

Приключение.

Картина начинается с того, с чего, пожалуй, и следует начаться приключению как таковому – с явления девушки. По территории виллы идет симпатичная смуглая брюнетка в белом; как выяснится несколькими мгновениями позже, она собирается отплыть на яхте в четырех-пятидневное путешествие со своим женихом. При ней только сумочка. Отец, которого она отыскивает, чтобы сказать ему: «Пока, папа!», предупреждает свою импульсивную и своенравную, как мы немедленно замечаем, дочь, что «этот тип» (так именуется жених) никогда на ней не женится, на что она отвечает, что до сих пор не собиралась выходить за него замуж. Ее зовут Анна. Ее отец – весьма состоятельный человек, дипломат, и она возвращается в «высшем обществе», в котором у нее, однако, нет настоящих друзей. Анне скучно. Впрочем, все-таки одна подруга у нее есть – это Клаудиа, девушка не из «высшего общества»; ее играет Моника Витти, начавшая именно с этой картины свою жизнь в мире Антониони, и именно она, а вовсе не Анна, будет главной героиней «Приключения».

Что же до главного героя, то им будет жених Анны. Его зовут Сандро, он архитектор, у него есть деньги (которые он предпочел, выбирая работу, творческой самореализации), хотя Анна, конечно, считает себя прямой в их дуэте. Любит ли ее Сандро? Пожалуй, нет. Просто так сложилось, что Анна – его девушка. Он не против, что так сложилось. Анна, со своей стороны, боится, что Сандро наскучит ей, если они станут жить вместе. Если он будет всегда передо мной, то будет весь передо мной, – так она думает, и это значит, что ее чувства к Сандро следует обозначить скорее словом «заинтересованность», чем «любовь».

Небольшая компания (Анна, Сандро, Клаудиа и еще несколько человек) высаживается на безлюдном острове. До этого Анна успевает проявить себя как любительница устраивать розыгрыши. По-видимому, она задумывает еще один. На острове она уединяется с Сандро и объясняет ему свое состояние смутения: «Мне очень плохо. Иногда, при мысли, что я могу потерять тебя, мне хочется умереть. И, в то же время, я тебя больше не чувствую». Так начинается – и заканчивается – их разговор (если не считать пожелания Анны побыть одной, о котором мы знаем, впрочем, только со слов Сандро). Сандро отстраняется, Анна глядит на него, затем камера оставляет ее... и больше мы ее в фильме не видим.

Спутники Анны пускаются на ее поиски, но (несмотря даже на подключение всех возможностей отца Анны) это ни к чему не приводит. Если Анна решила незаметно отплыть от острова на лодке (кто-то видел неподалеку какую-то лодку), то вполне могла утонуть, потому что погода внезапно испортилась, и море стало очень бурным. Эта версия кажется вероятной; однако, вероятность ее не имеет значения: «Приключение» ни в какой мере не является детективной историей. На вопрос, куда пропала Анна, так и не дается ответ, исчезновение Анны – только фон, на котором разыгрывается драма героев картины. Сандро едва ли не меньше всех встревожен случившимся и, похоже, даже рад неожиданному избавлению от Анны. Он уже увлечен Клаудией. Он эгоист и последовательно отрицает какие-либо свои обязательства перед другими людьми. «Я не имею никакого желания приносить что-то в жертву», – такова его жизненная позиция. Клаудиа поначалу его отталкивает (хотя он кажется ей привлекательным) как раз потому, что принять его ухаживания она считает безнравственным. Сандро с ее оценкой ситуации не согласен, однако, он вынужден следовать заданным Клаудией правилам игры и потому включается в поиски Анны. Ему вовсе не хочется ее найти – но иначе ему не получить Клаудию.

