

Опубликовано в журнале:

«НЛО» 2011, №109

Григорий Амелин

«Blow-up» Микеланджело Антониони

Григорий Амелин

“BLOW-UP” МИКЕЛАНДЖЕЛО АНТОНИОНИ [1]

Владелец ателье и модный фотограф Томас (Дэвид Хеммингс) готовит альбом фотографий о Лондоне. Его задача — уловить и выразить лицо современности, зафиксировать жизнь как она есть. У него хороший глаз и уверенные руки. Мы видим, что он снимает старых бродяг и нищих, но без труда догадываемся, что за ними следуют больные, уроды, безумцы, алкоголики, наркоманы, преступники. Дисциплинированно погружаясь на социальное дно и в маргинальные сообщества, фотограф, сочетая в себе легконогую зоркость шага, любопытство и обаятельную настырность подростка, охотится за живым фактом, непосредственным и мгновенным слепком реальности.

Ядро фильма детективно. Собираясь купить небольшую антикварную лавку, Томас приезжает к ней на своем черном роллс-ройсе и, ожидая для решительного разговора на эту тему хозяина (он еще не знает, что это будет милая молодая хозяйка), выходит из машины, начинает фотографировать и течением света и настроения выносятся в парк, вход в который аккурат напротив входа в лавку, так сказать — рот в рот. На нем голубая рубашка, белые джинсы, бархатный с зеленым отливом темный пиджак. Ветер, шелестящий в ветвях, приводит в движение все вокруг и щекочет слух, как пузырьки нарзана – нёбо. Щебетанье птиц. Идеальная стрижка газонов. Изумрудно-зеленая трава. Смешная толстуха, в шляпе и мужском костюме, — какой-то утиный клоун, нанизывающий на шпагу брошенные бумажки и с бумажным шашлыком мусора уплывающий дальше.

Все вокруг залито нежным светом и задобрено зеленью. Плавность и трепетность всех линий режут лишь два черных прямоугольника теннисных кортов, огражденных высокой металлической сеткой. Вдали на зеленую шевелюру холма нахлобучена шапка из белых живописных домов. Внимательно оглядывая все пространство, Томас проходит мимо одного из кортов, где двое мальчишек играют в теннис. Стук мячей, голоса птиц и пролистывание ветра. Царственный покой и безмятежность.

Голуби, за которыми он легко и пружинисто гоняется по лугу и снимает. Мужчина и женщина, поднимающиеся по лесистому холму, взявшись за руки. Их смех. Поскользнувшись, они падают, играя друг с другом. Женщина явно уговаривает мужчину следовать за ней на вершину холма. Фотограф волей случая и какого-то бессознательного позыва следует за ними, еще не зная, что в глубине леса они встретятся снова.

Парочка поднимается через заросли, Томас, награжденный неугомонностью вечного детства, — по извивающейся дорожке, уступами поднимающейся по склону холма, подпрыгивая и выделывая коленца. Неспроста, наверное, едва появившись в антикварной лавке, он просит... пейзажей. Один не замедлит явиться. Но такой пейзаж — реализация сущности героя, а сам Томас — явленность и точка зрения пейзажа на самого себя.

Абсолютная тишина. Шелест листьев. Прозрачный шум, будто звуковая кровь, наполняющая холодное тело ландшафта. Беспризорное глассирование всех форм и очертаний, теряющих устойчивость и непроницаемость границ. Поляна. Блуждающим,

вслушивающимся и уже что-то почуявшим взглядом он охватывает все извилистое, вытянутое, оврагообразное место, скорее похожее на пересеченную местность, чем на ровную поляну. Заряженный целой обоймой образов, пейзаж как будто умоляет о том, чтобы его запечатлели, от него так и несет будущими фотографиями. Чревоугодник невидимого, фотограф не снимает, а распознает беременность окружающего мира возможными образами. У него не глаз, а тест-полоска.

Опять та же пара, вытанцовывающаяся из ландшафта. Опять тот же ветер, не знающий преград, — источник вдохновения, стихия подъема и интенциональной одержимости. Ветер, приводящий все в движение и единство, — сквозняк угрозы и мягкое животное почесывание каждой вещи. И что такое этот таинственный шелест листьев, наполняющий парк, как не голос самого молчания фотографии, сотканной из света, взгляда и желания. И шелест явственно повторится потом, когда герой будет изучать парковые снимки в своей студии, но этот студийный шелест — уже с дыханием иного, нездешнего мира и с явным привкусом смерти. Надо иметь в виду, что одно из значений английского *blow up*, которое сюжетно реализует Антониони, — “начинать дуть; усиливаться (о ветре)”.

Трудно сказать, с какого момента, не отличая сперва мужчину и женщину от птиц и клумб с розами, он, не кроша чувств и не осторожничая с целым, секретировал их и забросил в центр всей пейзажной композиции. А может, это мир, с немыслимой скоростью завертевшись вокруг фотографа, выложил перед ним отдельным номером программы этот странный дуэт. Прячется за изгородь, снимает. Подсматривает, выслеживает взором хищной птицы. Воодушевление искусства и разлив охотничьей страсти столь велики, что он без остановки сыплет щелчками фотоаппаратного затвора, как салонный французский острослов меткими афоризмами. Потом он скажет, что в то субботнее утро был удивительный свет. Солнца нет, тела как будто сами рождают и излучают свет, окуривают светом тени. Пейзаж уже не занят, а обитаем ими. Она тянет своего спутника за руку за собой. В какой-то момент замечает неожиданного соглядатая и, подбежав к нему, с гневом требует уничтожить пленку и даже пытается отнять ее силой. Он ни в какую. Затем, как бы опомнившись, девушка бросается вслед за исчезнувшим спутником. Томас успеваешь несколько раз ернически щелкнуть ей в спину.

Неспешно вернувшись в антикварную лавку, он за 8 фунтов покупает огромный деревянный пропеллер от самолета, вдруг попавшийся ему на глаза среди всякого хлама: “Он мне нужен прямо сейчас, я без него жить не могу!” Жест нелепый и смешной, не предугаданный календарем коммерции и не вытекающий из содержания мизансцены и каких-либо прагматических соображений, и тем более опрометчивый, что, купив всю антикварную лавку, фотограф легко и бесплатно получит и этот пропеллер. Но это тот случай, когда ждать нет никаких сил. Импульсивное движение, не ведающее о привычной схеме “мотив — действие — цель”, как будто идет от кого-то другого, против ожидания и воли самого Томаса. И тем не менее он сам его благословил и исполнил. Как понять поступок сумасбродного юнца, который определяется, с одной стороны, в ряду фактов, обусловленных другими фактами внешнего мира, а с другой — спонтанностью, определяющейся в бытии и относящейся только к себе самой?

В Кенсингтоне — районе, находящемся в западной части центрального Лондона, на черном гараже его мастерской огромные цифры астрономической масти: 39. Девушка из парка (Ванесса Редгрейв) неизвестно как узнает адрес ателье и является туда. Каштановые волосы, черная шейная косынка, клетчатая блузка. Ее зовут Джейн, но, как и Томас, она ни разу в фильме не называется по имени (о фамилиях в “Blow-up” можно только мечтать). Она умоляет героя отдать ей пленку и даже пытается соблазнить его — безуспешно, фотограф, похожий на сухой колос дикого ячменя, неумолим. Наигравшись и накокетничавшись с ней досыта, Томас обманывает ее, вручая другую катушку, с другой

пленкой, она готова заняться с ним любовью уже как будто добровольно, но в этот момент доставляют пропеллер, который он, не уместив в своей машине, попросил доставить позже, но не позднее чем сегодня. Секс забыт. Она уходит, оставив ему номер телефона.

Ее настойчивость интригует. Фотограф торопливо проявляет пленку. Разрезает. Сосредоточенно смотрит в лупу, как Ромул, который собирается основать Рим. Первый кадр — пара, резвящаяся на поляне. Нежная рябь, жмурки света и тени, черная икра невидимого. Второй — они в объятиях друг друга. В какой-то момент Томас застывает между этими двумя снимками. Некоторая странность фигур, нечитаемость мимики и смазанная экспрессия заставляют его увеличивать снимки. Увеличение, давнее название фильму, — не столько каскадное приближение деталей и фрагментов, более мелких на предыдущих снимках, а углубление, амплификация состояний сознания и расширение возможностей восприятия, вплоть до смены точки зрения. Увеличение — тектонический разлом и детонация видимого, раскол скорлупы явлений, подрыв предметности; это не прогрессия и не прибавление однородных безразличных актов восприятия, на манер кеглей в боулинге, а возможность взглянуть на все другими глазами и обрести искомую сущность.

Фигура blow-up, связанная с изначальным опытом сознания, противоречива: то, что приходится приближать, — не предмет, который можно поставить в отношении к другим предметам, не понятие, накладываемое на событие (знаешь, что такое “убийство”, видишь убийство и без промаха используешь его в понимании того, что видишь).

Теперь это средний план (вместо дальнего).

