Антониони об Антониони», содержит утверждение: «В написанной (точнее, изданной—*В.Т.*) в 1954 году книге Карло Лидзани “Итальянское кино” имя Антониони как режиссера просто не упоминается...»¹. Это не так: упоминается, и неоднократно, с предельно лаконичной, но неизменно позитивной оценкой его ранних фильмов. Что касается режиссерского дебюта, то десятиминутная картина «Люди реки По» способствовала, как справедливо считает Лидзани, «усилению реалистического направления в итальянской документальной кинематографии»².

Лепроон, автор одной из первых монографий об Антониони, задался целью подробно рассмотреть его художественно-игровые фильмы пятидесятых—начала шестидесятых, сократив до минимума разговор о «документальной прелюдии» сороковых. Он ограничился пунктирным обозначением «широкого круга тем», в целом обоснованным утверждением, что «в каждом случае (уточним: почти в каждом—*В.Т.*) интерес режиссера был сфокусирован на сложностях человеческого существования»³, и тезисом о перспективности этих небольших по метражу работ как предтечи дальнейшего творчества мастера. «К документалистике Антониони критики часто относились пренебрежительно»,—констатирует французский исследователь, с чем он категорически не согласен: «Короткометражки содержат семена большинства его работ, а иногда экспериментируют более свободно, чем последующие полнометражные фильмы»⁴. Так и хочется «услышать» подтвержденную конкретикой аргументацию, но высокая (чересчур высокая?) оценка словно провисает в воздухе, равно как и еще одно заявление: «Операторская работа в этих коротких фильмах—особенно в “Людах реки По” и “Городской службе наведения чистоты”—имела особые характеристики, которые утвердятся в его художественных фильмах»⁵.

После кончины выдающегося художника вспомнили, с чего тот начал. Так, осенью 2008 года в журнале «Позитиф» появился небольшой—всего на двух страницах—специализированный обзор первых картин Антониони с любопытным, но, как представляется, не всегда точным анализом. С работой Л.Коделли удалось ознакомиться в момент завершения дан-

ной статьи, автор которой счел возможным включить в текст несколько реплик, в основном, полемического характера.

Все начиналось почти с «чистого листа»: помимо названий и выходных данных всех семи короткометражек, а также сведений, на каком материале и в каких местах снята та или иная картина, мало что было известно. Разве что послуживший первоотлчком предпринятого исследования краткий рассказ Антониони в одном из интервью конца 70-х годов об истории создания и, можно сказать, уничтожения временем значительной части его первого профессионального опыта в кино—фильма «Люди реки По».

Знакомство с «документальным этапом» творчества режиссера началось именно с этой неожиданной для итальянского кино тех лет работы. Первые кадры были сняты в конце 1942 года, хотя, по собственному признанию, Антониони заглянул в объектив кинокамеры гораздо раньше, когда, еще живя в Ферраре, задумал с помощью друзей снять любительский документальный фильм о местной психиатрической лечебнице, руководствуясь принципом—«смотреть в лицо фактам, не отводя взгляда». Однако попытка не удалась. Съемка закончилась, едва успев начаться: как только включили осветительную аппаратуру и, словно пулемет, застрекотала камера, пациенты пришли в состояние «первобытного» ужаса, проявления которого фиксировать на пленке было бесчеловечно. В первый и последний раз «отведя взгляд», Антониони навсегда отказался от съемок, нарушающих морально-этические нормы...

К фильму о реке детства, где, близ родной Феррары, он любил плавать против течения и смотреть на проходящие мимо баржи и куда мечтал вернуться с кинокамерой, будущий режиссер готовился долго и обстоятельно. Для начала в апрельском номере авторитетного журнала «Чинема» за 1939 год опубликовал статью «Заметки к фильму о реке По», где изложил проект задуманной картины, проиллюстрировав его собственными фотоснимками. Однако киносъемки по разным причинам, прежде всего связанным с финансированием и—хоть и относительно «свободным», с полулегальными «творческими отлучками»,—прохождением армейской службы, начались только через три с лишним года. (За это время, приближаясь к постижению природы кино, он несколько месяцев посещал занятия по режиссуре в римском Экспериментальном киноцентре и даже успел снять небольшую по метражу учебную работу*; участвовал в создании ряда сценариев, в том числе для Роберто Росселлини; прошел ассистентуру на двух фильмах, в том числе у Марселя Карне.) Развернутый в программной статье проект подвергся существенной корректировке. Разумеется, величие реки, «безраздельно царящей во всей долине», осталось, но—в связи с открытием ново-

* Освоив, по собственному признанию, несколько «базисных правил кинограмматики», Антониони сразу и навсегда решил снимать то, что считал нужным и как считал нужным, при необходимости «не опасаясь нарушения этих правил». Название, по-видимому, несохранившегося учебного этюда не удалось установить, но Лепроон—скорее всего, со слов автора—на с. 17 упомянутой монографии утверждает: «Этот маленький фильм состоял из одной непрерывной сцены», что, отметим, словно предвосхищает существенную характеристику грядущих картин режиссера с преобладанием протяженных во времени целостных «кусков».

го, драматичного материала—напрочь ушла патетика «рапорта» о тотальном торжестве прогресса, заявленного на бумаге почти в духе Дзиги Вертова: «Наступило время пробуждения и для реки По. И сюда дотянулись рельсы железной дороги, по ним день и ночь снуют составы; построены шестиэтажные дома <...>; сюда приплыли пароходы <...>; здесь встали заводы с дымящимися трубами и проложены каналы с цементными плотинами»⁶.

Став свидетелем катастрофы, которая во время очередного паводка постигла жителей дельты По, Антониони резко сменил тональность киноповествования. Ведь сюда, в заболоченную лагуну, на момент съемок цивилизация не «дотянулась». Обозревая обширные пространства, камера не обнаружила цементных плотин и ни разу не наткнулась на шестиэтажные дома—лишь подтапливаемые рекой хибарки с соломенными крышами...

