

В 1967 году на европейские экраны вышел фильм Микеланджело Антониони «Блоу ап»¹. Его неприязнительный детективный сюжет был по-английски «уютным», он напоминал истории Честертона о мистере Понде и патере Брауне. Завязку действия Антониони взял из рассказа Кортасара «Слюни дьявола». Он связал ее с колоритом лондонских парков, в которых часто бывал, когда приезжал в Англию. В то, что произошло дальше, поверить трудно: неприязнительная история фотографа по имени Томас оказалась шоком и для зрителей, и для критиков. Фильм мгновенно стал бестселлером. Арт-фотография на некоторое время превратилась в модную профессию...

1 С теми, кто *это* видел, словно бы что-то происходило, однако трудно было понять, что именно. Сюжет фильма оставлял множество вопросов, но следуя элементарным правилам детектива, ответы на них легко можно было найти (или хотя бы предположить, какие они). И все-таки ни один из этих ответов ничего не объяснял — действие ускользало от объяснений, подчиняясь движениям камеры. Что случилось утром в парке? Почему *так* шумели листья, когда фотограф вернулся в парк ночью и нашел труп? Что увидел Томас в случайно снятом на пленку женском взгляде, когда увеличивал фото у себя в лаборатории? И почему он «последовал» за этим взглядом, увеличивая тот фрагмент изображения, на который он направлен? И почему исчезло все: труп, женщина, пленка? Зрители этого фильма оказались перед реальностью, в которой *совершенно естественно*, что вопросы остаются без ответа. И почти безразлично, какой вопрос задать - ответ все равно будет неизвестен, невозможен и не нужен.

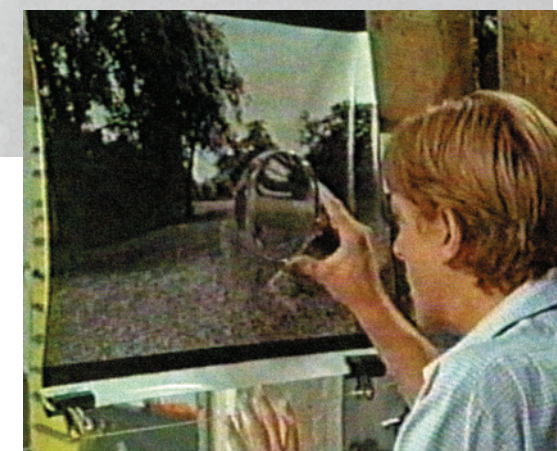
И они постепенно («с облегчением, болью унижения и страхом»²) узнавали в этом *свою* реальность, в которой

BLOW UP

ни о себе, ни о других никто не знает ничего.

П. Шулешко

ФОТОВВЕЛИЧЕНИЕ



МИХАИЛ ТРОФИМЕНКОВ

Первый опыт киносъемки был для Микеланджело Антониони травматическим. Однако текст-воспоминание о нем режиссер озаглавил: «Снимать фильм означает для меня жить».

«Впервые я заглянул в объектив кинокамеры (16 мм «Белл энд Овелл»), — очаровательная технологическая подробность, придающая осязаемость последующему кошмару, — в сумасшедшем доме». Сумасшедшие были покорны и пугливы. Их, как послушную мебель, расставляли по местам. Но, если верить Антониони, стоило включить осветительные приборы, и апатия сменилась «тотальным испугом», а затем — коллективной эпилепсией.

«Сумасшедшие прятались от света, казалось, что они укрываются от нападения доисторического чудовища. В спокойном состоянии на их лицах не было заметно следов безумия, теперь они были неузнаваемо искажены. Настал наш черед окаменеть. Оператор не мог остановить мотор кинокамеры, а я отдать какую-либо команду. Только директор нашел в себе силы закричать: «Хватит! Выключайте!». В комнате вновь воцарились полумрак и тишина, и мы увидели груды тел, шевелящихся, как в судорогах предсмертной агонии».