Клаудиа шокирована аморальностью «современного света», отсутствием у его представителей интереса к другим людям, их занятостью только собой, черствостью, бесстыдством. Она чувствует себя среди них случайно заблудившимся чужаком. Клаудиа понимает, что Сандро – один из них, но ей хочется верить, что он испорчен не безнадежно, и что ее счастье с ним возможно; она хочет любви – но так же сильно ей

хочется быть чистой в собственных глазах. Вера Клаудии словам Сандро не так велика, Клаудиа опасается, что она для Сандро – всего лишь новое приключение. Быть может, так поначалу и есть, но затем в душе Сандро действительно появляется любовь. Однако, это чувство очень хрупкое, как и чувство Клаудии. С удивительной тонкостью Антониони разворачивает перед нами историю мужчины и женщины, которые нашли друг друга, но которым так легко друг друга потерять. Это история нежная и горькая – как и жизнь вообще, как о ней сказала однажды Франсуаза Саган.

В какой-то момент Клаудиа признается, что теперь боится, что Анна жива, боится, что она вдруг объявится и отнимет у нее Сандро. Да, конечно, она хочет быть честной, конечно, у нее есть моральные принципы, но ведь у нее есть также и ее любовь, и есть такое же право, как у других, быть счастливой, и вот она восклицает: «Почему я должна плакать? Мне надоело, что я такая!» Готова ли Клаудиа принять счастье, за которое заплачено жизнью ее подруги? Почему бы и нет – ведь мертвой Анне Сандро уже не нужен. Да и был ли он ей нужен, когда она была жива?

Однако, этот процесс происходит в душе Клаудии постепенно, не быстро, и все это время она отказывает Сандро в физической близости. Для Сандро это неестественно, он привык к обществу женщин, которые, даже не будучи влюблены, непринужденно перебираются из постели в постель просто потому, что им скучно, что они пресыщены и придумывают себе новые романы, заполняя жизненный вакуум. Поведение Клаудии вызывает у него досаду. Этой досадой и объясняется измена Сандро Клаудии в конце картины; разумеется, она несерьезна, но Клаудиа воспринимает иначе, ей кажется, что ее вера в Сандро была ошибкой, мир ее надежд рухнул в один миг. И все же потом, видя одинокого почти рыдающего Сандро на скамейке, она сопереживает ему, отчасти понимает его. Конечно, она может его простить. Клаудиа подходит к Сандро, гладит его волосы. Она молчит, и молчит он. Вблизи них стоит колокольня, напоминая им – и нам – о прощении и любви и о том, что мужчина и женщина созданы друг для друга.

Мужчина и женщина еще врозь, но они уже знают друг о друге нечто важное, быть может, главное. В замечательной финальной сцене картины, одной из лучших финальных сцен в истории кинематографа мир поделен надвое: кадр вмещает полуразрушенную стену древнего здания и пейзаж с Этной. Возможно ли взаимопонимание, преодоление чуждости героев силой любви?

Они еще врозь, но уже вместе плачут, и это значит, что есть надежда.

Ночь.

В «Приключении» отношения героев еще только складываются, в «Ночи» перед нами семейная пара со стажем. Сандро теперь не архитектор, он писатель, и зовут его Джованни. Его жена Лидия чем-то напоминает Анну десять лет спустя. Когда-то Анна сказала: «Мне очень плохо. Иногда, при мысли, что я могу потерять тебя, мне хочется умереть. И, в то же время, я тебя больше не чувствую». Лидия могла бы сказать это сейчас. С самого начала мы видим разлад между супругами. Навещая в больнице умирающего друга, они случайно встречаются в коридоре девушку; это здешняя пациентка, и ее явно интересует Джованни. И пожалуй, Джованни не прочь бы заняться с ней любовью, поэтому, хотя он считает ситуацию неподходящей, он медлит – и это, конечно, замечает Лидия. И Джованни как будто спрашивает ее: «Ты не возражаешь?» Ну конечно, она современная женщина и она не возражает, она может подождать Джованни на улице. И пускай Джованни в итоге отталкивает незнакомку, это никак не меняет характера отношений между ним и Лидией.