В статье-проекте 1939 года значилось: «Да, сегодня жители долины благодаря новым плотинам и построенным убежищам могут спокойно ждать паводка... Когда-то это было настоящее бедствие, оставлявшее на своем пути страшную картину разрушенных деревень и превратившихся в болото пашен; <...> полуразрушенных домов; вырванных с корнями деревьев...»⁷

Технический прогресс, разумеется, резко сократил зону бедствия, но почти не коснулся дельты По. Отнесенные к прошлому свидетельства агрессивного вторжения реки фиксировались на пленку не в ретроспекциях, а непосредственно в момент съемок, в настоящем времени.

Антониони собрался приступить к монтажу фильма, когда последовало предложение сделать это, отправившись на север Италии, в так называемую Итальянскую социальную республику—последнее прибежище режима Муссолини. Отказ повлек за собой фактическую конфискацию отснятого материала, который был увезен «фаши-республиканцами», свален в полусыром подвале, где его—в результате интенсивных поисков—режиссер обнаружил уже после войны. Увы, немалая часть пленки оказалась испорченной и не подлежала реставрации.

От развернутого финала остались лишь две с небольшим минуты начала сопровождающей паводок грозы. ...Эпически широкий, во весь экран, разлив могучей реки; налетает ветер; первые, пока еще робкие волны устремляются к берегу; усиливается дождь... Мимо колышущихся высоких трав, налегая на весла, спешат по протоке на своих крепко сколоченных лодках рыбаки—горючат убрать развешанные сети и успеть к своим низкорослым ненадежным домишкам до того, как разгуляется обретающая мощь стихия... Сюда же устремляются босоногая женщина с ребенком на руках и на миг попавшая в кадр собачка... На веревке под дождем продолжает «сушиться» одинокая, забытая в суматохе рубаха... Мало-помалу, но неотвратимо наступает прибывающая вода...

Эмоциональный «пейзаж чувств» (выражение Антониони) находит своеобразное обобщение в завершающей фильм расчерченной, как карта военных действий, панораме с удаленного холма, господствующего над ровной окрест низиной: река (относительно светлая часть кадра) постепенно поглощает сушу (относительно темная часть уменьшается). Такая «движущаяся графика» отражает тревожную для местных жителей тенденцию: долина в дельте По все больше напоминает сплошное болото с чуть побле-

скивающими светлыми пятнами луж—отголосков вторжения берущей верх реки. Казалось, временно—на период паводка. Но как знать?

Финальные кадры читаются как метафора, обретают иррациональное звучание.

Картина Антониони завершается своеобразным многоточием. Режиссерское решение выразительно, оригинально, однако в определенной мере вынужденно—ведь пропали многие важные кадры, скажем, с детьми, которых в домиках «ставили на стол, чтобы они не утонули, а к потолку подвешивали простыни, чтобы задерживать воду, стекавшую с крыш»⁸. Скорее всего, финальному метафорическому аккорду предшествовала бы более детализированная и полифоничная картина народного бедствия.

Впрочем, у фильма, тем более в полном варианте, не было никаких шансов попасть на экран при муссолиниевском режиме, несмотря на некоторые послабления при последнем руководителе фашистской кинематографии К.Паволини, который официально рекомендовал отражать жизнь Италии в «реалистичной манере» и «соглашался даже на изображение отдельных теневых сторон действительности, лишь бы в конечном счете побеждала “идея общественной пользы”»⁹. Столь открытая, без ретуши, демонстрация бедности и незащищенности простых людей выглядела с экрана отнюдь не «частностью», а «общественная польза» существующего порядка, мягко говоря, ставилась под сомнение.

В определенном смысле «Люди реки По»* можно назвать «фильмом дороги», только особой—водной, по которой на наших глазах движутся баркасы и баржи. С борта одной из них часто ведутся съемки. При этом акцентируются не красоты речной долины, а «неореалистические мотивы»: мужчины с лодок ловят рыбу; две женщины стирают белье прямо в реке, а третья, что на противоположном берегу, перекинув через подоконник сельского домика матрац, выбивает из него пыль и в паузе смотрит на водную гладь. Звучит дикторский текст: «Глядящие на караван барж из окон и с полей (в кадре: косцы, ненадолго прервавшие свою работу.—*B.T.*) думают о том, какое счастье уехать, путешествовать, зажечь новой жизнью...» Но жизнь речников, как и крестьян, трудна и монотонна. Траектория следования барж замкнута и ограничена одним-единственным маршрутом—вниз и вверх по реке, от предгорий Альп к болотистой лагуне в дельте По и обратно; с недолгими остановками посередине пути, когда можно купить в аптеке лекарство заболевшей девочке...

Фильм отражает заявленные в проекте 1939 года авторские размышления о документальном кино и допустимости включения сцен на жизненной основе, но снятых по намеченному сценарному плану. Фиксация «украденной» реальности соседствует с чуть скорректированными режиссером кадрами, где просматривается нехитрая «история». Размеренное течение жизни небольшой семьи на барже («плавающий дом») отдаленно напоминает

* Такой перевод названия фильма вместо принятого в современной отечественной литературе («Люди с реки По») представляется более глубоким (глубинным). Ведь, что ни говори, река является их «матерью-кормилицей», хотя подчас и неласковой.

«Атланту» Ж.Виго или «Прекрасную нивернезку» Ж.Эпштейна) нарушается болезнью дочери, походом родителей в аптеку, приемом лекарства...

Кто-то живет на баржах, кто-то—в домиках на берегу, а регулировщики раздвижного составного моста, покоящегося на нескольких баркасах,—прямо на мосту, в сторожке, где хранятся подручные инструменты. В фильме достаточно подробно показана их работа: с помощью багров и весел двое мужчин, отодвинув баркасы со срединными звеньями переправы, открывают проход для «флагмана флотилии»—колесного пароходика «Милан», за которым тянется цепочка барж. Люди, оказавшиеся в этот момент на разведенном мосту, терпеливо ждут; лошадь, которая тянула подводу, может немного отдохнуть...