За всю историю кино только шесть режиссеров изменяли его синтаксис и грамматику: Дэвид Уорк Гриффит («Нетерпимость», 1916), Сергей Эйзенштейн («Броненосец «Потемкин», 1925), Орсон Уэллс («Гражданин Кейн», 1941), Роберто Росселини («Рим — открытый город», 1945), Жан-Люк Годар («На последнем дыхании», 1960) и — Микеланджело Антониони. Если воспользоваться французским языком, то «Блоу ап» — не «Un Film» («один из фильмов» Антониони), а его «Le Film» («единственный фильм», Фильм с большой буквы). Антониони потребовалось много лет, чтобы избавиться от того

¹Русское написание названия фильма стало традиционным

²Х.Л.Борхес. *Круги руин*

ужаса, который овладел им на его первой съемочной площадке. «Блоу ап» — фильм о том, что камера (фотокамера или кинокамера — неважно) обладает способностью проявлять скрытую реальность. Ее не стоит пугаться. Сначала будет слегка не по себе, как было не по себе фотографу Томасу, разглядевшему методом «blow up» («фотоувеличения», но в то же время и «взрыва») труп, скрытый в кустах лондонского парка, где Томас всего лишь воровал мгновения жизни у влюбленной пары.

Несколько лет назад фабула «Блоу ап» была сыграна в жизни. Великий Роберт Капа, фронтовой фотограф, утверждал, что сумел снять все то, что он снял за свою недолгую жизнь, только потому, что подходил на шаг ближе, чем другие фотографы. Александр Генис так прокомментировал его смерть в Корее: «Он подошел слишком близко и подорвался на mine». Самый знаменитый снимок Капы (1937): боец испанской республиканской милиции, спасенный для вечности в ту самую минуту, когда в него, идущего в атаку, попадает фашистская пуля. «Кино снимает смерть за работой» (Жан Кокто). Так вот, Капу посмертно обвинили в том, что «Смерть милиционера» — инсценировка. Потребовалось поднять архивы, чтобы установить: на том участке фронта и в тот день, когда Капа сделал свой снимок, погиб только один солдат. Сделанная анонимным канцеляристом фотография из формуляра убитого бойца подтвердила: Капа не солгал. Как доказать, что не солгали ни фотограф Томас, ни кинорежиссер Антониони? Фильм не заставляет зрителя верить им — он констатирует факт.

Но по контрасту с безжалостной волей проявителя фильм оставляет ощущение нефокусированности, размытости, неопределенности. Казалось бы, что может быть «размытого» в анилиновых декорациях укуренного Сохо образца 1967-го года? Однажды известный искусствовед Михаил Герман сказал, что Лондон для него неразрывно связан с «Блоу ап», и только с ним. В поисках женщины, выкравшей у него пленку, Томас забредает в ночной клуб и обнаруживает там свою секретаршу, отпросившуюся с работы «в Париж». «Я думал, ты в Париже». — «А я — в Париже». «В Париже» чувствуют себя и зрители «Блоу ап». В фильме все необязательно, все впустую. Томасу не нужны модели, послушно застывающие по его прихоти с закрытыми глазами. Не нужен пропеллер, который он покупает у антиквара. Не нужны ногастые девушки, с которыми он пошалил в своей студии. Не нужна жена, занимающаяся у него на глазах любовью с его лучшим другом. Не нужен гриф от гитары, который Томас с боем отобрал у поклонников хардовой группы (тоже ненужной — музыканты двигаются на сцене, как зомби), чтобы, оказавшись за пределами клуба, удивленно и чуть брезгливо бросить под ноги столь же безразличным прохожим. Так же как и музыканты, отрешены от «реальности» размалеванные клоуны, подчиняющиеся только своим, квази-масонским, правилам. Они постоянно попадают Томасу на жизненном пути и, в конце концов, приобщают его к таинству игры в теннис без мяча и ракеток. «Есть много способов



