

## Затмение.

«Темп нашей жизни сегодня то ускоренный, то замедленный», – эти слова Антониони, возможно, поясняют своеобразное музыкальное вступление к его картине «Затмение», в котором зажигательную румбу, исполняемую Миной – великолепной эстрадной певицей тех лет, сменяет череда бессвязных монотонных звуков, как будто заявляющая о душевном состоянии героини, которую мы и видим почти сразу же: она переставляет предметы, пытаясь добиться их гармоничного размещения. В комнате с ней – мужчина, с которым она живет. Примечательно, что его мы видим раньше, чем Витторию, новую героиню Витти. Камера на какое-то время задерживается на этом персонаже, который в сюжете не сыграет практически никакой роли – прием замедления, типичный для Антониони. Зачем было столько времени показывать этого Рикардо, спросит кто-то в недоумении. Пожалуй, этот вопрос сродни недоумению господина Юмбло, в свое время отвергнувшего рукопись Пруста со словами: «Возможно, конечно, это следствие моей ограниченности, но я не в состоянии постичь, зачем описывать на тридцати страницах, как человек ворочается в постели перед сном».

Между тем, Рикардо может быть понят нами как все тот же Сандро из «Приключения», но если в «Ночи», куда Сандро заявляется в облике Джованни, его прошлое связано с все-таки вернувшейся Анной, то между «Приключением» и «Затмением» он живет с Клаудией, которая теперь, однако, осознает свою ошибку и устами Виттории говорит: «Я ухожу». Как она затем признается подруге, она сбита с толку, разочарована, устала. Рикардо этого ее состояния не осознает, но, впрочем, это неважно, так как Антониони больше о нем говорить не намерен.

Оставшись одна, Виттория встречается с подругой и с матерью. Матери, в общем-то, нет до нее дела. Она проводит время на бирже, надеясь заработать там состояние. Она не готова выслушать Витторию, пытающуюся сообщить ей о разрыве с Рикардо, ее гораздо больше, чем счастье или несчастье ее дочери, волнует цена покупаемых фруктов. Мысли ее – прежде всего о деньгах. Виттории, напротив, стремление к деньгам чуждо, что соответствует позиции самого Антониони.

Деньги приходят и уходят. Еще недавно, только что мать Виттории радовалась, что хорошо подзаработала, и вот уже она потерпела полный крах. Деньги – призрак. Полагая так, Виттория при этом вовсе не является непрактичной. Напротив, она вполне разумна и практична, она лишь не разделяет и не понимает одержимость людей обретением богатства. И поэтому ей так интересен человек, который потерял огромные деньги и... нарисовал на листке бумаги цветы.

Кажется, что Антониони бесконечно долго, словно испытывая зрительское терпение, показывает кричащую, мечущуюся толпу в сцене биржевой катастрофы. Почему? Неужели он и в этой толпе видит прекрасное? Ответ, по-видимому, таков, что Антониони вглядывается в этих людей и хочет, чтобы и зритель вгляделся попристальнее, чтобы он не отверг их огульно. Ведь именно из этой среды является новый герой картины, новый мужчина в жизни Виттории.

«Приключение», «Ночь» и «Затмение» часто определяют как «трилогию некоммуникабельности». Некоторые предпочитают говорить не о трилогии, а о тетралогии, добавляя к трем названным картинам также «Красную пустыню». Представляется, что такое определение как минимум слишком упрощает дело. Во всяком случае, в «Затмении» речь идет не о проблеме коммуникации, а о проблеме незнания счастья.

Счастье для Виттории – нечто апофатическое. Деньги – не счастье, Рикардо – тоже не счастье, это ясно. Что насчет Пьеро? Он Виттории симпатичен, но настоящего чувства нет. У Пьеро тоже нет чувства к Виттории, он просто желает ее – ситуация, постоянно воспроизводящаяся в фильмах Антониони.