Такова тема, и далее она развивается в вариациях. После посещения больницы Джованни отправляется по делам, а Лидия бродит по городу. Когда Джованни возвращается домой, ее еще нет. Чем же она занята в поздний час? О, она совсем не спешит к мужу, она приходит на лужайку, где когда-то, в лучшие времена, они встречались. Теперь какие-то парни запускают там ракеты. Прошлое – все, что осталось от любви. Наконец, Лидия все-таки звонит Джованни, чтобы он приехал за ней. Он приезжает, забирает ее домой – но дома скучно. Герои – как будто чужие люди, которых в какой-то странной игре свели побыть друг с другом некоторое время, да так и забыли о них, и вот теперь они не знают, что делать. Они идут в ночной клуб, но там еще явственнее ощущают бессмысленность своего присутствия рядом. Тогда они направляются на вечеринку, что устраивает некий предприниматель, который, кстати, приглашает Джованни к себе на работу – но Джованни не хочет принимать его приглашение, потому что в глубине души презирает и этого воротилу и вертящихся возле него прихлебателей.

На вечеринке многолюдно; герои сразу расходятся, как если бы они лишь случайно явились вместе. В этот момент на сцену выходит новый персонаж – эротичная дочь хозяина вечеринки Валентина. Она пребывает в одиночестве, и Джованни предлагает ей свое общество – с надеждой на любовное приключение. Валентина не за и не против. Предоставленная себе Лидия видит их поцелуй, дальше которого, впрочем, дело не идет – Валентина объясняет: «Я не разрушаю семейные пары. А теперь иди к своей жене и извинись перед ней за весь вечер». В это время с Лидией знакомится мужчина; он ей приятен, и она садится в его машину; ей кажется, что она готова тоже изменить. Мужчина увозит ее с вечеринки, Лидия смеется, потом настает время для поцелуя, и тут Лидия вдруг отворачивается и говорит: «Простите, я не могу». Она возвращается к Джованни, который все еще вьется возле Валентины, и так они оказываются втроем.

Джованни ненадолго покидает женщин, и у них появляется возможность переговорить. Лидия поначалу не склонна к разговору с Валентиной, но та ведет себя дружелюбно и дает понять, что вовсе не собирается поощрять внимание Джованни. Тогда Лидия признается ей, как это тяжело – ощущать бремя лет, бремя отданной жизни. Признается, что даже не ревнует, и что в этом-то и беда. Что ею владеет смертная тоска. Эти слова слышит вернувшийся Джованни. И вот он подходит – не к жене, но к Валентине и на глазах у Лидии задает ей безмолвные вопросы. И Валентина отвечает: «Вы меня за этот вечер совсем доконали. Оба», – и под звуки медлительно-грустного блюза Джованни и Лидия покидают ее и уходят пройтись. Уже светает. Ночь осталась позади. Лидия читает Джованни старое любовное письмо; это письмо Джованни, но чувства, захватывавшие его тогда, столь далеки от нынешних, что он даже не узнает свои собственные слова, не может это письмо вспомнить. Зачем же они все еще вместе? Быть может, физическая

близость даст ответ на этот вопрос? Набросившись на Лидию с поцелуями, Джованни клянется, что это неправда, будто он больше не любит ее.

Но окрестные травы и деревья сомневаются. Усомнимся и мы.

«Ночь» и «Приключение» объединяет тема мужчины и женщины, которые то ли нужны, то ли не нужны друг другу. При этом в обоих случаях симпатии Антониони – на стороне женщины. В этом, заметим на полях, он противоположен Бунюэлю, для которого истинно, что мужчине от женщины не будет добра. Между Антониони и Бунюэлем есть и другая заслуживающая внимания оппозиция. Антониони откровенно осуждает «высшее общество». Это так в «Приключении», где мы видим, как развращены, эгоистичны и бездушны «подруги» Анны, это так в «Ночи», где владелец виллы, несостоявшийся работодатель Джованни, показан самодовольным циником. В свою очередь, Бунюэль столь же откровенно негативен в отношении «низов». В его «Виридиане», вышедшей в том же году, что и «Ночь», есть сцена отвратительного пира нищих, где как на подбор перед нами выставлены все присущие им пороки: нежелание трудиться, трусливая безответственность, отсутствие уважения к каким-либо правам других людей, глумливость, неблагодарность.