Взволнованность Джейн. Подобную болевую точку, которая, с одной стороны, собирает в себе всю силу и выразительность фотографии, а с другой — захватывает и пронзает нас, Ролан Барт называл *punctum*[2]. Напряженный взгляд Джейн, стелющийся в сторону, имеет тайное значение, двойное дно, причастен иному свету, он колет и царапает фотографа, выводит из себя, лишает спокойствия и уверенности в том, что это любовное свидание, так удачно подсмотренное им.

Ее лицо полно тревоги. Она отвернулась от седого, коротко стриженного мужчины, обнимающего ее. На что она смотрит? Если бы Джейн смотрела на фотографа, снимок остался бы замкнутым на зрителя, но он, как кукушка в настенных часах, выскакивает за пределы. И этот взгляд за пределы фотографии предполагает интригу, зачинает сюжет, требуя заглядывания за край и динамической интерпретации. Как будто бабочка, которая была приколотая и вдруг затрепетала крыльшками, вспорхнула и улетела. Силясь поймать то выражение лица и тайно брошенную в сторону реплику взгляда, которые помогут разгадать всю пленэрную композицию, фотограф переходит от статичной самодостаточной фотографии к скользящему кинокадру; на наших глазах он начинает восстанавливать, переводить из разряда невидимого в видимое то, что притягивает долгий тревожный взгляд героини. Подобно тому как слово может развернуться в самостоятельное предложение, а любое предложение, как бы оно ни было велико, способно свернуться, сжаться до отдельного слова, один-единственный снимок, на котором Джейн смотрит в сторону, разворачивается в ряд снимков, образующих целое высказывание, а вся криминальная драма может быть возвращена, как к своему истоку и зародышу, — к одному фото, к одной фигуре, к одному взгляду. Джейн, заметим, приходит к Томасу не из парка, а из... фотографии. Только попав в объектив и на его пленку, она, как змея дудочкой факира, вызывается из шелестящего пустынного парка.

Томас увеличивает снимки и располагает их вокруг себя, создавая своеобразный криминалистический перформанс. Он, как Веласкес в “Менинах”, внутри своей картины. При этом не только фотограф как дешифровальщик оказывается внутри всей композиции,

но и мы, распутывая вместе с ним нити скрытой интриги, окунаемся и в процесс расследования, и в самую необычную драму, разыгравшуюся в тихом лондонском парке. Томас преобразует фотографию в кино, в движущийся, раскручивающийся текст, а Антониони обратным порядком возвращает кино к элементарной ячейке визуального ряда, моментальному снимку, когда фото и кинематограф оказываются двумя обращенными друг на друга зеркалами, отражающими то, чего нет друг в друге, и содержащими язык для описания противоположного ряда, не теряя самостоятельного значения.

Таким героя мы еще не видели, фотограф как никогда сосредоточен, внимателен, порой робок и осторожен, как на первом любовном свидании, и в момент такой предельной собранности переведен в другое состояние, неведомое на иных условиях и в иных обстоятельствах, усилен приставленным полем наблюдения, в котором сначала все точки равно не присутствуют, скрываются, уходят в темноту неведения, но потом выходят на свет божий, выстраиваются, пробегаемые внимательным взором, и становятся прозрачными для смыслов. Это уже не единый взгляд, а многочисленные образы и отголоски, отразившиеся от фотографий на стенах, как от амфитеатра невидимой бездны.

Его дом из холодного в голубых тонах фотоателье, где штампуются красивый товар, превращается в экзистенциальную лабораторию, в которой он экспериментирует над собой — ставит себя на карту, напряженно ищет, рискует и играет с нешуточной опасностью. Не только он со своей углубленной мудростью и особым даром созерцания, наблюдая, одним присутствием переписывает всю картину, но и она в свой черед обновляет его как наблюдателя.

Парк тот же, но смысл всей картины теперь иной. Если седовласый весь обращен к девушке, то ее внимание приковано к чему-то другому. К кустам! Четвертый снимок — часть изгороди с темными зарослями. Потом еще четыре кадра с девушкой и мужчиной. Он звонит по телефону и выясняет, что номер, который она ему дала, — ложный, и это справедливо: он дал ей не ту пленку и в ответ получил не тот номер. Герой возвращается к четвертому снимку, увеличивает его невероятно и — о ужас! — за изгородью, получая контур, объем и признаки человеческого тела и движения, отчетливо проступают из листвы лицо, рука и ствол пистолета, направленного на мужчину на поляне. Таинственный пейзаж обступает Томаса, чтобы могучее воображение коснулось его своим властным жезлом и молчаливые тени заговорили.

Из зарослей нарождается фигура стрелка.

Убежденный, что фотодокумент раскрыл все свои тайны, фотограф звонит другу и писателю Рону, с которым делает альбом, и сообщает, что, сам того поначалу не ведая, предотвратил убийство. Опять заявляются длинноволосые стройные девушки в цветных колготках, от которых он пытался избавиться утром, — Блондинка и Брюнетка (Джейн Биркин и Хиллз Джиллиан). Угловатые и смиренные фанатки гоняются за своим кумиром, и поскольку все вокруг мечтают о чужом гардеробе, то и они примериваются к новым модным платьям, висящим у него в студии; Томас открыто презирает этих райских пташек, но они обожают его за это еще сильнее. Однако сейчас, вместо того чтобы прогнать их, как он твердо намеревался, фотограф пускается с этими безмозглыми и абсолютно прелестными созданиями в неожиданные шалости. Сиреневая кутерьма. Эротическое плавание в бурном бумажном море. Но об этом позже. В конце мгновенно забывает обо всем, вперившись в висящие снимки. Совлекая последние покровы тьмы неведения, делает еще одно увеличение. Извивающаяся изгородь, зернистый круг поляны, третье по счету дерево, которое роковым образом держит весь ландшафт на манер резонаторного отверстия гитары. Теперь видно, что под этим деревом что-то (кто-то) белеет в траве. И

вдруг из неопределенного белого пятна под кустом начинает ясно выступать распростертое тело.

Томас не видел убийства, он его реконструировал. Несмотря на полный триумф, он расстроен как никогда.

Мы не можем знать, придет ли мысль и когда это случится, но подумав — мы знаем, что подумали, и знаем весьма определенно. Наше знание обладает полнотой и завершенностью, не сбиваемой и не отклоняемой никаким возможным заблуждением. Это принцип индивидуации: вещи в мире доопределяются в точке их восприятия, в точке, где сотворено “я”. Идея убийства не приходит в голову Томаса из парка, где он наблюдает любовную пару. Эта идея не имеет причины во внешнем мире, а если нет причины внешней, то она рождается в буквальном смысле из ничего. Как из этих признаков и элементов складывается истинная картина всех событий? Как черты соединяются в единое лицо преступления? Детерминировано ли ими то, что увидел Томас? Нет! Восприятие определилось добавлением какого-то особого источника и другого начала. Восприятие всех составляющих частей доопределилось, индивидуализировалось в качестве именно этого события — убийства, а не любовного свидания или чего-нибудь еще. Другое начало, как корневая система, прорастает в сознании фотографа. И это выполнение понятого, осуществление в полном бытии увиденного замыкает все точки и единообразно их определяет. Перед нами интервал, и он весь в настоящем, и в нем нет последовательности и смены состояний.

Томас понимает, что это убийство, а потом видит его в парке. Это различено, случилось и нельзя, как набежавшую слезу, смахнуть с лица парка Мэрион — мир стал другим, и опыт извлечен необратимым образом. Элементы содержания (мужчина, женщина, взгляд в сторону, неизвестный человек в кустах и проч.) здесь не аргументы. А что аргумент в объединении их в единое целое под названием “убийство”? Форма. Форма, которая приходит со стороны сознания Томаса, являющегося ядром обоснования всей наблюдаемой ситуации. Поскольку никакое натуральное видимое содержание предметов не является источником мысли, символ пустоты у Антониони указывает на то, что источник мысли в ней самой.