Пьеро приезжает к дому Виттории в поздний час на своей красивой, дорогой машине и рассчитывает, что она без лишних проволочек впустит его. Но она говорит (правда, улыбаясь): «Ко мне нельзя». В этот момент судьба играет с Пьеро злую шутку: какой-то бродяга угоняет его машину. Тут-то и выясняется, что машина для него намного важнее, чем отношения с Витторией. Виттория это видит, но пока готова простить: она еще надеется, что счастье с Пьеро возможно.

Они снова встречаются, и на волшебном пешеходном переходе Пьеро говорит Виттории, что поцелует ее, как только они перейдут дорогу. На середине пути она колеблется, но затем все же подходит к поджидающему ее Пьеро, который в этот момент отчего-то медлит – но это ему в плюс, и Виттория позволяет ему один легкий поцелуй, но сразу же говорит: «Я ухожу», – и смотрит на тени деревьев на дороге. И вдруг тени становятся гуще, словно солнце потускнело. Словно что-то не так во всем мире – какая-то в нем заминка. Что-то не так и с поцелуем. Виттория опять в растерянности, она не знает, есть в ней любовь к Пьеро или нет. Быть может, ее судьба подобна судьбе Валентины из «Ночи», которая признается Джованни: «Всякий раз, когда я пыталась вступить с кем-то в контакт, любовь уходила»?

«Реальность вокруг нас стала расплывчатой и нематериальной. То, что происходит внутри нас, подобно появлению световых точек на фоне тумана и темноты. Наша конкретная реальность призрачна и абстрактна», – писал Антониони. Именно такова атмосфера «Затмения». Призрачны и абстрактны чувства. И если Хайдеггер прав в том, что «истину надо всегда еще только отвоевывать у сущего», то ни Виттория, ни Пьеро к такому повороту дела не готовы.

Очередная встреча героев начинается с вопроса Пьеро: «Как дела?» – и с его похвалы, что он купил новую машину. Сообщение это не производит на Витторию ожидаемого впечатления, она не спрашивает Пьеро о машине; тем не менее, она легко соглашается на предложение Пьеро поехать к нему домой. Там она ему отдается, но для их отношений это ничего не значит. «Мы завтра увидимся?» – спрашивает Пьеро. Виттория молчит. «Мы увидимся завтра, – он как будто принимает решение. – И послезавтра». «И послепослезавтра», – добавляет Виттория, улыбаясь и не зная, правду ли она сказала или вообще бессмыслицу.

Наконец, мы возвращаемся на привычное место свиданий героев. Поначалу там все как прежде. Но проходит время, и мы вдруг осознаем: место изменилось. Виттория и Пьеро должны были встретиться, но они не встретились. Мимо проходят другие люди, и пешеходный переход, свидетель первого поцелуя героев, пуст. Такова сцена несостоявшейся любви, умершего уже во время робкой попытки родиться чувства.

Темнеет. Светят только фонари. Камера выхватывает один из них, приближает. Фонарь тускло сияет в центре кадра. И мы читаем: FINE.

Иные утверждают, будто сценой с фонарем фильм демонстративно оборван. Это, конечно же, не так. Чувство не родилось – это и есть финал, а фонарь явлен застывшим вопросительным знаком. Почему? У нас есть вопрос и нет ответа. «Я бы хотела не любить тебя или полюбить сильнее», – говорит Пьеро Виттории. Но ей не дано ни того, ни другого.

Примечательно, что «Ночь» заканчивается рассветом, а «Затмение» – сумерками. Значит ли это, что Антониони стал пессимистичнее? Нет. Пессимистичен он был уже в «Ночи». Новый день, который наступил в финале «Ночи», прошел в «Затмении» – и оказался ожидаемо бесплодным. Вместе с тем, Антониони неверно было бы назвать абсолютным пессимистом (даже в пределах творческого периода от «Приключения» до «Красной пустыни»), и язвительное бергмановское замечание, что он «задохнулся в собственной тоскливости», несправедливо. Он лишь ощущает и демонстрирует ситуацию экзистенциального кризиса, выход из которой не может быть найден без переоценки всех ценностей – о чем, впрочем, мы поговорим позднее.