Подсмотренная повседневная жизнь не исключает поэзии. Так, во время остановки в городке точно рассчитанная панорама «упирается» в парня, который приехал на велосипеде к реке, а рядом с ним—подружка; на высоком берегу появляется, словно из фильма Довженко, белый конь...

Однако по мере приближения к болотистой дельте По нарастают мотивы нищеты, тревоги, опасности, чему, как полагает Л.Коделли, способствует музыка М.Лаброка, которая «усиливает пессимистическую мысль: “тяжелая, однообразная жизнь” (закадровый женский голос) в наводящем уныние контексте нищеты и усталости»¹⁰. Столь эффектное заявление не во всем точно по смыслу. Так и хочется спросить: каким образом музыка «усиливает пессимистическую мысль»? Неужто своей, если так можно сказать, громкой «тяжеловесностью»? (Заметим в скобках: уже со второго фильма Антониони на долгие годы найдет «своего» композитора—Джованни Фуско, музыка которого будет участвовать в создании единого звукозрительного целого). К тому же современный итальянский критик усмотрел «тяжелую, однообразную жизнь» в контексте нищеты, что не вызывает сомнений, и усталости, что никак не подтверждается зафиксированной реальностью. В этом фильме нет и намека на усталость; напротив, люди реки По пытаются активно противостоять неблагоприятным жизненным обстоятельствам.

По прошествии многих лет Антониони оказался примерно в тех же местах и по свежим впечатлениям написал вошедшую в сборник его рассказов «Тот кегельбан над Тибром» (1983) грустную миниатюру под характерным названием «Там, где нет домов». Вот ее полный текст: «Равнинный пейзаж близ устья По. Маленький городок, состоящий из приземистых разноцветных домов. Одна из улиц кончается, а тротуар—нет. Никаких домов по сторонам не видно, один только тротуар тянется в сторону плотины. У обочины тротуара по вечерам всегда стоит пустой грузовичок, словно хозяин его живет там, где нет домов»¹¹.

Да, за несколько десятилетий сделано немало: возник городок, построена плотина... Защита от мощных набегов реки усилилась, тревога людей в связи с постоянной угрозой катастрофы уменьшилась, но ощущение неустроенности и печали осталось. Неслучайно Антониони вновь, как некогда в своем фильме, ставит в финале своеобразное многоточие, вызывающее на размышления...

Однако вернемся к дебютному фильму режиссера, точнее, к историческому контексту его появления и определению места в итальянском кино.

Известен такой факт: один из признанных зачинателей неореализма Лукино Висконти в то же время (1943 год) и также в долине По, по преимуществу в окрестностях Феррары, снял фильм «Наваждение»*. Сложилась устоявшаяся традиция (в том числе и в Италии) рассматривать начальный этап неореализма исключительно на материале игровых картин. Такой точке зрения есть объяснение: в отражении повседневных бытовых проблем простых людей сороковых годов итальянское документальное кино не было замечено, сосредоточившись, по свидетельствам Лидзани, да и самого Антониони, на видовых, искусствоведческих, религиозных и рекламных лентах. Так что снятый практически полностью в 1943 году фильм «Люди реки По», рассказавший без прикрас о трудной жизни речников, крестьян, рыбаков, можно считать первым опытом неореализма в документалистике. Всегда отличавшийся исключительной скромностью Антониони имел все основания сказать: «До моего фильма <...> в Италии не было картин, которые рассказывали о жизни бедняков, да еще с такой суровой достоверностью»¹².

И еще один показательный факт: только что, наконец, завершенная работа (монтаж фрагментарно сохранившегося киноматериала потребовал немалого времени) попала осенью 1947 года на XIII Международный кинофестиваль в Венеции, где неслучайно оказалась в «неореалистической компании» — рядом с такими социально значимыми игровыми картинами, как «Депутатка Анжелина» (реж. Л. Дзампа, в главной роли — А. Маньяни) и «Трагическая охота» давнего знакомого Антониони по Экспериментальному киноцентру Джузеппе де Сантиса, который дебютировал в кино обжигающе-правдивым фильмом о «развороченной» войне послевоенной Италии. Соавтором сценария наряду с лидером неореализма Чезаре Дзаваттини и его единомышленниками, в том числе Карло Лидзани и Умберто Барбаро (кстати, напомним, что именно он ввел в обиход этот термин), стал — опять-таки неслучайно — Микеланджело Антониони.

Книга, опубликованная в США вскоре после его кончины (Michelangelo Antonioni. Interviews. Jackson: University Press of Mississippi, 2008), в разделе «Хронология» утверждает, что в 1948 году Антониони режиссирует (directs) три документальные короткометражки: «Rome–Montevideo», «Oltre l'oblio» и «N.U.» («Netezza Urbana»).

Что касается двух первых, то они в контексте его творчества, кажется, никогда раньше не упоминались. Если начинающий режиссер все же имел к ним какое-то отношение, то по части монтажа. Во всяком случае Антониони как-то заметил, что практическое освоение «монтажной технологии» требует определенного времени. Нслучайно технический монтаж его первого фильма «Люди реки По» по тщательно разработанному им плану и под постоянным наблюдением осуществил, в основном, приглашенный специалист, тогда как все свои последующие документальные короткометражки Антониони монтировал уже «собственноручно».

Одночастевку «N.U.» (за этой аббревиатурой стоит «Городская служба наведения чистоты») сразу же высоко оценили итальянские киножурнали-

* Более распространен, но менее точен по смыслу другой перевод — «Одержимость».

сты, присудив ее автору «Серебряную ленту» за «лучший документальный фильм года». Факт немаловажный: ведь 1948 год отмечен взлетом итальянского кино, давшим такие признанные шедевры, как «Похитители велосипедов» В. Де Сика и «Земля дрожит» Л. Висконти—фильмы игровые, но с выраженной документальной основой. Вновь Антониони, снявший яркий «документ эпохи», оказался рядом с ведущими неореалистами.