Следует отметить, что близость «Ночи» и «Приключения» – в основном тематическая, не эстетическая. В «Ночи» намечается новая эстетика, которая еще сильнее выявится в последующих картинах Антониони – «Затмении» и «Красной пустыне». Уже в первых кадрах Антониони показывает город с его высящимися зданиями, автотрассами; на пути героев отчего-то оказывается экскаватор, позднее за окном пролетает вертолет – и это никоим образом не символы отчуждения человека от природы. Нет, Антониони стремится показать эти здания, трассы и этот экскаватор как новый тип прекрасного. «Изогнутые очертания заводов и заводских труб, – скажет он в одном из интервью, – могут быть живописнее силуэта деревьев, приевшегося нашему глазу. Это богатый, живой, полезный мир».

В картине снялось превосходное трио актеров: Жанна Моро в роли Лидии, Марчелло Мастоияни в роли Джованни и Моника Витти, сыгравшая Валентину. Игру Жанны Моро высоко оценил сам Ингмар Бергман, который одновременно назвал Витти ужасной актрисой; это высказывание Бергмана можно посчитать для него естественным, поскольку Витти совсем не театральна: жесты, позы, перемены интонации, – не ее стихия. Однако для реализации замыслов Антониони это и не важно, а важно то, что у Витти прекрасная фигура и прекрасное лицо, очень выразительное. Кадр с Валентиной, застывшей словно в вечном ожидании чего-то подлинного, или, например, кадр с лицом Виттории, героини «Затмения», на фоне кроны дерева и кусочка неба – словно полотна кисти художника эпохи Возрождения; воистину это чистая самодостаточная красота. Для Антониони это и значимо, ибо он предпочитает показывать, тогда как слова, произносимые персонажами, важны в меньшей степени. Его эстетика – прежде всего эстетика живописца. Отсюда и его тяготение к статичным образам, и некая особенная медлительность – ведь перед картиной нужно какое-то время постоять, взглядеться в нее, проникнуться ее атмосферой. Как заметил в одной из своих лекций Умберто Эко, помедлить – не значит терять время. Но в случае Антониони паузы предназначены не для размышления зрителя над смыслом картины. Они акцентируют моменты его встречи с красотой.

«На Западе происходит загрязнение человеческого духа вместе с загрязнением окружающей среды», – отмечает Антониони. В «Красной пустыне» он лишь намечает вопрос, пока еще не как социальный, но как психологический, в «Фотоувеличении» появляется положительный герой – представитель нигилистически настроенной молодежи, в «Забриски Пойнт» конфликт молодого поколения с буржуазным миром, принявший форму открытой разрушительной борьбы, задает всю тональность картины. «Забриски Пойнт» – это, если так можно выразиться, точка кипения, завершающая «ницшеанскую» триаду названных фильмов Антониони.

Студенты бросают вызов обществу. Разве это не их право? Разве не они – молодое поколение – представляют собой будущее общества? И если общество вступает с ними в войну, резонно задать вопрос: быть может, обществу не нужно его будущее? Кто-то, несомненно, назовет такую постановку вопроса неоправданно радикальной, а сам сюжет «Забриски Пойнт» – ложной драматизацией. На это хочется ответить ссылкой на «Книгу Мануэля» Кортасара, автора, Антониони читаемого (напомним здесь, что именно по мотивам рассказа Кортасара «Слюни дьявола» был поставлен предыдущий фильм Антониони – «Фотоувеличение»), написанную, правда, несколькими годами позже, чем вышла картина «Забриски Пойнт». В одной из первых глав этой книги приводится выдержка из газеты, где сообщается, что некто господин Пешу, адъюнкт-профессор истории «был застигнут полицейской облавой, когда проходил по бульвару Сен-Мишель после проведенного в библиотеке трудового дня. На господина Пешу, пятидесяти пяти лет, вдруг накинлись с дубинками, повалили наземь, затем повели в комиссариат, откуда перевели в следственную тюрьму в Божоне». И далее: «У господина Пешу тройной перелом коленной чашечки и другие травмы, из-за которых ему придется несколько недель пролежать без движения». Временный административный совет факультета литературы и гуманитарных наук «избрал делегацию, которой поручено добиться аудиенции у ректора университета в Клермон-Ферране и выразить возмущение всего факультета». Поистине общество безумно, если все, что можно сделать в подобной ситуации – это выразить возмущение. И когда в одной из сцен фильма Антониони полицейский записывает род занятий задержанного профессора «служащий» вместо «профессор социальных наук», потому что последнее слишком длинно, это, увы, не гротеск. И когда, продолжим эту линию мысли, полицейские расстреливают приземлившийся самолет Марка, потому что Марк якобы оказал им сопротивление, перед нами не ложная драматизация, а правдивое изображение античеловечной действительности, в которой ни достоинство человека, ни сама его жизнь не имеют ценности.