Рандеву и милая прогулка по летнему парку на поверку оказались ловушкой и коварной смертоубийственной расправой. Никакое непосредственное отражение действительности невозможно. В итоге ты получишь лишь наращивание лишних сущностей и ложную мультипликацию образов. Сколько бы мы ни говорили о непосредственности фотографии, эманации референтов, сертификации присутствия и утверждении подлинного, это не поможет, и фотография обманывает намного больше, чем язык, в силу именно этой иллюзии полнейшей реальности изображенного. Жизнь нуждается в самом суровом дознании и доведении до ума. Собираясь найти правду в трущобах предместий и гуще народных низов, Томас встречается ее в четырех стенах своей мастерской и в детективной аскезе самопознания, двигаясь от анализа (от неизвестного к известному) к синтезу (от известного к неизвестному). В начале “Фотоувеличения” главный герой велит своим манекенщицам закрыть глаза. Это неожиданное распоряжение имеет тройкий смысл: во-первых, девушки устали, им надо расслабиться, прийти в себя и полноценно вернуться к работе — Томаса здорово раздражает их вялость и несобранность; во-вторых, Томас не без удовольствия наказывает их за плохую сессию и даже умудряется забыть о том, что они битый час ждут его в студии все в том же щекотливом и трудном положении; в-третьих, смотрит и повелевает здесь только он, модели — объекты визуальных манипуляций и фотогенетики, чистым объектам открытые глаза ни к чему. Но это все самые общие ситуативные мотивировки. Главным является то (и компетенции персонажа и режиссера в этом эпизоде очевидным образом расходятся, потому что последний знает о том, что

произойдет в парке, герой пока нет), что бесцеремонное распоряжение фотографа — усеченная отсылка к известному началу романа Джеймса Джойса “Улисс” с его призывом “Shut your eyes and see” [“Закрой глаза и смотри”][3]. Хитроумный императив относится не к девушкам, а... к себе самому. Этот рефлексивный жест означает, что это ему надо будет закрыть глаза, чтобы увидеть то, что произойдет в парке на самом деле, внутренним, духовным оком взглянуть на все. После этого странно звучат рассуждения того же Делёза о том, что герой Антониони не в силах отличить реальное от воображаемого и внутри себя ему нечего делать — он, по мнению французского философа, страдает от отсутствия не других, а самого себя[4]. Упаси боже, я не хочу сказать, что *les grand-pères ont toujours tort* [деды всегда не правы (*франц.*)], просто по крайней мере этот герой Антониони прекрасно отличает реальность от воображения и внутри себя жизнью тронут в полной мере.

В расследовании Томаса три этапа:

1. Непрерывность сцены в парке рассекается на дискретные единицы — кадры фотопленки, которые в дальнейшем подвергаются последующему дроблению при увеличении отдельных частей.
2. Снимки выступают как знаки, подлежащие истолкованию.
3. Цепочка этих знаков дает нарратив[5].

Но как детективное ядро соотносится с остальной структурой? Оно — лишь паровой котел текстового целого.

Томас едет в парк Мэрион, чтобы подтвердить свою страшную догадку. Под деревом, действительно, труп. Он возвращается, задумчиво бродит по своей мастерской, касается ногой пропеллера (точно так же, как он рукой касался мертвого мужчины), идет к художнику Биллу, который в это время самозабвенно занимается любовью со своей супругой, фотограф, задумчиво поразглядывав их, возвращается к себе. Треугольник здесь, заметим, такой же, как и в парке, только композиция горизонтальная: женщина в жарких объятиях партнера смотрит не на него, а в сторону: Джейн — на киллера в зарослях, Патриция — на фотографа, придавая всей сцене адюльтерный характер, потому что, занимаясь любовью со своим мужем Биллом, она жестом руки и умоляющим взглядом удерживает Томаса, достигая оргазма благодаря его видению. Камера при этом движется так, как будто художник с женой лежат на его картине, проступают из нее, являются в качестве оформившегося хаоса искусства.

Вернувшись к себе, фотограф замечает, что снимки со стен исчезли, негатив тоже. Томас звонит Рону и, узнав, где он, едет туда. По пути, возле местечка под названием *Permutit*, видит девушку, похожую на Джейн, бросается за ней и попадает на рок-концерт группы “The Yardbirds”, но ведет себя так, как будто только Антониони, приведший его сюда, знает о знаменитой группе, а сам Томас — ни сном, ни духом. Перед залом на двери рисунки и надписи:

“Здесь покоится Боб Дилан. Скончался в Ройял-Альберт-Холле 27 мая 1966. Спи спокойно”, “Я люблю Гарольда”, “Или там, или где-то поблизости”. Все стены обклеены афишами предстоящих концертов. Публика небольшого зала как-то остолбенело слушает музыку. Джеф Бек ломает гитару и бросает обломки в публику. Немедленно начинается свалка. Томас от души участвует в ней и вырывается из толпы, размахивая трофеем. И сразу опомнившись, приходит в себя на улице и с недоумением отбрасывает добычу.

Наконец он добирается до нужного дома на набережной Челси. В обширных, обставленных старинной мебелью апартаментах — многочисленное общество людей артистического

вида. Они разговаривают, пьют, курят травку. Безмятежные шестидесятнические сатурналии. Все кажется немножечко нереальным. Найденному наконец бородачу Рону Томас говорит, что видел в парке убийство, но предлагает не пойти в полицию, а... сфотографировать труп. Дружнице Рон под таким кайфом, что в толк ничего взять не может. Фотограф оставляет попытку объяснить что к чему.

Ранним утром он просыпается один, в измятом костюме, на чьей-то чужой постели. В окне деревья, крыша дома напротив, полоска синего неба и лакомый кусочек Темзы, блестящей, как пианино. Тихо и взъерошенно выбирается на улицу и спешит с любимым другом-фотоаппаратом в парк. Под кустами ничего. Труп исчез. Исчез как венецианский фонарь, упавший с гондолы в темные воды канала. Ни единой примятой травинки. Он поднимает глаза, смотрит в небо: усиливающийся ветер треплет листья. Подойдя к теннисному корту, он видит черный автомобиль из начала фильма. Из него высыпает все та же карнавальная компания. Все тот же шелест ветра. Двое начинают играть невидимыми ракетками и невидимым мячом в теннис. На парне — рабочий комбинезон, на его партнерше — полосатое платье поверх черных колготок. Остальная компания, расположившись вокруг, внимательно следит за пантомимой и жонглированием несуществующим мячом. В это время невидимый мяч невидимо перелетает через сетку, и один из участников просит Томаса подать его. Тот сначала недоуменно смотрит на пустое место, а затем, включаясь в игру и прозревая, возвращает мяч на площадку. Игра продолжается. И в это время фотограф отчетливо слышит удары ракетки по мячу. Камера снимает с очень высокой точки над лужайкой. Томас с такой высоты кажется крохотной одинокой фигуркой в безбрежье травы — не зря, вернув мяч в воображаемую партию, он как-то грустнеет и опускает глаза долу, в знак полной обращенности на себя, должно быть.

Последний кадр фильма: изображение героя, сглаживаясь, исчезает, и в ушко высвободившегося пространства на зеленом фоне травы, с которой, напомним, начинается фильм, продевается слово “Fin”, а вслед за ним сверху водворяется надпись “Blow-up”. Томас исчезает, как теннисный мячик.

Конец.

Исчезновение героя, совпадающее с концом фильма, в каком-то смысле купирует сам конец, делая текст открытым и незавершенным. Это избавление от героя и пустота предельно утяжеляют место — как в том армейском анекдоте: “Какой из предметов снаряжения самый тяжелый на марше?” — “Фляга для воды, когда пустая”.

Кольцо иллюзиона замыкается.

В чем же смысл картины? Отказ от веры в истину? Неспособность человека даже приблизиться к ней? Безднадежная попытка вырваться из мира призраков?

Два важнейших взаимосвязанных вопроса, на которые отвечает фильм, лишь упрочив их вопросительную остроту и двусмысленность: что такое реальность? и до чего художнику есть дело? Как бы ни решался вопрос относительно реальности, поспешим с ответом на второй: художнику ни до чего нет дела, потому что единственное его дело — это искусство. Нам не понять ни первоисточка, ни значения, ни своеобразного достоинства первого вопроса, пока мы не определим его место в структуре всего фильма.

“Blow-up” буквально взят в кольцо мимами. Ими все начинается и заканчивается. Мы имеем целый ряд кругов, встроенных один в другой: круг, который описывают в своем автомобильном движении мимы в начале и в конце фильма, — круг (плотное кольцо), в который они берут фотографа в начале, выщеганивая у него деньги, — пластинка с

джазовой музыкой, все время звучащей в фильме, — объектив фотоаппарата, — лупа и, наконец, — круглое ядро теннисного мяча, обратившегося в ничто.

“Фотоувеличение” открывается ранним утром субботы, когда в мощный двор, окруженный современными строениями, въезжает джип, битком набитый студентами в причудливых одеждах и с добела накрашенными лицами. Джип разворачивается и снова выезжает на улицу. Слышатся гомон и возгласы. Машина останавливается у въезда на площадь. Толпа, как горка чайных чашек, с шумом и смехом вываливается из джипа и, размахивая руками, выбегает с Сент-Джеймс-стрит, устремляясь по главной улице. Эта линия карнавальных размалеванных масок монтируется с другой — параллельно появляются обитатели ночлежки. Со двора Кэмбервелл Ресепшн Центр — приюта для бедных — через главные ворота появляется небольшая группа людей в обносках и тряпье. Среди них — молодой человек, лет двадцати пяти, непричесанный и небритый.

Это Томас, он такой же ряженный, как и мимы. Кроме них мы видим монашек, полисмена, гвардейца в красном мундире и медвежьей шапке, натурщицу (Верушку фон Лендорф), похожую на гуттаперчевую куклу, африканцев в национальных костюмах, которые распространяют маскарад по всему городу. И весь искренний и принципиальный порыв героя к документальной летучей достоверности, по мнению многих критиков, с первого появления на экране осквернен лицедейством и сокрытием истинной сущности. А после такого грехопадения можно ли подняться?