Ядро его короткометражки составила не техника, а «человеческий фактор»—уборщики римских улиц и площадей. Впервые в итальянском кино (да только ли в итальянском?) объектом внимания стал один день—от рассвета до заката—скромных молчаливых тружеников, которые, как сообщает закадровый голос, «являются частью города, как нечто неодушевленное». На них никто не обращает внимания; еще один шаг «вверх по лестнице, ведущей вниз», и они станут люмпен-пролетариями. (Кстати, этот уровень бедности неореализм в кино практически не затрагивал—вплоть до первых картин Пазолини начала 60-х.)

... На вступительных титрах в предрассветной полумгле на место сбора стекаются люди (собственно, пока различимы лишь их силуэты)... Затем где-то на окраине Рима под грохот и гудки проходящего поезда проводится переключка, во время которой кто-то греется у небольшого костерка, а учетчик в осеннем пальто делает пометки в своем блокноте, после чего разбираются нехитрые орудия труда: метлы и совки, тележки и мусорные баки...

А вечером, после продолжительного рабочего дня, киноописание которого составляет большую часть фильма,—сдача инвентаря и возвращение домой, в обшарпанные, плотно прилепившиеся друг к другу строения бедного квартала. Вот один из мусорщиков медленно поднимается по лестнице, его встречает жена с ребенком на руках; он проходит на балкон, где сушится белье, и вышивает рядом мешковину, на которой вздремнул в короткий обеденный перерыв... В соседнюю дверь чуть ли не вносят еще одного работягу—ноги подкосились от усталости... Но кто-то еще в пути. Вновь, как и в начале фильма, образуя своего рода «рамку», проходит поезд, как бы открывая глубинный кадр: по ту сторону железнодорожного полотна, уже за чертой города, к едва просматриваемому в стремительно наступающей темноте и тумане одинокому дому бредет, удаляясь от нас, одинокий человек, поглощаемый зыбким пространством и превращающийся в силуэт... Впрочем, это единственный почти ирреальный мизанкадр в русле поэтики будущих игровых фильмов Антониони (блуждания героев в «Крике» и в «Идентификации женщины», финал «Затмения»). Своеобразная кода словно выходит за границы фильма, обретая метафорический смысл, но не ставит под сомнение документальную устойчивость вполне материального пространства картины в целом. Более того, режиссер вслед за безымянными тружениками следует конкретной карте местности—от окраины к центру города, а мусорщики никак не призраки, а вполне реальные люди, без труда узнаваемые на экране друзьями и близкими.

Между включившими иррациональные обертоны прологом и эпилогом—многочисленные кинозарики с натуры*.

* Кстати, Антониони, неизменно находившийся рядом с камерой и определявший объекты съемки, назвал работу оператора Д. Вентимилья «превосходной».

Бездомный, сбрасывая с себя газеты, которыми обмотался для утепления на ночь, выбирается из какого-то, по всей видимости, наскоро сколоченного «ящика», притулившись к помочному баку—объекту внимания мусорщиков; а мимо почти торжественно с пышным букетом белых роз проходит «прилично» одетый синьор...

Из хлева, что на окраине города, поутру выгоняют свиней, которые жадно поедают отбросы, а дождавшиеся своего часа уборщики сразу же начинают наводить чистоту...

А вот на фоне храма, уже ближе к центру, подметая пустынную пока площадь, мусорщики смачивают метлы в фонтане...

На небольшом мосту ссорится «буржуазная пара». Женщина уходит, мужчина рвет письма и бросает клочки бумаги на асфальт, а мусорщик тут же замечает их в совок...

Схваченные камерой «скетчи» подлинной жизни разнообразны, отдают горечью, но подчас не исключают юмора, что в дальнейшем творчестве Антониони случается крайне редко, и поэзии, которая неизменно будет присутствовать в каждой его картине. Тезис режиссера—«фильма нет без правды и поэзии»—подтверждает, к примеру, снятая к тому же с теплым юмором миниатюра: по набережной прогуливается влюбленная парочка; парень одной рукой обнимает девушку, а другой крепко держит свою «кормилицу»—метлу, которая, словно ошипанный павлиний хвост, волочится за ним...

Лирическая зарисовка монтажно стыкуется с попавшей в поле зрения съёмочной камеры знаковой встречей: к везущему тележку с мусором бедняку обращается нищий. Мусорщик разводит руками: у него ничего нет... Его, правда, покормят, когда в очередной раз будут забиты емкие цилиндры мусоровозок. Разумеется, не аппетитными колбасами и сырами, выставленными в витрине магазина,—жидкой кашницей, которую черпаком разольют в жестяные кружки каждому из городских уборщиков. И они, не проронив ни слова, будут есть, сидя прямо на земле с кружками на весу, в специально отведенном безлюдном закутке, где-то на задворках мегаполиса. Кому-то «повезло»—в качестве стола можно использовать крышку мусорного бака, а тот, что постарше, выбив пыльную мешковину и расстелив ее у «слепой» стены, может прилечь и немного отдохнуть...

И снова за работу. Вновь растет куча мусора, которую пополняют с помощью гужевого транспорта—лошадей, подвозящих кузова с выброшенным хламом*. В одной из таких россыпей спецзоны мусорщик находит нечто «ценное» и тут же прячет за пазуху, а другой обнаруживает простенькую детскую картонную маску черного кота и надевает ее. Возникает неожиданная ассоциация: такой кадр, но в принципиально ином контексте, мог бы оказаться в классическом фильме Жана Виго «По поводу Ниццы» (1929), где куда более причудливые и дорогие карнавальные маски скрывали лица праздных богачей, а бездомные кошки рылись в помойке.

* Городскую свалку—но не в Риме 40-х годов, а в Париже 20-х (кстати, неподалеку от Площади Согласия, что сообщает дополнительный смысл)—запечатлел на пленке начинающий режиссер Жорж Лакомб, снявший впоследствии ряд игровых картин. Анонимными тружениками его дебютного фильма «Зона» (1928), вошедшего в «социально-документальный» поток французского кино-авангарда, стали по существу собратья мусорщиков Антониони—сборщики утиля старьевщики...