Однако, разве общество не вправе защищать свои традиции, свои устои, элементарный порядок, наконец? Ответим так: не любые традиции, не любые устои, не любой порядок и не любыми средствами. Антониони как раз и хочет сказать, что мораль, доставшаяся нам со времен Гомера, устарела, не отвечает современным задачам, и потому необходима переоценка всех ценностей. С другой стороны, положительной программы его герои по-прежнему не имеют, как не имел ее Томас в «Фотоувеличении». О чем спорят студенты на собрании в первой сцене картины? «Мы хотим взорвать идеологию», – говорит один из них. Но это еще никак не положительная программа. «Нам необходимы массовые выступления, которые производили бы эффект», – лозунг, конечно, разумный, но ведь выступления сами по себе бессмысленны.

Может быть, Марк знает, за что он готов бороться? По его словам, он даже готов умереть... лишь бы не от скуки. Последнее замечание наводит нас на мысль, что Марк, в

сущности, все тот же Томас, но только с совершенно иначе сложившейся судьбой. Хотя Дарии он говорит, что не играет в игры, *что* есть вся его жизнь, как не игра со своей свободой?

Свобода и есть то, что в первую очередь ценно для Марка. Но Антониони устами господина Аллена, босса Дарии, выдвигает встречный тезис: «Цена любой вещи сама по себе не может быть высокой или низкой, все зависит от возможностей ее использования». В частности, о свободе можно сказать, что она имеет ценность не как таковая, а в зависимости от того, что человек может с ней сделать, как ее применить. С этим суждением Марк не согласился бы. Однако, быть может, именно господин Аллен прав? В чем суть борьбы студентов?

Представляется, что она заключается не столько в конкретных претензиях к власти, сколько в требовании «с нами считаться». Это требование безусловного, дополитического признания права всякого человека на то, чтобы в нем видели именно человека, а не просто «винтик» в социальном механизме. И его невозможно отвергнуть как анархистское, даже если бунтующие студенты действительно не знают, что делать со свободой, и если они пока не в состоянии разграничить «свободу от» и «свободу для».

Но антигуманность общества как раз и означает отрицание этого фундаментального требования. Сломанная коленная чашечка профессора Пешу, расстрелянный самолет Марка, – неизбежные, в определенном смысле, следствия. Такое общество неприемлемо – вне зависимости от наличия какой-либо позитивной альтернативы. И мы прекрасно понимаем Дарию, в порыве чувств снова и снова мысленно взрывающую роскошную виллу, на которой встречаются сильные мира сего, – взрывающую как символ этого неприемлемого мира.

Этот взрыв – финальный аккорд картины и один из двух ее полюсов, полюс ненависти, однако, у нее есть и второй, противоположный полюс. В пустыне, где Марк и Дария только вдвоем и оттого совершенно свободны (ведь общество с его ограничениями возникает, вопреки распространенному заблуждению, не вместе с появлением «ты», но с появлением «он», с появлением третьего), они предаются любви. Примечательно, что в этой сцене Антониони показывает множество любящих пар, казалось бы, неизвестно откуда взявшихся. Конечно же, это пары воображаемые, а их бесчисленное количество означает, что любви никогда не бывает слишком много, и что планета готова принять нас, любящих, всех.

Романтическая история героев обрывается, едва начавшись; их пути расходятся, и обоих не ждет ничего хорошего, но это не важно, а важно, что искренний интерес друг к другу, изначальная доброта и признание друг в друге человека возможны, и именно это – естественное человеческое состояние, а вовсе не подозрительность, недоверие и враждебность.

Так может быть, и так должно быть.

«Роза как символ утверждения жизни вопреки лавине презрения и ужаса – вот то важное, о чем я попытался рассказать», – написал в предисловии к своей «Книге Мануэля» Кортасар. Эти слова, наверное, следует отнести и к картине Антониони.