В «Затмении» мы сталкиваемся с новой характерной особенностью эстетики Антониони, до этого лишь намечавшейся: прекрасными и заслуживающими внимания в не меньшей степени, чем люди, могут быть неодушевленные предметы. И речь идет не о дворцах, не о статуях, даже не о вилках или ножах с какими-либо изощренными орнаментами, но о совершенно обычных вещах, таких как авторучка или как пешеходный переход, который может по праву считаться одним из персонажей картины. «Именно вещи, предметы, материя в наши дни имеют большое значение, – говорил Антониони. – Я испытываю огромную симпатию к предметам». Виттория, между прочим, способна видеть красоту обычных вещей. Ей вообще многое в жизни интересно: облака, самолеты, собаки. Увы, все это бесполезно, ибо она не знает главное – как обрести любовь.

## Красная пустыня.

В своем известном высказывании «Люди станут более искусными и более сообразительными, но они не станут лучше, счастливее и разумнее в поступках» Гете констатировал очевидный для него факт невозможности нравственного совершенствования человеческого рода. Для Ницше этот факт очевиден не был; напротив, он утверждал необходимость ревизии морали. «Не пришли ли мы нынче к необходимости решиться на переворот и радикальную перестановку всех ценностей, – писал он, – благодаря новому самоосмыслению и самоуглублению человека?» Примерно столетие спустя Антониони скажет, что, хотя в технике люди ушли далеко, добрались до Луны, мораль при этом осталась такой же, как во времена Гомера. Его позицию Делез справедливо оценивает как проникнутую скорее даже не марксистским, а именно ницшеанским духом: мораль должна была бы измениться соразмерно тому, как люди продвинулись вперед в техническом отношении, однако, она, к сожалению, осталась прежней. Хуже того, она «становится все более косной, искусственной и лицемерной». Современный человек «тащит за собой груз устаревших чувств и моральных понятий. Они мешают, сковывают его, не дают решать современные проблемы». Гете ответил бы на это, что новые чувства и понятия, если даже представить себе, что они вытеснят старые, ничего не добавят для возможности счастья. Проблема заключается не в якобы отсталой морали. Скорее наоборот, следует поставить вопрос: а нужно ли человеку добираться до Луны? Что он будет делать со своими новыми знаниями? «Я философию постиг, я стал юристом, стал врачом... Увы! с усердием и трудом и в богословье я проник, – и не умней я стал в конце концов, чем прежде был» – таковы первые слова Фауста. На это Антониони, интересовавшийся не человеческими душами, а миром, в котором обитает человек, в целом, мог бы возразить, что всякое знание само себе довлеет.

В 60-е годы XX века достижения физики атомного ядра и эйнштейновская формула полной энергии уже были обращены человеком в оружие, способное уничтожить всю планету, но технологический оптимизм Антониони это ни в коей мере не разрушало. Здесь не следует забывать и о том огромном влиянии, которое оказал на европейских интеллектуалов того времени марксизм с его одиннадцатым тезисом о Фейербахе, акцентированием темы социальной справедливости и представлениями о вторичности общественного сознания по отношению к общественному бытию и о возможности в правильно организованном социуме слепить из человека что угодно. Эти представления не только не противоречили ницшеанской установке на переоценку всех ценностей, но даже превосходно с ней согласовывались. И Антониони был сильно увлечен перспективами высокотехнологичной цивилизации. При этом в своем отношении к уходящему миру он был антиподом Висконти. Если Висконти, одновременно осуждая уходящий мир и сожалея о нем, особенно в «Леопарде», воспринимает его уход в контексте прустовской темы утраченного времени, то Антониони со спокойствием оперирующего хирурга проводит черту и устремляет взгляд в будущее. Оно ему прежде всего интересно. «Передо мной – только будущее, – говорит он, – прошлое меня не интересует». В «Красной пустыне» такое отчеркивание прошлого осуществляется прямо-таки в буквальном смысле.