Фильм Антониони принципиально далек от парадно-туристической прогулки по Вечному городу, от всякого рода «римских каникул» (разумеется, это не выпад против прелестной ленты Уайлера, преследовавшей совершенно иные цели). Рассказанная под социальным ракурсом «история одного дня» (определение самого автора), несмотря на мозаичность конструкции, смотрится на одном дыхании, чему способствует кажущаяся импровизационность монтажных соединений и столь же тщательно продуманный звукозрительный «язык», где место сведенного к минимуму дикторского текста наряду с рожденным самой жизнью изображением занимают внеречевые акустические средства выразительности. Еще раз вспомним голоса обрамляющего типовой рабочий день поезда (грохот, тревожные гудки) и особо отметим: режиссер отказался от чрезвычайно распространенного принципа музыкальной иллюстрации происходящего в кадре, сводящегося к элементарному удвоению эмоций. Прелюд Баха в неаффектированном фортепианном исполнении не подавляет весьма прозаическую реальность, но придает ей—при всей заземленности жизненного материала—почти эпическое звучание, а тактично смикшированная танцевальная джазовая музыка, специально написанная Фуско, контрапунктно усиливает, как и задумал режиссер, доминирующую горечь повседневности.

Завершая разговор о фильме, который его автор впоследствии назвал своей «лучшей документальной короткометражкой»¹³, приведем еще одну вызывающую на размышления зарисовку «с натуры».

... После работы мусорщики идут мимо нескончаемой каменной стены, «украшенной» лозунгами дня («Голосуйте за...» и т.п.) и афишами, где национальный герой Италии Джузеппе Гарибальди соседствует с рекламой индустрии развлечений и ее квазигероями—сегодняшними кумирами массового сознания. Молодой парень останавливается и, опершись на метлу, как на чаплинскую трость, мечтательно рассматривает кинорекламу другой, увлекательной жизни с роковыми страстями (недаром выделяются будоражащие кровь слова—Заза, Любовь, Судьба). Впрочем, не исключено, что это реклама своего рода «карманного кино»—очередного фоторомана в журнале с мягкой обложкой.

Возможно, подсмотренная сценка укрепила желание Антониони посвятить следующую документальную короткометражку механизму создания и воздействия на достаточно широкую аудиторию дешевых журнальных романов в фотографиях, которые, придя на смену романам в рисованных картинках, явили фотозвезд, так сказать, во плоти. Скороспелая халтура стала достаточно прибыльной, что обеспечили немалый спрос и соответствующее тиражирование.

Антониони был готов начать работу над фильмом «Любовное притворство», но ненадолго ее отложил, получив возможность вместе с оператором выехать на съемки в удаленную от цивилизации небольшую деревушку, своеобразный заповедник вековых суеверий.

Фильм открывает снятый еще в Риме своего рода эпитафия: под пронзительную музыку с синкопами черная кошка стремительно пересекает брусчатую мостовую и бежит вдоль стены, словно давая прочесть название картины—«Суеверие». Действие тут же переносится в сельскую глухо-

мань провинции Марке, где живут наивные клиенты доморощенных магов и колдунов. Вот монтажная фраза, раскрывающая «суеверие № 1»: девушка красит губы, глядясь в зеркальце, но оно падает и разбивается на три части, в каждой из которых отражается ее «расколотое» лицо, а—в стыке—местная знаменитость водит девичьим пальцем с кольцом по фотографии парня, тем самым привораживая суженого.

Другие поверья словно выхватываются из неторопливого потока жизни крохотного селения с несколькими покосившимися от времени деревянными домишками среди пустынной каменистой природы, почти лишенной растительности. Сюда не возят туристов, но именно здесь живы поразительные, подчас жутковатые ритуалы.

... Вот по дороге, на фоне невысоких серых гор, деловито идет немолодая женщина, которая ловко хватая ползущую змею (видно, не в первый раз), кладет на «лобное место»—плоский камень, аккуратно тюкает ее по голове заранее подобранным камнем поменьше и бросает в специально разведенный костер; змея тщится спастись, едва выползает из огненного круга, но ее снова бросают в пламя... Зло, надо думать, теперь уничтожено, а тихая современная музыка Джованни Фуско придает восприятию средневекового поверья особую полифоничность.

Окончательная версия фильма не в полной мере отражает замысел Антониони. Стремясь успеть выставить необычный по материалу фильм на престижном Венецианском кинофестивале, продюсер отозвал режиссера на завершающем этапе работы, в результате чего картина оказалась несколько короче, чем планировалась. Она попала в фестивальную программу и была квалифицирована как научно-популярная. Однако без особого на то основания: на столь лимитированном временном пространстве (девять минут) трудно было бы порассуждать о природе суеверий. Да автор, напрочь отказавшись от дикторского текста, к этому и не стремился, став лишь наблюдателем и регистратором различных поверий. Такое впечатление, что Антониони выступил в этом фильме как режиссер-антрополог, избегая как демистификации, так и малейшей поэтизации.

В обширной итальянской документальной программе фестиваля (более двадцати короткометражек) фильм Антониони занял особое место и, несмотря на объективистскую манеру изложения материала, произвел взрывное, шоковое впечатление. Сознывая всю относительность сопоставления, признаю: при просмотре временами слышалось отдаленное эхо обжигающего документального шедевра Л.Бунюэля «Земля без хлеба» (1932), где объективно зафиксированная действительность выглядела почти сюрреальной.

После Венеции, где фильм был замечен, но официально не отмечен*, Антониони приступил, наконец, к съемкам «Любовного притворства», которые завершил в 1949 году, и был удостоен второй «Серебряной ленты» за «лучший документальный фильм года». Новая картина вызвала резонанс.

* Рискну предположить: скорее всего, в силу известной консервативности жюри, которое предпочло необычной по материалу, «фрагментарной», картине привычные отполированные ленты об искусстве и религии—«Христианские базилики» Д.Лаваньяни («Серебряная медаль») и «День благословения» Ф.Пазинетти («Золотая медаль»).