Удостоверившись в круговой поруке обмана и всеобщей подмене, зоркий зритель начинает сомневаться даже в трупе. Убийство, разумеется, произошло, и обнаружение несчастной жертвы — неоспоримое тому свидетельство. Но аккуратно лежащее тело выглядит весьма странно. Никаких явных следов насилия. Никакой крови. Глаза открыты. Невидящий взгляд устремлен вверх. В аккуратном до неловкости положении тела не таинство смерти, а какая-то вежливая обыденность окоченения; не бессмертие души, а остекленелый взгляд в пустые небеса. Решительно ничего не зная о жертве, мы тем легче смиряемся с его обезличенной кончиной, не знающей глубины и близости сострадания. Покойник похож на восковую куклу или на актера, притворяющегося мертвым (в определенном смысле так оно и есть). Телу намеренно придан вид фальшивки.

Так ли все это?

Да и было ли убийство? — не унимается скептик. Возможно, это ненасильственная смерть, бедолага умер как-нибудь сам, а пистолет Томасу привиделся. Это очень сильная гипотеза. Почему тогда так настойчива Джейн? Ее страхи больше обычной супружеской измены. Сцену в парке, как правило, связывают со скандальным адюльтером и с делом Джона Профьюмо — военного министра и консерватора, уличенного в порочащей связи в 1963 году. Это ложная референция и типичный фантазм, навеянный шпиономанией и ненасытным постельным любопытством широкой публики. События и лица “Фотоувеличения” не имеют никаких соответствий историческим обстоятельствам дела Профьюмо, но эта ошибка восприятия стала частью и неустранимой тенью всякого разговора о фильме Антониони.

Сколько бы Томас ни рядился и ни мимикрировал, он — не участник всеобщего театрализованного действия. К тому же перед нами не кривляющиеся уличные актеры, а студенты, занятые традиционным сбором благотворительных пожертвований, как это было принято в Лондоне тех лет. Они входят в роль, он — выходит, сделав все нужные снимки и уезжая на своей дорогой машине домой. В конце, на теннисном корте, он тоже в стороне от размалеванных шумных друзей, лишь наблюдая за игрой. В начале мимы просят деньги, в конце — мяч, и в обоих случаях находят понимание — он дает и то, и другое, оставаясь вне

игры и представления. Может быть, Томас — единственный, кто слышит звук мяча на площадке.

И потом, как добраться до голых фактов и какой-никакой истины в мире, где все выдает себя за то, чем не является, где все пронизано зеркалами и их косыми отражениями, где, как сказал бы Сартр, все есть то, чем не является, и не есть то, чем является? В этом краю тотальной игры и фальсифицированности, отправляясь в Париж, ты оказываешься лишь на другом конце Лондона, будучи женатым, легко поймешь, что на самом деле холост, а при наличии детей убедишься, что это только кажется, а если их нет, то... Дальше уж лучше не загадывать. Докопаться до правды можно, только играя по их правилам, только скрываясь и овладевая всеми тонкостями и изощрениями переодевания и обмана. Как настаивал Жан д'Удин, “всякий художник есть особый мим” [tout génie artistique est un mime spécialisé][6]. Ёжон фальши и нелепой бутафории можно прорвать только изнутри. Что Томас, сознательно или бессознательно, и делает. Иначе нельзя сделать тайное явным, совлечь маски и обнажить изнанку[7]. Ты не можешь явиться на костюмированный бал голым, а если и рискнешь — получишь первый приз за костюм среди костюмов.

Представим, что Томас:

1. Не проявляет никакого интереса к мольбам и ухищрениям Джейн, выбирает одну из миролюбивых и выразительных парковых фотографий, как собирался, и ею торжествующе завершает проект — альбом вышел жесткий и напряженный, а лучшего финала и не придумаешь.

2. Находит труп и вызывает полицию, после чего для стражей порядка найти Джейн и убийцу — раз плюнуть, а Томас продолжил бы поживать на ночлежных лаврах и модножурнальных нарах.

Ни того, ни другого с фотографом не может произойти. Джейн запалила фитиль интриги, задала загадку, и он обязан найти ответ. Обратиться в полицию — значит устраниваться, не разгадать загадки, касающейся его самого.

Хочется думать, что не только парковые фотографии, но и сам альбом — пороховая бочка, ящик Пандоры сюжетов, могущих возмутить любую гладь и ослепить любое созерцание. Наш герой любопытен до неестественности, бушует жаждой новых ощущений и безграничного интереса к жизни. И во всем ему хочется дойти до самой сути. В этом он настоящий философ, ибо быть философом — значит всегда воспринимать действительность как нечто новое, никогда не приедающееся. Наверяд ли мы можем сказать, что он рвется из благополучного и сытого мира моды и глянцевого иконостаса к неприкрашенной реальности и репортажной правде фактов, потому что он и там и там на белом коне, а недоволен исключительно собой. Под холодным блестящим панцирем успеха и достатка бушует пламя глубочайшей неудовлетворенности собой. Отсюда строптивый нрав и жадное до новизны своеволие. Он не смотрит в объектив отвлеченным взором, а вживается в то, что видит, даже вляпывается в видимое. Однако этот современный летописец, великий упрямец и следопыт, с необыкновенной легкостью оставляющий позицию чистого наблюдения и, казалось бы, полностью растворяющийся, сливающийся, совокупляющийся с тем, что он наблюдает, — будь то ночлежка, беснующаяся молодежь, гомосексуалисты, явно принимающие его за своего, или эротические игры с девицами, — столь же легко и обратимо забывает об идентификациях и разнообразных ампула и возвращается в берлогу сторонней обсервации.

Томас обладает редкой способностью уходить с головой в то, что он делает, но потом, постигнув сущность и насытив любознательность, отворачивается от необычной затеи с

равнодушием, так легко уживающимся с пылким темпераментом. И насколько наш герой кровно заинтересован в разгадке паркового свидания, настолько он остывает ко всей истории, когда в ней поставлена глухая точка — убийство все-таки случилось. Он, может, сначала и собирался довести дело до полицейского расследования, но... отвлекся. Как ребенок. И отвлекло его ровно то же, что помогло размотать клубок интриги в студии, когда он построил нарративный текст и смог увидеть на снимке убийцу так же ясно, как будто сам им стал. Торжество самодостаточной мысли над моралью и законностью. Артистическая роскошь божественного безразличия. Он рад был бы предотвратить преступление, но и особо огорчаться из-за него не стал. Как говорил в таких случаях Дзига Вертов, уличая лошадь в неумении мяукать, мы разоблачаем себя, а не лошадь. Герой “Blow-up” умеет делать то, что ему положено. Даже в полнейшем исступлении, сладострастно оседлав свою модель во время съемки, он заставляет ее: “Работай, работай!” Одержимый исключительно красотой и работой, Томас — поэт, а не гражданин (не плохой гражданин или хороший, а никакой), он свободный художник и, как говорил Бендер, холодный мыслитель, для которого жизнь человека, конечно, не пустой звук, но и пустой звук значит не меньше человека. Если Томас как художник вне морали, то это не значит, что он может струсить и сподличать. Как раз наоборот! Но чтобы он ни делал, он все равно остается в пятом времени года и четвертом измерении.

Томасу мешает вызвать полицию то, что помогло ему раскрыть преступление в парке. Эстетическая (чуть не сказал — эстетская!) избыточность самого поведения[8]. Поэтому у зрителя и возникает желание разделить фильм на хорошо сбитое детективное ядро и на оставшуюся внесюжетную и как-то плохо сочетающуюся с ним часть. Между тем, понять “Фотоувеличение” можно лишь с учетом и того, и другого. Пропеллер, барахтанье в фотостудии, кусок гитары и заключительный эпизод игры в теннис с незримым мячиком — звенья одной цепи, черты одного лица. И это такие же законные элементы сюжета, как и детективное ядро.

В “Приключении” один из героев цитирует Оскара Уайльда; в оригинале это фраза из “Портрета Дориана Грея”, из самого начала восьмой главы, звучит так: “We live in an age when unnecessary things are our only necessities” [В наш век только бесполезные вещи и необходимы человеку][9]. У Уайльда эта мысль звучит из уст расточительного барчука, который купил, изрядно потратившись, туалетный прибор чеканного серебра в стиле Людовика XV и справедливо опасается, что его опекуны не поймут мотовства. Томас — человек другого времени, да к тому же большой молчун, поэтому от него не стоит ждать афоризмов, подобных уайльдовскому, но его действия в том же духе. Покупка пропеллера — немотивированный, спонтанный и не вписанный в окоем жест, еще один blow-up, взрывающий логику поступков и естественную последовательность событий. Яд следствия, влитый в ухо причине. Скачок из одного измерения в другое. “Существовать неинтересно с пользой” (Бродский). Польза и целеполагание — ангелы смерти, не позволяющие войти в рай истинных смыслов. Но благодаря веселому и самодостаточному перпендикулярно действия Томас этих ангелов бежит. Являясь в чистом виде фактом целесообразности без цели, этот жест невыводим извне, неразложим как целое и содержит смысл только в себе самом. Но в этом случайном, как будто непредсказуемом жесте, согласно которому, не будем забывать, Томас не свободен выбирать или не выбирать пропеллер, — герой весь, сполна, во всей широте и кипучести своей художнической природы.