Героиня «Красной пустыни» – молодая женщина, недавно пережившая автокатастрофу и опасаящаяся, что так и не сможет преодолеть последствия испытанного потрясения. На это потрясение она сама и все остальные списывают ее душевное состояние, но на самом деле вопрос может быть поставлен так, что психологический шок, перенесенный Джулианой, вовсе ни при чем: Джулиана здорова, только она не такая, как многие другие. Что же с ней не так? Мы видим, что проблема ее не в том, чтобы обрести чувство, как это было в случае Виттории в «Затмении», она в неспособности ощутить «красоту этого мира, где даже заводы могут быть прекрасными», влиться в современную жизнь с ее новыми запросами и ценностями, обрести себя в новом, изменившемся мире. Да, пожалуй,

Джулиана Виттории совершенно противоположна. «Она сталкивается с необходимостью стать другим человеком, новой женщиной, – поясняет Антониони. – Это ей рекомендуют врачи, и к этому же стремится она сама. В каком-то смысле весь фильм как раз о том насилии, которое она совершает над собой». Ситуация, однако, не совсем такова, какой ее в этих словах рисует Антониони: ведь Джулиана не понимает, что за новой женщиной ей необходимо стать. «Что я должна увидеть?» – спрашивает она. Этот вопрос должен нас насторожить. Он означает, что в действительности Джулиана стремится стать не другим человеком, а нормальным, и здесь важно, что саму себя прежнюю она считает нормальной; более того, надо понимать, что для нее нормальность означает вовсе не то же самое, что для Антониони. «Красная пустыня» – пример того, как произведение говорит нечто иное, чем предполагалось автором. Возможно, причиной тому служит своеобразное «двоевластие» в этой картине Антониони и Моника Витти, отсутствие между ними той идеальной согласованности, что была прежде (недаром после «Красной пустыни» они расстаются), однако, мы можем искать ее и в ошибочности авторского дискурса. Оба этих объяснения, впрочем, не противоречат друг другу.

Случается, что в сновидении мы проходим через дверь, которая должна, как мы знаем, выводить из здания наружу, но отчего-то, пройдя, оказываемся вовсе не на улице, а перед еще одной, новой дверью, в очередном из бесчисленных коридоров все того же здания, из которого пытаемся выйти. В таком сне мы всегда далеки от улицы, стремимся попасть туда – и никак не можем это сделать. Наверное, Джулиана находится именно в такой ситуации. Из своего невроза она стремится выйти в мир – тот самый индустриальный мир, в котором благополучно живут (и, по мысли Антониони, должны благополучно жить) остальные. Но она не может очутиться в нем, он ей всегда внешен. Внешность мира относительно Джулианы означает, разумеется, также симметричное отсутствие самой Джулианы в мире, ее отверженность. Это и есть ситуация пустыни. Она проявляется по-разному: и как непонимание и даже, можно так сказать, невосприятие Джулианы мужем, который, хотя его жена – привлекательная женщина, посвящает себя в первую очередь работе и незряче позволяет Джулиане изменить ему, и как отсутствие контакта с сыном, жестоко ее обманывающим, притворяясь, будто не может ходить. Может быть, он делает это, оттого что нуждается в материнской любви? На миг Джулиана в это верит, и если бы это было действительно так, она была бы счастлива, но нет – Валерио не нуждается в любви матери, это Джулиана нуждается в его любви.

Распространенное понимание красной пустыни как пустыни эротизма справедливо в том смысле, что в ситуации Джулианы эротизм бесплоден, однако, прежде всего, красный цвет, которым полнится картина – это цвет тревоги, страхов героини. Все вокруг ощущается ею как неподлинное, почва уходит из под ног – что совершенно неудивительно, ибо отверженность и начинается с утраты почвы. Даже логика в мире, в который Джулиане предписывается вступить, иная, чем та, что ей привычна: один плюс один – это уже не два, а один, как сообщает ей ребенок. Джулиане страшно, и она цепляется за знакомые вещи. «Если бы я поехала, я бы взяла с собой все. Все, что вижу», – говорит она, объясняя, что иначе, вернувшись, она уже не найдет ничего, что было прежде. Ей хотелось бы, чтобы все-все, кто любил ее, окружали бы ее стеной, чтобы ее успокоили. Только разве можно успокоить человека, вдруг ощутившего, что ничего нет? Так как ничего нет, бояться, в общем-то, нечего, и Джулиана так и объясняет свое состояние: «В действительности есть что-то страшное, а я не знаю, что это. И никто мне об этом не говорит».