Настолько, что крупная американская компания «Уорнер Бразерс» выпустила ее в прокат, что не часто случалось с документальными короткометражками, к тому же зарубежного производства.

Итак, «Любовное притворство»... Этот фильм Антониони впервые в кинопрактике неореализма поднял проблему, связанную с эстетическими запросами простых итальянцев. Разумеется, не всех—лишь тех (впрочем, их было немало), которые стремились хоть ненадолго уйти от тусклой будничной жизни в расцвеченный приключениями мир мечты и, оставаясь в координатах реальной действительности, становились особого рода эскапистами. Антониони дал документальный вариант постановки проблемы, опередив на пару лет яркий художественно-игровой фильм Висконти «Самая красивая», но на специфическом материале конца сороковых, когда наряду с испытанными формами отвлечения от реальности развернутую атаку на массовое сознание повело уже упомянутое «карманное кино»—в виде фотороманов, штамповавшихся в специальных журналах.

Пространство съемок «Любовного притворства»—не павильоны итальянской киностудии «Чинечитта», как у Висконти, а небольшое полуподвальное помещение. Здесь, разделенные ширмой, с трудом разместились микроскопическая съемочная площадка и гримерная (она же проявочная и монтажная). Здесь «священнодействуют» немногочисленные «творцы» бьющего на эффект, увы, более чем востребованного псевдоискусства. Взятые с улицы типажи, уже успевшие стать фотозвездами, образуют две любовные пары; их составляющие—мужчины и женщины—в соответствии с задачами дешевого фоторомана картинно пожимают плечами, сливаются в объятиях и поцелуях, интенсивно дышат, заводят глаза... Время от времени по команде «постановщика поз», доморощенного Дельсарта, они застывают, и фотограф (он же осветитель, а при необходимости еще и художник) щелкает в серии снимков очередную фазу «нетленки» для журнала с завлекательным названием «Болеро». Тут же пленка проявляется, и буквально на наших глазах на фотокадрах дорисовывается недостающая деталь: в руках счастливых появляются виртуальные бокалы с виртуальным шампанским*...

Журналы с фотороманами стали одной из прибыльных отраслей издательского дела, о чем заявлено в дикторском тексте (на сей раз достаточно обширном) и в изображении. Под слащаво-лирическую «песнь любви» из захудалой с виду типографии выносят кипы журналов, сваливают их в ящики, а те—в грузовики, предназначенные для транспортировки любовно-криминального чтения с «картинками» к точкам сбыта. Вот одна из них: разумеется, не солидный книжный магазин, а небольшой киоск на бойком месте, у трамвайной остановки. Он еще закрыт, и кипы привезенных журналов складывают рядом, прямо на асфальт. Но вот газетно-бумажное «бистро» начинает действовать—к нему

* Во время нехитрого «производственного процесса» закадровый голос успевает сообщить о его технологии, дать непосвященному зрителю некоторые пояснения и статистические выкладки: «Каждому снимку предшествует карандашный набросок, необходимый для верстки. Всего в фоторомане их пятьсот-шестьсот».

потянулись люди. (Закадровый голос тут же коротко информирует: «Два миллиона экземпляров, пять миллионов читателей».) Кто же они?

В развернутой монтажной фразе режиссер дает «репрезентативную» панораму: две скромно одетые женщины среднего возраста покупают в киоске не политизированные газеты, а уже знакомый журнал «Болеро» с соответствующей «начинкой», и тут же, на ходу, начинают его пролистывать; молоденький солдатик, прислонясь к уличному столбу, застыл с раскрытым фотороманом в руках; «девушка с коробкой» идет по парку, не отрывая глаз от бульварного чтива, и едва не налетает на дерево; бородатый старик благообразного вида вперился в полоубнаженную журнальную красотку; машинистка, на миг прервав работу, закуривает, достав сигарету из выдвигного ящика стола, где хранится самое сокровенное: губная помада, перчатки, кошелек и, конечно, журнальный фотороман с броско оформленной обложкой... А вот и апофеоз—своеобразный триптих в парикмахерской: клиентка, приподняв аппарат для сушки волос, дочитывает фотороман, в который украдкой заглядывает не только парикмахерша, но и маникюрщица... Возможно, эта сценка почти скетчowego свойства, к тому же «эстетски» отраженная в зеркалах салона, выглядит отчасти срежиссированной, но она удачно синтезирует образ фотороманного бума.

Итог массового психоза—на бытовом и метафорическом уровнях—словно подводит расклещик афиш: благодаря его усилиям городская стена, открываемая движущейся камерой, пестрит рекламой уже знакомой «сладкой парочки» из «Любовного притворства», при сотворении которого нам довелось присутствовать и к тому же лицезреть его «звезд» в неофициальной обстановке «после действия». Он, автомеханик Серджио Раймонди, завершив съемку, на наших глазах расстается со взятым «фирмой» напрокат модельным костюмом и надевает привычный комбинезон, в котором его в начале фильма буквально вытащили из-под машины на фотосессии... Она, Анна Вита, возвращает эффектную дорогую накидку и, переодеваясь, остается на несколько секунд в нижнем белье... Все это восторженным поклонникам, разумеется, не положено видеть, но сквозь грязноватые потрескавшиеся оконные стекла полуподвальной, однако вовсе не подпольной, студии с интересом наблюдает стайка любопытных мальчишек... Такую сценку в игровом кино вполне могли бы поставить Де Сика или—чуть позже—Феллини.

Как легко убедиться, в короткометражке Антониони немало метких жизненных наблюдений, иногда слегка скорректированных режиссурой.