Пропеллер — это сила, свобода и бесконечно прекрасная идея полета. Это часть, которая больше целого, потому что, являясь малой частью самолета, пропеллер символически вбирает в себя весь мир полета, жажды высоты и абсолютной власти над собой. Конечно, оставаясь материальным орудием и техническим изобретением, он переходит в разряд эпифании, совершенного символического предмета, идеального произведения ума, предназначенного для определенного действия, завершенного и полного внутри себя

самого, а не производимого природой (более того, отбирающего у нее один из основных законов — гравитацию). Пропеллер дарит то, чего не было в парке и над парком, который закупорен сверху кронами деревьев и верхним обрезом кадра, — небо. Большое и близкое, небо, щеголя белыми манжетами облачков, появляется, когда они с хозяйкой выносят дорогую сердцу покупку из антикварной лавки к машине.

Одно из следствий принципа избыточности — зигзагообразность и кривизна путей. Томас, к примеру, очень странно ведет машину: то прибавляет газ в сплошном потоке машин, хотя совершенно ясно, что через несколько ярдов придется притормозить, то начинает резко поворачивать, словно в последний момент понял, куда ехать дальше. Он зигзагообразно пробирается сквозь толпу на концерте. Таково же и отношение к слову.

Так и хочется, в духе семиотиков конца 1960-х — начала 1970-х годов, построить схему: антикварная лавка (пыльное прошлое) — фотостудия (самая жгучая современность). Эта изначальная жесткая противоположность ослабляется, а потом и вовсе снимается однородностью описания. Лавка — странное прошлое, здесь вещи разных эпох и мест собраны и выставлены по синхронистическому принципу, включая в свою витринную древность реалии и предметы современной жизни (пропеллер, фотографии и иной промышленный утиль). Старик в лавке с вещами и лицами ведет себя точно так же, как Томас в своей мастерской, — властно и бесцеремонно. Соединяющий антикварную лавку и сверхсовременную мастерскую героя, пропеллер дорастет до самолета “Забриски Пойнт”, который именуется “доисторической птицей”, прямым сообщением связывающей XX век с каким-то немислимим, исчисляемым миллионами лет, доисторическим временем.

Томас — не падший ангел, помнящий о небе, он и есть небо, гуляющее по земле. Полет начинается до покупки пропеллера, когда за спиной хозяйки лавки, сначала справа, потом слева, появляется на стене фотография самолета, демонстрирующего зрителю полный вертикальный размах крыльев. Бурная реакция на пропеллер, таким образом, подготовлена этой фотографией (и потом — это единственная фотография в антикварной лавке; герой как бы ее не видит, но это не важно, мы ее видим, а главное — она видит его).

Радиопозывные фотографа в его машине: “Небо-четыре-три-девять. Прием”. В его фотоателье снимок девушки, прыгающей с парашютом. Апофеоз летной темы: Томас создает мастерский текст интерпретации, узревает труп на фото, и в этот момент над его студией слышен шум пролетающего самолета. Самолет, строго говоря, пролетает не над, а через мастерскую и знаменует полный успех, попадание в яблочко, высший акт понимания. До сущности вещей только самолетом можно долететь. Чувство полета — шестое чувство, являющееся талисманом и формой чувства для любого другого чувства.

Гриф — не освидетельствование стадного рефлекса и подверженности массовому психозу, а бессознательное стремление первенствовать, чистая воля к победе и завоеванию любой цели любой ценой, сколько бы пустой и бестолковой она ни была — с точки зрения искусства это совершенно неважно. И пропеллер, и обломок гитары — символические предметы, не имеющие никакой практической ценности и убегающие, как хозяйское тесто, во имя совершенно других блюд. Такова же природа сцены с раздеванием, этого последнего уютного гнездышка над бездной утрат и безнадежных разочарований, когда студия превращается в театральную площадку, фотосессия — в бурную импровизацию, бумажный экран-реквизит — в подвижную и проницаемую сцену, неподвижные и холодные модели — в живых и брызжущих смехом существ, а абсолютно голое тело — в апофеоз целомудренности. Кто из нас не хотел бы так повалять дурака нагишом в рулоне бумаги? Некоторая неловкая и стыдливая кукольность не покидает эти сиюминутные подмости, сочетающие детскую игру, невиданную радость и самую сладкую эротику. Но когда на фоне сиреневого бумажного экрана стирается граница между фотографом и моделью, мгновенно рушатся барьеры и между серьезным и несерьезным, игрой и реальностью,

небом и землей, хаосом и космосом, человеком и вещью, мужчиной и женщиной, замыслом и воплощением, театром и кино.

Отсутствие охватывает все элементы повествования. Исчезает труп (а без него какое может быть полицейское дело?), исчезают все улики, убийца — тот вообще игра света и теней в густой листве, не более. В конце концов исчезает и наш добровольный детектив-фотограф — его, как Ганимеда чистого настоящего времени, уносит всевидящая и непогрешающая рука Антониони. Джейн и убийца исчезают параллельно исчезновению Томаса. Стоит ли удивляться, что Томас сошел на нет, если с этого твердого “нет” он начинается в фильме — ни прошлого, ни личной истории, вообще никакой преамбулы. Этот “ниотколь-человек”, как сыронизировала бы Марина Цветаева, живет исключительно настоящим, припадая к нему жадным ртом, ища себя и не удовлетворяясь горячими прогонами и любовными триангуляциями, без конца погружаясь в каждую неизмеримо малую величину и неуловимость пульсирующего времени. Но антониониевский ниотколь-человек — не бестелесный комедиант и не дух из шекспировской “Бури”, испаряющийся в воздух после представления. Способны ли мы прочитать исчезновение фотографа как негатив в высшей степени позитивного открытия реальности?

Нахождением упругой мочки смысла через прокалывание, которое настигает Томаса в конце фильма, Антониони как бы пробует на прочность всю конструкцию — что может пропасть, а что нет. Что остается, ведь подобными интервенциями Антониони не уничтожит действительность, а вымораживает все внешнее и неподлинное? Что не может исчезнуть ни при каких обстоятельствах? Раскрытое преступление, разгаданная загадка! Этот бытийствующий факт, осуществившееся реальное событие нельзя ни обойти, ни вернуть в чертог теней и смертную сень несуществования. Смотреть на нескончаемые исчезновения в фильме не легче, чем на комнату, где все, начиная с пола и потолка и кончая мебелью, было бы одного цвета, к примеру белым или черным, делая эту монотонность красок невыносимой и крайне затруднительной для выделения каких-либо элементов интерьера. Однако в апартаментах Антониони как раз есть нечто, что разрушает колористическое однообразие потерь, — это нестираемый бытийствующий акт понимания.

Даже Бог не может сделать бывшее небывшим. Как говорил Набоков, однажды увиденное не может быть обращено в хаос никогда. Все, что случилось с Томасом в мире, случилось и с миром, и вернуть это назад, как бракованный товар в магазине, нельзя. Это тот порядок, который идет в залог и приплод бытия, непрерывно творит и обновляет мир и не может сгинуть в пасти беспощадного Хроноса. Джойс, буквально в том же пассаже, где и “Shut your eyes and see”, именует это “неотменимой модальностью зримого” [ineluctable modality of the visible][10]. В бурном море утрат, смертей и разочарований фильма это единственная незыблемая скала.

Антониони страшно всех запутал, заявив, что исчезновение Томаса — это его автограф. Неужели он сделал красивое “тьфу!” и, как швея откушенную нитку, сухо сплюнул изо рта постороннее тело? Получалось так, что режиссера нет в своем собственном фильме, а прокрадывается он в него только в самом-самом конце, чтобы расправиться со своим героем. Конечно, это парадокс, который простодушные критики приняли слишком буквально. Точка исчезновения героя, являющаяся вершиной конуса исчезновения подавляющего большинства вещей и лиц фильма, — это и точка максимальной легализации авторского присутствия, разворачивающего конус обратным порядком и в обратную сторону. Герой исчезает под личную расписку и ответственность автора. Томас — не Антониони, но одеваются они у одного портного, имя которого — кино. Отличить автора и героя трудно, они не просто соревнуются, кто меньше о себе скажет, но и проникновенно молчат друг о друге. Перед нами два текста: фотографический текст

Томаса об убийстве и текст Антониони о Томасе и многом другом, что складывается в сам фильм под названием “Blow-up”. Эти тексты не совпадают.

Томас может полагаться как несуществующий, или как отсутствующий, или как существующий теперь в каком-то другом месте, или не полагаться в качестве существующего вовсе — от этого зависит наша интерпретация, но Антониони не исключает ни одну из этих точек зрения. “Хоть ключ один, вода разноречива...” Неопределенность, столь смущающая многих зрителей, — эстафетная палочка бесконечности и знак подлинного бытия, и в этом смысле Антониони похож на Достоевского, у которого неопределенность, выражаемая прежде всего наречной частицей “как бы”, становится оператором божественной реальности и несомненной истины.