Среди всех прочих и Коррадо не готов понять Джулиану и помочь ей. Для него она – только сексуальный объект. Он может дать ей физическую любовь, но ведь это вовсе не то, что ей нужно (между прочим, это показывает, насколько Антониони далек от Фрейда). Коррадо – очередное повторение Сандро, Джованни, Рикардо, Пьеро. «Когда переживающая кризис женщина ищет человека, который помог бы ей, ей попадается негодяй, использующий и ее самое, и ее кризис», – так о нем отзывается Антониони.

Однако, следует отметить, что Уго – муж Джулианы – ровно так же не способен ей помочь, и в своей положительной его оценке Антониони всего лишь теоретизирует. И здесь вспоминаются слова Кафки, который писал в своем дневнике: «Все пытались вернуть меня к жизни, но, ничего не добившись, старались мириться со мной таким, какой я есть».

Ситуация Джулианы – это борьба с непостижимым. Так и Йозеф К., герой «Процесса» Кафки, не знает, в чем его вина, но безвыходно вовлечен в свою виновность. Из здания нет выхода, потому что за дверью, за которой должна быть улица, всегда оказывается новая дверь.

Невозможность исхода подчеркивается возвращением героини в последней сцене фильма в ту же местность, которую мы видели в его начале. Она как будто прошла по заколдованному кругу. «Почему все так же, как и было?» – спрашивает ее Валерио. «Не знаю», – отвечает она. Она только знает, что птицы сюда больше не летят. Джулиане дорог мир, в котором море прозрачно, а скалы поют, мир ее детской сказки, ей же предлагается море, лишенное волн, пространство, разгороженное железобетонными стенами, а вместо пения скал – грохот механизмов и пугающие гудки кораблей. Может быть, Антониони прав, и новая действительность по-своему прекрасна, только Джулиана увидеть эту красоту не в силах. И разве ее можно в этом обвинить?

Профессия: репортер.

*Спишь. И опять просыпаешься мной.  
Позднее утро стирает иллюзию обновления.  
Х.Л. Борхес*

*И невозможно встретиться, условиться,  
И уклониться не дано.  
О. Мандельштам*

Некоммуникабельность, вопреки распространенному суждению, едва ли может быть названа главной темой «Приключения», «Ночи», «Затмения», но «Профессия: репортер» – фильм, где эта тема действительно налицо. Можно даже усмотреть иронию в профессии его главного героя Дэвида Локка, человека замкнутого и несловоохотливого.

Кто этот Дэвид Локк, если чуть подробнее? Он – довольно-таки способный журналист, при этом *не любящий* свою профессию, потому что профессия требует от него иных качеств, как минимум – большей агрессивности, а он по натуре не борец, он из тех, кто примиряется, старается избегать конфликтов. Он не лишен романтизма, порою пишет стихи. Он не мизантроп, но, тем не менее, друзей у него нет, и семейная жизнь не складывается, что признает и его жена, говоря: «Мы не сделали друг друга счастливыми». Что же нужно Дэвиду Локку для счастья? Он полагает, что счастье недостижимо в той жизни, которая у него есть. Вывод отсюда заключается в том, что жизнь надо поменять. Не изменить, а именно поменять, начать заново.