Особый пласт фильма, углубляющий его содержательную часть, составляют подлинные письма потребителей фоточтива, в основном девушек, адресованные создателям образов героев «карманного кино». При этом Антониони, соблюдая этические нормы, не называет имен авторов посланий из различных областей Италии. Вот приведенный в фильме фрагмент письма, явно вдохновленный бульварной литературой, пожалуй, самый экзальтированный, на грани психоза: «Уважаемый синьор Раймонди! Не в силах сдержать свой сердечный порыв, пишу Вам эти строки. Сами того не ведая, Вы стали виновником того, что множество ночей я провожу без сна. Ложусь в постель с надеждой заснуть, но, вероятно, по призыву злого гения, мне являетесь Вы, и кажется, что Ваши прекрасные глаза говорят мне: “Грезь обо мне, детка, грезь!” И это тоже счастье».

Приведенный текст документирован—раскрытое письмо возникает на экране крупным планом, с характерными особенностями почерка и орфографии. Ему словно аккомпанирует душещипательная вокальная музыка, которая впервые зазвучала в самом начале фильма и стала его лейтмотивом. Любопытной представляется параллель: в «Самой красивой» Висконти своеобразным авторским комментарием к действиям функционально важного киноперсонажа этой картины—режиссера, не слишком назойливо, но постоянно манипулирующего исполнителями детских ролей, выступает знаковая закадровая музыка из оперы Доницетти «Любовный напиток». А конкретнее, как уточнил Висконти,—«мелодия, известная как лейтмотив шарлатана»¹⁴. «Постановщик поз» из фильма Антониони «Любовное притворство»—куда больший шарлатан, сознательно изготавливающий бьющую по чувствам наивных читателей фотороманов халтуру. Однако адресат только что приведенного послания, ставший объектом чуть ли не культового поклонения,—простой бесхитростный парень, который вовлечен в увлекательную, как ему кажется, игру. В нафантазированных фотороманах «на котурнах» герой носит подобающие имена (Левиан, Тициан и т.п.), тогда как в реальной жизни друзья хлопают его по плечу и называют Серджио.

Уделив этому фильму в уже упомянутом обзоре несколько строк, Л.Коделли изрекает итоговую «философическую» фразу: «Антониони не подчеркивает популярность таких звезд у толпы, а отчуждает их на пустынных унылых улицах»¹⁵. Складывается впечатление, что современный критик смотрел фильм в прошлом тысячелетии и существенно его подзабыл. Либо, что гораздо вероятнее, подогнал глубокомысленное суждение под поэтику более поздних, игровых картин режиссера. Во всяком случае завершающий «Любовное притворство» эпизод «с природы» воспринимается как антитеза высказанной мысли.—...По узкой улочке, где противостоящие двухэтажные дома с облупившейся штукатуркой словно соединены «общей» веревкой с развешенным после стирки бельем (яркая, можно сказать, неореалистическая характеристика бедного, но дружного квартала) шагает в рабочем комбинезоне автомеханик Серджио Раймонди, он же звезда фотороманов. Молоденькая девушка бежит по улице, громко оповещая всех о его возвращении домой. Из окон выглядывают люди, улыбаются, кто-то приветственно машет рукой. Стремительно сбегаются наиболее рьяные поклонницы, окружая своего кумира. Находится, кажется, единственный «оппозиционер-завистник»: обделенный вниманием мужчина демонстративно отворачивается. Маленькая девочка, оставив щенка на брусчатой мостовой, устремляется в эпицентр событий и начинает танцевать. Супер-Серджио лучезарно улыбается, берет ошалевшую от счастья малышку на руки и поднимает вверх... Чуть ли не всеобщее ликование, может быть, с некоторой режиссерской акцентировкой, но уж точно без тени «отчуждения», завершает фильм.

Финал выглядит несколько постановочным (нечто подобное в игровом кино вполне могло бы произойти в комедиях Р.Кастеллани или того же В.Де Сика), однако главным режиссером, как высокопарно это ни звучит, выступает сама жизнь. Правда, с нехарактерным для Антониони благостным отливом заключительных кадров. Можно с определенной натяжкой даже про-

вести параллель с «розовым неореализмом», который взял старт в итальянском кино на рубеже 50-х, однако подчеркнем: идиличность в принципе не свойственна Антониони и больше ни разу не коснется его фильмов.

В одном из интервью середины 80-х, отвечая на вопрос о связях с неореализмом, режиссер заметил: «Моя деятельность как неореалиста была очень непродолжительной, ограничившись несколькими документальными короткометражками»¹⁶. Последней в этом ряду стало «Любовное притворство». Снимая этот фильм, он думал о скором переходе к игровому кино, где можно свободно и раскрепощенно рассказывать «истории». Именно от этой документальной одночастевки, включившей в свою орбиту не им поставленные «актерские» куски, тянутся нити к оформленному в развернутой заявке (судя по некоторым данным, близкой к литературному сценарию) предполагаемому полнометражному дебюту в игровом кино, где Антониони, кстати, хотел снять двух «неактеров-звезд» из «Любовного притворства». Но, как говорится, не судьба: болезнь помешала ему немедленно включиться в работу над «Белым шейхом», его заявка была выкуплена и передана могущественным продюсером Карло Понти другому режиссеру. Федерико Феллини со своими сценаристами несколько трансформировал сюжет, но, как заметил Антониони, остался верен его основе. Кумир дешевых кинокомиксов, сыгранный Альберто Сорди, вполне мог оказаться в команде, фабриковавшей лжестрасти в «Любовном притворстве». Вспоминается его появление перед наивной провинциалочкой в облике экзотичного Белого шейха, который, взлетая на высоких качелях, словно возносится в ее глазах к небу... А молоденькая новобрачная, как выясняется, совсем недавно послала «божеству» письма под кокетливым псевдонимом—Влюбленная кукла—и покупала по субботам вожделенный журнал с его фотографиями...

Заявка Антониони была талантливо реализована, однако не ее автором. В ожидании своего часа в игровом кино оставалось продолжать снимать документальные короткометражки: «Семь тростин, одно платье» (1949), «Вилла чудовищ», «Канатная дорога на Фалория» (обе—1950).