В антониониевском “Приключении” (1960) исчезновение героини не только превращает ее в главную героиню, но и дает ей такую власть, которой ей никогда не достичь, останься она на прежнем месте и в прежнем качестве. Из любовного треугольника — Анна (Леа Массари), ее возлюбленный Сандро (Габриэле Ферретти) и ближайшая ее подруга Клаудия (Моника Витти) — Анна неожиданно пропадает во время прогулки и посещения пустынного острова в море: мы так и не узнаем, гибнет ли она, уезжает ли с острова на лодке или украдена кем-то. Сандро и Клаудия отправляются на поиски Анны. И этот поиск исчезнувшей подруги и возлюбленной буквально толкает их в объятия друг друга. Их любовь вырастает из зияния, оставленного Анной, отравляя сознанием аморальности, запретности и оттого делая их отношения еще более сладостными и желанными. Как замечает Михаил Ямпольский, исчезновение третьего делает любовный треугольник неразрешимым: присутствующий третий может быть исключен, а исчезнувший уже не может быть вычеркнут [11]. Отсутствие сильнее присутствия. Топос исчезновения, подобный “Приключению”, пуст не от чего-то, как нам привычно было бы думать, а для чего-то, причем — для максимально многого, входящего в работу через кузнечные меха воображения. С Анной могло случиться все, что угодно, не исключен ни один из вариантов развития сюжета. В ее исчезновении заданы условия реализации любой возможности, не исключая в пределе и того, что она может появиться в том месте, где исчез герой “Blow-up”. Исчезновение похоже на бессмертие — герой избегает своего конца, и наше незнание его судьбы избавляет его от смерти. Пустота — не пустое место, а створожившийся символ. Конечно, не мерзости запустения и вакуумной бездыханности жизни, равной смерти, а воздуха и свободной дали. У этой пустоты свои уста. Она — не абсолютная лишенность всяких определений, полная бесформенность и нерасчлененность, а весть о чем-то высвободившемся, простираемом и избавленном от преград. Здесь исповедуются открытость и близость к миру.

Томас подобен Христу, покидающему свою гробницу. Это первообраз всякого истинного метафизического исчезновения. Один из учеников подходит к могиле — после Симона Петра и перед Марией и Марией Магдалиной, замечает, что камень отвален, и смотрит внутрь. “И увидел, и уверовал” (Ин. 20, 8). Но что он, в сущности, увидел? Ничего. Христос покинул могилу. Гроб пуст. Только три персонажа в фильме смотрят вверх, в небо — Томас, фотоаппарат (а это тоже персонаж) и... труп. Причем Томас, вставая на место, откуда исчез труп и как будто проверяя — не мог ли он подняться в небо, поднимает голову и смотрит вверх. Это неслучайный взгляд.

Исчезновение Томаса — не дыра в мире, а сам мир в дыре, подвергнутый феноменологической редукции (подвешиванию) объективной действительности, того, что Гуссерль называл “естественным воззрением” (поэтому у Томаса и нет предыстории, срезанной самим началом фильма), мир, держащийся за счет своей формы, как картина в том анекдоте о художнике, которая сама висит на стене без гвоздя, исключительно на собственной тяге и внутреннем достоинстве. Мандельштамовская мысль о том, что

законченный смысл стихотворения относится к бумаге так, как купол храма к пустым небесам, — о том же самом, и о том же забота Антониони. И второй очень важный момент: это не дыра в пространстве, а зазор во времени, зазор между первым и вторым шагом, между хаосом и складывающимся образом, как у художника Билла. Законов нет на первом шаге, они возникают на втором, и надо мыслить, как говорил Мераб Мамардашвили, между этими шагами, в промежутке. Исчезновение — символ дискретности времени, когда следующий момент не вытекает из предшествующего ему момента времени; оно позволяет разорвать связь вещей с нашими ментальными содержаниями и зависимость от наших состояний и предварительного знания о них. Место, где запропастился Томас, ближе к таким пропеченным местам и сильным выемкам, как смерть, рождение и Бог, чем к топографической бутафории вроде лужайки, теннисного корта или улицам Лондона, который сер, как диван Томаса. Судьба их иная: они из горизонталей содержания, где все точки заняты ментальными формами и их референтами — объектами внешнего мира, переводят нас в вертикаль иного, символического режима существования.

Дыра — символ, во-первых, некоммуницируемости опыта, во-вторых — необратимости событий (мы не можем вернуться в парк и посмотреть на него так, как будто там ничего не произошло) и, в-третьих — мысли как формы пустоты, то есть свободы от всех содержаний.

Нам остается невозвратимый в хаос, обессмертившийся кустарный шедевр криминалистики — текст понимания того, что на самом деле произошло в парке. Он, демонстрируя свою наиобъективнейшую необратимую сторону, торжествует победу над любым отрицанием, любыми пустыми знаками и обезглавленными референциями.

В начале фильме фотограф посещает соседа — юного художника, который, разглядывая свою картину, признается, что, творя, он не знает, что получится. Образ рождается из хаоса, что-то вдруг начинает проступать, формируются части тела, например вот здесь стала видна нога... А потом все складывается воедино. Вроде как с уликами в детективе. Картина проявляет себя сама. Не согласно предначертанному плану и идее, предшествующей тексту, не подражанием внеположной картине реальности, а актом свободного, произвольно-избыточного творения. Только так рождается произведение искусства. Абстракции конкретизируются, беспорядок готов остепениться в порядке линий и красок, а ничего не изображающая картина бурно бродит изображением. Из этой беспредпосылочной и беспредметной каши наваривается вполне предметный и законосообразный мир смысла.

Параллель с фоторасследованием Томаса почти полная. Хотя фотограф и не отвечает на эти слова, это и его точка зрения на искусство, и просвет того, что произойдет с ним в криминальной драме в парке. Но поскольку он не отвечает, это можно интерпретировать и как дружеский жест несогласия и желания остаться при своем мнении, ведь изначально у него совсем другая стратегия — активного, хищного, конструктивного вторжения в действительность и рассечения и синтеза изобразительного материала по одному ему ведомому закону. Но в пределе эти две прямо противоположные стратегии сходятся и примиряются.

В этом странном детективе, где мы не знаем ни жертву, ни убийцу, ни мотивы преступления, Томас объединяет роли и умнейшего детектива, и криминалистического фотографа, и убийцы (подобно реальному убийце, он, вооруженный фотоаппаратом, прячется за изгородью в парковой чаще и снимает любовную парочку, реализуя это место как возможность своего собственного мышления, а не возможность стать убийцей), и свидетеля (когда исчезает труп, он — единственная ниточка, тянущаяся к убийству и

могущая судебнo свидетельствовать о нем), и улика, подобно другим уликам, исчезающая в конце. К тому же он сам жертва этой безжалостной истории, потому что потерпел фиаско, его провели, он потерял все, что только можно, и самое ужасное — украдены его фотографии! Покрывая собой любую роль, он не сливается ни с одной из них, оставаясь в положении знающего и в этом смысле находящегося над всем происходящим.

Неудивительно, совпадая по положению с распростертой жертвой, он находит убитого по фотографии и собственной счастливой догадке — из положения лежа. Первые свои снимки, повешенные в студии, он, закурив, изучает, лежа на диване, и заканчивает свое детективное расследование в самом конце эротической сцены с Блондинкой и Брюнеткой, из горизонтального положения, узрев-таки наконец труп под деревом. Касаясь трупа в парке, он не только удостоверяется, что человек мертв, но и доводит идентификацию себя с жертвой до осязаемого завершения.

До убийства Томас был сам себе голова, полностью подчиняя все своей воле и творческим прихотям. Теперь же, должно быть как аллегория того, что художник не хозяин своим произведениям, он не властен даже над собственными снимками. Но в этой потере всего — акт высшего самоутверждения искусства. Художник золотой валютой объективного бытия своего творения платит за свое посмертное существование. Исчезновение ему не страшно.

Антониониевский принцип *urbī et orbī* задает Лондон, равный миру всех искусств: фотография (как главный столп и утверждение фильма Антониони) — кино (не переставая быть фотографией, ремесло и бойкое дело Томаса — это способ самосознания кинематографа) — театр (прежде всего мимы, но театром пронизано все) — живопись (живописная теория и практика Билла; превращение фотографии, благодаря фотоувеличению и распаду образов, в произведение абстрактной живописи) — музыка (“The Yardbirds”, джаз) — литература (над альбомом он работает на пару с писателем Роном) — перформанс (эротические игры Томаса с Блондинкой и Брюнеткой как сфера возможного и свободное пространство самореализации) — скульптура (пропеллер, который фотограф хочет установить дома как скульптуру) — архитектура (Лондон, выполненный в кирпично-сером неореалистическом колорите).