Как же, однако, это сделать? На то воля случая. В гостинице, где во время своей африканской командировки остановился Локк, от сердечного приступа внезапно умирает некто Робертсон. Они с Локком были шапочно знакомы – просто как единственные европейцы здесь; Локк знает, что у Робертсона нет родни, и знает, что он вел уединенный образ жизни сегодня здесь, а завтра там. Почему бы не представить себе, что это журналист Локк умер, а Робертсон продолжает одиноко странствовать по свету? Тело можно перетащить из гостиничного номера покойного в номер Локка, это рядом, а фотографии в документах можно переклеить. Для персонала гостиницы что мистер Робертсон, что мистер Локк – один и тот же мистер Икс, которого и в лицо-то не помнишь толком. Похороны по естественным причинам состоятся немедленно на ближайшем кладбище, никого, кто мог бы обнаружить подмену, на них не будет. И уж, конечно, никто не станет, думает наш герой (посредственный психолог) разыскивать умершего Дэвида Локка, напротив, Рэйчел Локк только свободнее вздохнет.

Немного предусмотрительности, и, казалось бы, концы в воду.

В этот роковой момент Локк не знает истинного рода деятельности Робертсона, он только располагает его записной книжкой, где будущее представлено чередой встреч (дата, место, женское имя), да номером ячейки в аэропорту Мюнхена, где что-то, по-видимому, следует забрать. Нет смысла пускаться в предположения о том, как сложилась бы его жизнь Робертсоном, если бы он не поехал в Мюнхен. Безотносительно того, как Лахезис мечет жребий, Клото прядет нить.

В Мюнхене Локка ждут первые неожиданности. В камере хранения он обнаруживает документацию на оружие. А немного спустя выясняется, что мистера Робертсона хотят видеть люди, в этом оружии заинтересованные. История приобретает характер триллера. И если поначалу Локк собирался в Югославию, теперь его планы меняются. Ему вдруг становится *интересно*. Это лишь миг интереса, увлеченности миражом, вполне естественной для человека, потерявшего в пустыне своей судьбы, но мига этого достаточно, чтобы отправиться в Барселону, где Робертсону назначена новая встреча. Что ждет его там? Об этом Локк пока не слишком задумывается. Для него поездка в Барселону

– авантюра, альтернативная скуке существования, в котором, в сущности, никогда ничего не меняется.

Хайдеггеровский термин *das Unheimlichste* – захватывающий перевод то *δεινότατον* Софокла, но, на наш взгляд, знаменитый трагик античности подразумевал ровно то, что сказал, то есть, что более всего зла на свете совершают именно люди, и что именно другой человек человеку всего страшнее и опаснее. Это равно было справедливо в Древней Элладе или теперь, в наши дни в Северной Африке, в Мюнхене, Лондоне, Барселоне или далеком уголке Андалусии, в *Hotel De La Gloria*. Люди охотятся на людей, кто с фотокамерой, кто с винтовкой. Локк, в частности, оказывается объектом охоты тех, кто считает мистера Робертсона, продающего гранаты и винтовки африканским повстанцам, своим врагом, и... своей жены, каковой поворот истории ему даже не приходил в голову. Разве мог он вообразить себе, что, умерев, он станет для Рэйчел не менее, а более интересен, и что той вздумается поговорить с каким-то незнакомцем Робертсоном, чтобы попытаться лучше его понять? (Да, конечно, мог – но тогда он не был бы Локком.) И вот он в первую очередь обеспокоен именно тем, как бы его не нашла жена, а не опасностями, с которыми столкнулся, оказавшись в роли торговца оружием!

Скрываясь от разыскивающего его по просьбе Рэйчел некоего мистера Найта, Локк знакомится с девушкой. Она – не находящая себе дела интеллектуалка, в данный момент изучающая архитектуру. В Локке ей увиделась загадка, эта загадка приманивает ее; в общем, она клюет на приключение. У девушки нет имени, в титрах она так и значится – *Girl*, и Локк никогда не спрашивает, как ее зовут, идя в нежелании знать это дальше прежнего партнера Марии Шнайдер (девушку играет она) в «Последнем танго в Париже». Перед нами обычная в картинах Антониони тема: мужчина и женщина, которые непонятно зачем друг с другом. Не раз Локк спрашивает девушку: «Зачем ты со мной здесь?» – а она молчит, у нее нет ответа. Но ей уже не только интересно, ей нравится, кем стал Локк, и, кроме того, она не любит сдаваться и потому, когда Локк хочет выйти из игры, она не согласна. Робертсон во что-то верил, напоминает она и говорит: «Надеюсь, у тебя получится». «Что получится?» – спрашивает Локк. Никто не приходит на назначенные встречи. Никто не подает мистеру Робертсону никаких вестей. В своей новой жизни герой ощущает себя таким же неуместным (Хайдеггер прав), как и в прежней. И теперь он думает о самоубийстве.