Две последние—своего рода туристические открытки, выполненные в различной манере. Одна картина вроде бы созерцательна, однако не скрывает внутренней тревоги, запечатлев под соответствующую музыку Джованни Фуско несущее следы разрушения временем «чудо» XVI века в Бомарцо—гипертрофированные, в основном мифологические каменные создания, словно охраняющие старинный парк. Другая, напротив, преисполнена динамики и под «таинственную» музыку Тео Узуэлли* демонстрирует головокружительный подъем на фуникулере в Доломитах—от Кортина д'Ампеццо на гору Фалория**.

Более «концептуальной» выглядит реклама мануфактурного производства. В заказном, можно сказать, поэтизированном научно-популярном

* Впоследствии известный композитор, написавший музыку более чем к тридцати фильмам, в том числе для Марко Феррери.

** В полной мере о первоначальном варианте десятиминутного фильма судить невозможно—позже картина была перемонтирована и сокращена до четырех минут.

фильме Антониони с помощью пояснительного дикторского текста прослеживает основные этапы получения вискозного волокна из тростника. Особенно впечатляют раскатка внушительного вида тростин (никак не тонких тростинок!) и процесс создания в «таинственном замке» (так загадочно голос называет завод близ Триеста) первоосновы для выработки ткани с помощью новейшей на момент съемок техники. Режиссер и оператор восхищаются машинами, которые в их трактовке напоминают конструктивистские, почти абстрактные картины, а нарастающая динамика работы механизмов подчеркивается укорачивающимся в духе советской киношколы 20-х годов монтажом. Он не столь метрически выверен, как в фильмах Вертова или Эйзенштейна, но, опасаясь ощущения самоигральности приема, Антониони к «абсолюту» и не стремился. Так или иначе, микроэпизод короткометражки «Семь тростин, одно платье» стал, пожалуй, наиболее монтажно-динамичным во всем творчестве художника.

Что касается результативной части фильма, то она, напротив, торжественно-спокойна: манекенщицы дефилируют на подиуме в платьях «тростникового происхождения», которые словно превосходят эффектные, куда более богатые туалеты героини Лючии Боze из близкого дебюта режиссера в игровом кино. Премьера его полнометражного фильма «Хроника одной любви» (в ряде стран он будет демонстрироваться под названием «История одной любви») состоится в конце 1950 года. Но это уже, как говорится, другая история. Документальный период творчества Антониони подошел к концу.

P.S. Впрочем, не совсем: выдающийся мастер художественно-игрового кино будет время от времени снимать и документальные фильмы.

1953 год. После трех полнометражных игровых картин Антониони по инициативе «Ло Спеттаторе», киножурнала под редакцией идеолога неореализма Ч.Дзаваттини, М.Феррери и Р.Гионе, ставит документальную двадцатидвухминутную короткометражку «Попытка самоубийства». Расширяя собственную палитру документальных средств киновыразительности, он впервые обращается к «ретроспективному репортажу», основанному на синхронных интервью. Режиссер затрагивает несколько подлинных историй, связанных с молодыми женщинами, которые предприняли попытки самоубийства на любовной почве и согласились рассказать о своих переживаниях перед камерой. При этом документальный материал был помещен, как представляется, в условную постановочную «рамку» метафорического свойства: начало и конец фильма сняты поразительным мастером светописы Джанни Ди Венанцо* в студийном павильоне, где перед огромным белым экраном в полумраке несколько картинно проходят темные силуэты, надо думать, намеревавшихся уйти из жизни людей. Антониони-документалист словно предлагает зрителю «спектакль жизни»**.

* Вскоре Ди Венанцо обрел славу одного из лучших кинооператоров мира, работая не только с Антониони («Подруги», «Крик», «Ночь», «Затмение»), но также с Феллини («Восемь с половиной», «Джульетта и духи»), Лоузи («Ева») и другими крупными режиссерами.

** Киножурнал прекратил свое существование, однако необычный по материалу опыт Антониони вошел в коллективный фильм «Любовь в городе» в качестве одной из новелл.

1972 год. Для итальянского телевидения режиссер снимает более чем трехчасовой строго документальный фильм «Китай», который вызвал многочисленные отклики и бурную полемику, став единственным развернутым киносвидетельством тогдашнего состояния страны, практически закрытой от остального мира.

2004 год. Вновь для телевидения маэстро завершает и показывает на Каннском кинофестивале семнадцатиминутный уникальный фильм «Взгляд Микеланджело», которому было суждено стать последним, «реквиемным» в его творчестве. Это более чем автопортрет почти постоянно присутствующего в кадре Антониони, пришедшего в дорогу его сердцу римскую церковь Сан-Пьетро-ин-Винколи (San Pietro in Vincoli). Смысловой кульминацией становится монтажно подчеркнутая встреча взглядов двух Микеланджело—великого Буонаротти, словно смотрящего из глубины веков глазами своего изваянного в мраморе пророка Моисея, и нашего выдающегося современника, пристально вглядывающегося в бессмертное творение...

1. Антониони об Антониони. М.: Радуга, 1986. С. 14.
 2. Лидзани К. Итальянское кино. М.: Искусство, 1956. С. 135.
 3. Michelangelo Antonioni by Pierre Leprohon. NY, 1963. P. 22.
 4. Ibid. P. 24.
 5. Там же.
 6. Антониони об Антониони. С. 32.
 7. Там же. С. 31.
 8. Там же. С. 204.
 9. Цит. по: *Теплиц Е.* История киноискусства. 1939–1945. М.: Прогресс, 1974. С. 158.
 10. *Codelli L.* Antonioni. Les premiers court metrages // *Positif*. 2008. № 569–570. P. 31.
 11. Антониони об Антониони. С. 293.
 12. Там же. С. 203.
 13. Michelangelo Antonioni. Interviews. Jackson: University Press of Mississippi, 2008. P. 163.
 14. Цит. по: *Шумова В.* Лукино Висконти. М.: Искусство, 1965. С. 78.
 15. *Codelli L.* Op. cit. P. 32.
 16. Цит. по: *The Architecture of Vision. Writings and Interviews on Cinema.* Chicago: University of Chicago Press, 2007. P. 241.
-