В книге “Тот кегельбан над Тибром” (1983) есть маленькое эссе “Report about myself”. Антониони спешит с примечанием: “Название, сам не знаю почему, сразу написалось у меня по-английски. На итальянском это могло быть так: “Отчет о себе самом”. Плохо. Или: “Рассказ о себе”. Смутно. Пусть остается, как есть”[12]. Разумеется, дело не в неточности родного языка, а в том, что итальянские воспоминания касаются прежде всего его первого англоязычного фильма 1966 года — “Blow-up”. “...Пару лет тому назад и не в том городе, где я живу сейчас. Я проходил мимо цветочного магазина и уже хотел заглянуть в него — нужно было послать кому-то цветы, — как человек, шедший впереди, метрах примерно в десяти от меня, вдруг остановился и поднял правую руку, на что-то указывая. Я тоже остановился, но, проследив взглядом линию от его пальца и дальше, ничего достойного внимания не увидел. Не было в том месте ни деревьев, ни встречающихся на городских окраинах опор высоковольтных линий, ни телеграфных столбов, ни дорожных щитов, ни куч мусора, ни машин, трамваев, пешеходов. Ничего. Точка эта находилась где-то в пустом — пустее не бывает — проеме между двумя зданиями. Странная вещь: было совершенно не похоже, что здесь только начинается окраина. Казалось, дальше, кроме пустоты, уже ничего нет.

На что же, черт побери, указывает этот человек?

Ему лет пятьдесят, он высок, широкоплеч и вот торчит, широко расставив ноги, в очень решительной позе, а его фуражка как-то еще больше подчеркивает грозную непреклонность жеста. <...> В тот день в солнечных лучах виднелся старый дом. В доме —

магазин, один на все здание, по-видимому бакалейная лавка. Стена вокруг двери и витрины на ширину примерно одного метра свежеевыкрашена молочно-белой краской, так что дверь, витрина и часть выкрашенной стены образуют квадрат — белый на белом, как у Малевича.

Какая-то женщина, выйдя из лавки, оставляет дверь открытой. Покачавшись немного, дверь замирает под таким углом, что мужчина отражается в ее стеклах, и теперь его указующий перст находит наконец свой “объект”. Им оказываюсь я. От этого во мне поднимается смутное раздражение, словно незнакомец осознанно тычет пальцем в меня, а не в дверь, стекло которой, отразив его жест, придает ему иное направление. Раздражение наводит меня на новую мысль. Почему это меня заинтересовал какой-то незнакомый человек, по совершенно непонятной причине ведущий себя столь нелепо? Мне даже хочется подойти и потянуть его за руку или направить на него (как в “*Argosseur argos?*”) [“Политый поливальщик” (франц.)] струю воды из шланга, с помощью которого мальчик-рассыльный поливает сейчас тротуар перед лавкой. И я действительно делаю шаг в его сторону. Но существуют способы, позволяющие подавлять извращенные желания. Один из них состоит в том, чтобы не позволять намерению превратиться в действие. И я прибегаю к нему. Но почему-то никак не могу оторвать глаз от мужчины. Все окружающее фокусируется для меня в его фигуре. Может, он приходит сюда ежедневно в одно и то же время и обличающе тычет пальцем в... ну, не знаю, в белый свет, то есть в пустоту, разверзшуюся там, за проемом? Но теперь у этой сцены появился некий новый смысл: выходит, обвиняемый — я. Самое интересное, что какое-то смутное сознание вины в глубине души у меня все-таки есть, я чувствую, как оно возникает, словно тень — этакая хичкоковская тень, ставящая под сомнение самое мою жизнь. <...> В витрине [цветочного магазина] полно цветов — они почему-то кажутся старинными — и узких, веретенообразных старомодных ваз метра в два высотой — как же я искал их во время съемок “*Blow-up*” для сцены с манекенщицами, но во всем Лондоне не удалось найти ни одной.

Из магазина доносятся тихое журчание воды (наверное, там фонтанчик) и аромат цветов. Нет, не аромат, а запах мокрых листьев и уже начавших подгнивать стеблей. Там, внутри, царит атмосфера смерти. Я приближаю лицо к витрине — так в церквях разглядывают через стекло гробы со святыми мощами — зрелище столь же отталкивающее — и вижу древних, усохших и бескровных старичков, которые сидят в зеленых плетеных креслицах и мирно беседуют. Их голоса — то самое журчание фонтана.

Еще раньше я заметил на пластмассовом крючке у двери небольшую карточку и подумал, что на ней указаны часы работы магазина, теперь же я читаю текст объявления: “Ветераны четвертого призыва приглашаются на дружескую встречу в городской ресторан в воскресенье, 18 сего месяца. Всех, родившихся в 1882 году, просим собраться у Бертини, в цветочном магазине на виа дель Конвенто, не позднее 12 текущего месяца”.

За неделю до этого я возвратился из Парижа, где Ролан Барт рассказал мне одну вещь, почему-то встревожившую меня, вызвавшую смутное чувство ментальной клаустрофобии, то есть ощущение полной безысходности. Из секретариата Collège de France, где он читал свои замечательные лекции, ему прислали список всех профессоров этого учебного заведения с указанием даты их выхода на пенсию. Одному из них, совсем еще молодому, предстояло выйти на пенсию в 2006 году.

— Впервые двухтысячный год стал как бы фактом и моей жизни, — заметил Барт, и в его голосе прозвучала не только свойственная ему ирония, но и грусть, которую он тотчас попытался подавить, как чувство в данной ситуации неуместное.

Не знаю почему, этот эпизод пришел мне на память, когда я стоял перед цветочным магазином. Еще раз взглянув на объявление о встрече ветеранов, я вдруг почувствовал себя зажатым между указанными в нем временными рамками: 1882 и 2006. Тут-то я и вспомнил о своей молодости, и у меня возникло страстное желание сделать фильм о ней, о себе, тогдашнем, от которого я все эти годы отворачивался — грубо и, пожалуй, неразумно.

Желание это длилось какую-то минуту. Но было оно, вероятно, не таким уж непреодолимым, если, рассказывая о нем сегодня, я его больше не испытываю”[13].

Итак, в недавнем (по отношению к моменту рассказа) прошлом, оставшись один, в чужом городе, Антониони по случаю проходит мимо цветочного магазина и видит впереди человека, не без театральной значительности вздымающего правую десницу. Дейкитическая загадка. Сама по себе поднятая рука ничего не значит, лишь обещает смысл: может быть, человек голосует, подзывая проезжающую машину, или подает знак старому знакомому, или даже, кто знает, щелкнет каблуками и выбросит руку в нацистском приветствии.

Но этот человек в конце концов предстает в роли дорожного знака. Он стоит и наглядно что-то демонстрирует. Но этот простой и понятный жест невероятно внутренне противоречив. Антониони тоже останавливается и, проследив взглядом линию от его указующего пальца, не видит там ничего. Это похоже на ложный финт. Место, куда направлен взгляд, описывается чисто апофатически: там нет ни деревьев, ни высоковольтных линий, ни телеграфных столбов, ни машин, ни трамваев, ни людей... Мужчина явно из разряда тех, что снимает для своего альбома Томас. Городской сумасшедший, каждый божий день приходящий на одно и то же место, чтобы фехтовать с пустотой. Он, как сломанный флюгер, знает только одну сторону света и не хочет знать ничего больше. Одинокое и ущербное удовольствие. Между тем, все это исполнено величайшего значения. Незвестный, по словам Антониони, — центр и средоточие картины, ось всей композиции, но благодаря ему город пребывает под угрозой рухнуть в какую-то разверзшуюся прямо за домами бездну. А может, этот Дон Кихот — единственный, кто закрывает собой брешь и спасает город от окончательного сползания в бездну? Бог весть.

Вокруг сытным зерном рассыпаны знаки, и Антониони (как и Томас) одержим жадной интерпретации, отыскания смыслов, стрелок и знамений фортуны. Все выстраивается и кристаллизуется вокруг незнакомца. Взмывшая рука — жест спонтанный и непредвиденный, как ланцетом рассекающий сросшиеся здания, но повторяющийся с завидностью ритуала ежедневно. Вернее было бы назвать его воздушным знаком, а не дорожным, — он направлен на то, что находится на небе, а не на земле, поэтому и сам хозяин жеста — на перекрестке воздушных путей, а не заткнут за пыльный пояс земного тяготения. Все куда-то спешат по своим нуждам, и только человек-знак взмывает над морем житейских забот и интересов, предаваясь бесполезному делу. Остенсивный жест предполагает точное и непосредственное указание на определенный объект, здесь же объекта нет, ничего не показано, вернее — показывается в буквальном смысле ничего. Демонстрировать можно кому-то, то есть для ситуаций подобного рода необходимо второе лицо, еще один персонаж. В данном случае его нет — человек не знает, что его поведение истолковано наблюдающим его Антониони как сообщение, а сам режиссер получатель оною. Это и сильное движение, и покой положения. С одной стороны, выставленный напоказ, парадоксальный жест указания, не указывающий ни на что, приобретает черты некоей статуарности, а с другой — не наталкиваясь на препятствие, проваливается в пустоту, выявляя весь показной характер своей обреченности и скорого несуществования. Ведь сколько ни приходи он туда и сколько ни тычь в дыру между домами, странного человека никто не замечает. Примелькавшийся, он стал частью привычного провинциального пейзажа, и до него никому нет дела, кроме... Антониони. Для Антониони

это пророческая фигура, грозный жест, имеющий отношение ко всей его жизни (“этакая хичкоковская тень, ставящая под сомнение самое мою жизнь”). Имена Малевича, Хичкока, братьев Люмьер, кодирующих всю историю, успешно ирреализуют все происходящее и дальше — как будто речь идет о произведении искусства, а не о реальном воспоминании.