Феллини говорил о душевном состоянии героя своей картины «8 ½»: «Ты уже не знаешь, кто ты или кем был и куда идет твоя жизнь, кажущаяся лишь долгим бессмысленным полусном». Но для его Гвидо это состояние – исходное, Локк же оказывается в нем в итоге. «В этот момент, – писал Антониони, – он уже ни с кем себя не отождествляет. Быть – это «быть в мире», как утверждает Хайдеггер. Но Дэвид Локк к финалу фильма уже выпал из мира. Мир просто находится рядом, за окном».

Андалусийский отель, где он должен был встретиться со «своей любимой» Дейзи, становится его последней пристанью. Здесь его настигает смерть, и к моменту, когда и Рэйчел наконец оказывается здесь, он уже мертв. «Я с ним незнакома», – говорит Рэйчел, имея в виду, что никогда прежде не видела Робертсона, но себе самой признаваясь, что и Дэвида никогда не понимала. И только девушка отвечает, что знает этого человека; впрочем, действительно ли это так? Приключение закончилось. Больше нет ни Локка, ни Робертсона. Вокруг пустынно. Вечер, и быстро садится солнце. В отеле загорается свет; теперь, в огоньках, он выглядит совсем безопасным и очень уютным. Но то иллюзия, ибо человек есть *das Unheimlichste*, и от этой своей сущности ему не деться никуда.

## ПРИБАВЛЕНИЕ ПЕРВОЕ

Шнайдер, сыгравшая в этом фильме девушку, за три года до того снялась в главной роли в великолепной картине Бертолуччи «Последнее танго в Париже». Сравнивая эти два

фильма, я бы сказал, что роль Жанны удалась Шнайдер больше, чем роль случайной спутницы Дэвида Локка. Отчасти эти роли сходны: в обоих случаях партнер Шнайдер – человек в состоянии экзистенциального кризиса, тщетно пытающийся избавиться от своего прошлого, и в финале он умирает. При этом героиня осознает, что должна оставить его, но ей мучительно трудно это сделать. Однако, Жанна испытывает к Полу страсть, и оборвать эту страсть она может только его смертью. Шнайдер прекрасно удалось сыграть такую страсть – от начала и до конца, от первого поворота головы, когда она обгоняет Пола на мосту, до истерического повторения фразы: «Он хотел меня изнасиловать» в финале. Но чувства и в помине нет в картине Антониони. Актрисе было, по-видимому, нелегко представить себе, что ей никак не оторваться от Локка, и особенно начало их сближения казалось ей сконструированным искусственно. В сцене знакомства девушки с Локком ее реплики звучат неубедительно, что, вероятно, обусловлено не только погрешностью сценария. Тем не менее, по мере приближения к заключительному «да» Шнайдер выглядит все естественнее.

Вообще Шнайдер хорошо вписывается в «кино по Антониони» уже хотя бы потому, что для нее кино, как она сама говорит, есть живопись, и потому, что она принципиально не хотела играть в театре. Странно, таким образом, что она больше у Антониони не снималась. Я не знаю, чем это было обусловлено, но, возможно, тут надо вспомнить, что следующий фильм («Тайна Обервальда») Антониони снял с участием Витти, долгое время перед этим находившейся с ним в разрыве. Другое обстоятельство, которое здесь можно припомнить, состоит в коммерческом провале фильма «Профессия: репортер». Известно также, что Шнайдер впала в наркозависимость; к ее чести, она сумела от нее избавиться, однако, у грандов мирового кинематографа ей больше сниматься так и не привелось. Грустная история – и, быть может, кто-нибудь когда-нибудь еще снимет об этом кино...