Этот незавершенный жест, подобный жесту акробата, продевающего руку сквозь обруч в цирке, не склеен с вербальным элементом, вроде “вон”, “там” или “смотрите!”. Образ незнакомца, равнодушного, как вечность, и пристрастного, как первый день творения, и предельно конкретен, и полностью развоплощен. Он вышел куда яснее и определеннее, чем образ рассказчика, но незнакомец все время грозит соскользнуть в небытие, потому что, будучи конфигурацией чистого указания, он придает смысл лишь тому, на что указывает, как бы лишаясь смысла сам по себе. И потом, демонстрируя ничто, по принципу политого поливальщика, он сам рискует раствориться в ничто.

Герой жестикулирует ничто, стругает уступ пустоты. Этот остенсивный ас пустоты, обживающий проем между двумя соседними зданиями, сам четырехуголен, не зря Антониони мыслит свои зрительные впечатления в терминах квадратов Малевича (“он высок, широкоплеч и вот торчит, широко расставив ноги, в очень решительной позе”). За рядом квадратных, опять же, зданий, без всяких переходов и окраин начинается такая заговоренная пустота, что пустее не бывает, как будто город повисает в ней, как планета в космическом пространстве.

Очевидно, что в той же перспективе ничто, в которой грозно и непреклонно существует незнакомец эссе, располагается точка, где исчезает главный герой “Фотоувеличения”, — fortissimo всех исчезновений фильма. Томас, заметим, занимает между двумя висящими снимками в своей мастерской то же положение, что и незнакомец между домами. Кроме английского названия эссе на этот фильм указывают вазы, которые видит Антониони в цветочном магазине (“...я искал их во время съемок “Blow-up” для сцены с манекенщицами”), но на самом деле он искал не вазы (это косвенная улика), а именно такую кооперацию с пустотой (хотя ваза, как и всякий сосуд, есть такая изящная форма пустоты и сотрудничества с ней). Но сначала все-таки о различиях между “Report about myself” и “Blow-up”.

В эссе никто не исчезает, в фильме — почти все. “Report about myself” — автобиографическая проза и рассказ о себе от первого лица, “Blow-up” же, сколько бы Антониони ни уверял, что это наиболее автобиографичный из его фильмов, — насквозь выдуманная история, источником которой послужил рассказ Кортасара “Слюни дьявола”. Геометрия эссе — квадрат, вплоть до супрематической квадратуры Малевича, фильма — круг. В эссе — прошлое, в фильме — чистое настоящее, аккуратно отрезанное от остальных времен.

Что бы и в каком роде он ни вспоминал, занят режиссер не воспоминанием, а поиском истины по иску сегодняшнего дня, осознанием и завершением смыслов, начавшихся тогда. Антониони превращает историческую хронологию в личностное время, интимную длительность. Промежуток между 1882 и 2006 годами — это его экзистенция, хотя обе даты изначально вводятся как куски чужого пирога и факты чужих биографий: 1882 — дата ветеранов четвертого призыва, родившихся в этом году; 2006 — дата из жизни Ролана Барта, узнавшего, что его молодой коллега в этом году уходит на пенсию. Сам Барт скончается в 1980 году. Антониони доживет до 2006 года и отойдет в мир иной в следующем году. Но обе даты, и 1882, и 2006, становятся не только напряженными границами его жизни, но и событиями и скрепами смерти. Антониони пишет свой автобиографический сборник новелл, когда Барт уже мертв — он попадет под машину 25

февраля 1980 года, в самом центре Парижа, недалеко от Коллеж де Франс, и через месяц скончается в больнице.

Ветераны четвертого призыва, родившиеся в 1882 году, собираются в цветочном магазине на виа дель Конвенто, который похож на гроб со святыми мощами; там царит атмосфера смерти, запах цветов смешивается с тяжелым ароматом разложения, а древние старички сидят в зеленых плетеных креслицах и мирно беседуют. Ролан Барт же так остро переживает 2006 год, потому что тогда он точно будет мертв. Грусть связана не с тем, что двухтысячный год впервые стал фактом его жизни, — факт чужой жизни стал языком, на котором заговорила смерть Барта сейчас, безотлагательно, при его жизни. Но сам Антониони, зажатый между двумя границами смерти, жив как никогда. Но чтобы почувствовать себя живым, из этих границ придется выбираться с величайшим трудом. Жуткое чувство безысходности и ментальной клаустрофобии, о котором говорит Антониони, охватывает его потому, что он смотрит не только сквозь стекло во гроб, но и из гроба наружу, чувствуя себя заточенным и мертвым — это состояние подсказано Бартом, но его ироническая грусть сменяется загробным ужасом (и есть от чего — ведь захоронен заживо). Слава богу, из этого склепа можно высвободиться и покинуть его.

Промежуток между 1882 и 2006 годами — это то же самое, что проем между домами, который, как занавес упрямою рукою, распахивает таинственный незнакомец эссе. Толща времени, раздвигаемая плечами переживания, пульсирующий промежуток, гортань для голоса, подвес, который не вне, а в сердцевине всех событий, дышит таинством смерти, превратившей безличные цифры в трепетные одухотворенные даты.

Между прошлым и настоящим — разрыв, где по закону “Дня сурка” нельзя просто так перейти из сегодняшнего дня в завтрашний — нужны дополнительные усилия и обстоятельства личностного свойства. В месте разрыва возникает свобода, поскольку свобода и есть человеческое бытие, оставляющее прошлое не у дел и выделяющее, как голодная пасть жадную слюну, свое собственное ничто, с ясным сознанием того, что ничего не пере- носится на завтра, все свершается (или не свершается) здесь и сейчас.

Какая-то женщина, выйдя из бакалейной лавки, оставляет дверь открытой. Дверь замирает под таким углом, что мужчина отражается в ее стекле, и теперь его остроумный перст указывает на Антониони. Случайный ли это отскок и досадный слом перспективы или благодаря зеркальному отражению жест незнакомца наконец находит свой истинный объект? Может быть, остенсивный жест искал именно его? Может быть, это не отражение законченного жеста, а завершение его? И единый образ слагается из остенсивного жеста незнакомца и его зеркального преломления в двери? Возможно ли, чтобы не незнакомец указывал на пустоту, а пустота с помощью незнакомца на Антониони? Режиссер, городской сумасшедший и ничто — части одного целого, фаланги одной жестикулирующей рефлексии, мистерия единого самосознающего начала. Report about myself! “Я” сродни ничто. Объемля все и ничего, “я” в эссе Антониони может быть приведено в предикативную связь со всем и в этом смысле объемлет все, но оно же связано и с ничто, поскольку само оно не есть что-нибудь в мире (нет такого предмета, как “я”).

Антониони занимает место пустоты между домами, как бы одалживая ничто свое тело, и это происходит так же, как в “Фотоувеличении”, где режиссер появляется ровно в том месте, где исчез его главный герой. Но здесь два конца и два полюса одного и того же акта: ничто, наполняемое бытием, носящим имя Антониони, и бытие, опустошаемое ничто.

- 1) Текст печатается в сокращении. Автор бесконечно благо дарен лондонской журналистке и переводчице Анне Асланян, без которой этот анализ вообще бы не случился.
- 2) Барт Р. Camera lucida / Пер. с фр., послесл. и коммент. М. Рыклина. М.: Ad Marginem, 1997. С. 45.
- 3) Джойс Д. Улисс / Пер. с англ. В. Хинкиса и С. Хоружего. М.: Республика, 1993. С. 31.
- 4) Делёз Ж. Кино / Пер. с фр. Б. Скуратова. М.: Ad Marginem, 2004. С. 300.
- 5) Лотман Ю. Семиотика кино и проблемы киноэстетики. Таллин: Ээсти Раамат, 1973. С. 130—131.
- 6) Д'Удин Ж. Искусство и жест / Пер. с фр. кн. Сергея Волконского. СПб., 1911. С. 12.
- 7) Забавно, что лишь два персонажа фильма фигурируют под своими именами — это фотомодель Верушка фон Лендорф и британская рок-группа “The Yardbirds”, в которой начинали свою карьеру известные гитаристы — Эрик Клэптон, Джефф Бек и Джимми Пейдж.
- 8) Об избыточности см.: Амелин Г. Лекции по философии литературы. М.: Языки славянской культуры, 2005. С. 34—46.
- 9) Уайльд О. Стихотворения. Портрет Дориана Грея. Тюремная исповедь; Киплинг Р. Стихотворения. Рассказы. М., 1976. С. 130.
- 10) Джойс Д. Улисс. С. 31.
- 11) Ямпольский М. Открытость как неопределенность: Заметки о пустоте в кинематографе Антониони // Сеанс. 2007. № 33-34. С. 288.
- 12) Антониони об Антониони. М.: Радуга, 1986. С. 304.
- 13) Там же. С. 304—307.