одолевать мучительное Ничто, и один из лучших — фотография» (Хулио Кортасар). Удивительно, но во всем фильме нет ни одной хоть сколько-нибудь содержательной реплики. Неопределенность — не вещная, не колористическая. Неопределенность — событийная и интонационная. Ключ к ней — в первых строках новеллы Хулио Кортасара «Слюни дьявола», вдохновившей Антониони и его соавтора по сценарию Тонино Гуэрру. «Поди знай, как это лучше рассказать: то ли от первого лица, то ли от второго, а может, взять третье лицо множественного числа или вообще выдумывать и выдумывать без конца самые невероятные сочетания, где не разберешься что к чему. Ну, допустим, так: “Я смотрю луна подниматься”, или так: “Нам, у них глаза болит болит на самом дне” и особенно вот это: “Они, белокурая женщина, были облака, что по-прежнему плывут перед моими, твоими, вашими, нашими лицами...” Черт его знает!». В «Орфее» Кокто-поэт принимал послания из Аида: «Птица поет пальцами». «Блоу ап» — фильм о птице, которая поет пальцами. Уже в следующем абзаце Кортасар раскрывает тайну. Герой мертв, его нет, мы слушаем монолог покойника. Томаса тоже нет. Растворяясь в финальном кадре на фоне английского газона, главный герой просто возвращается в органичное для него состояние небытия.

Возможно, это самый красивый фильм из всех когда-либо снятых. Первое слово, которое приходит в голову при воспоминании о нем (а фильм, как и человек, жив только в воспоминании о нем) «цвет». Философ кино Сергей Добротворский однажды сказал примерно следующее: если в кадре у Брессона — человек и стена, то играет не человек, а стена, а если Антониони снимает цветной фильм, то его сюжет заключается в том, что он цветной. Впрочем, рассказывают, что, увидев в первый раз «Блоу ап», Тарковский, Рерберг, возможно, кто-то еще — ряд имен можно продолжать в меру собственной испорченности — до утра спорили об эстетике черно-белого изображения и о том, насколько мастерски оператор Карло Ди Пальма, орудуя только черным и только белым, передал всю гамму оттенков бьющего по листьям ветра. Дело в том, что смотрели они черно-белую, торопливо и нищенски перепечатанную копию, украденную на очередном Московском фестивале. Возможно, эти режиссеры были совершенно правы. «Блоу ап» — фильм-негатив, он обратим. «Блоу ап» цветен настолько, что его разноцветница возвышается до уровня монохромности. Вызывающе цветному фильму наплевать самому на себя. Анилин успокаивается. Может быть, выделить стиль эпохи и означает найти черно-белую гармонию в пестроте. Почему бы не ввести такой термин — «стилеобразующий фильм»? Не такой, который «пропагандирует» некий стиль, ангажирован им, но тот, что превращает хаос эпохи в стилевое единство, глядя на нее холодным, отстраненным взглядом. «Блоу ап» — квинтэссенция поп-культуры, хотя сам фильм составляющей поп-культуры не является. Для тоталитарных режимов 1930-х годов такими стилеобразующими фильмами стали «Цирк» Григория Александрова и «Олимпия» Лени Рифеншталь, для России 1990-х — «Москва» Александра Зельдовича. Кич становится в них новым классицизмом. Возможно, именно поэтому они излучают неизбывную тоску. «Блоу ап» печален, тосклив, холоден. Но, вместе с тем, и забавен. На грани небытия остается только чудить, покупать всякий хлам, кувыряться со старлетками.

Кстати, бесспорное доказательство того, что среди споривших о «Блоу ап» был Тарковский — план из «Зеркала» с кустом, охваченным пришедшим из ниоткуда «внутренним» ветром. Это цитата из «Блоу ап», где такой же тревожный ветер овладевает парком во время ночных поисков Томасом доказательств преступления. О каком бы из ключевых фильмов мирового кино ни говорилось, имя Тарковского возникает неизбежно. Его родство с Бергманом — на уровне иконографии — давно уже было замечено. Но постепенно проявляются (как при фотоувеличении) и иные источники, которые Тарковский не цитировал, не грабил, но, как магнит, притягивал к себе, сплавляя в свой собственный кинематограф: «Луна и грош» Альберта



«Блоу ап»
— фильм о птице, которая поет пальцами



Левина, «Шоковый коридор» Сэмюэля Фуллера, «Космическая Одиссея» Стэнли Кубрика, «Блоу ап» Антониони.

Игра цитатами, поиски ключей и отмычек приводят порой к результатам абсолютно неправдоподобным. Мне кажется, что подсознательно Антониони вспоминал комедию Альфреда Хичкока «Неприятность с Гарри» (1955). Художник забредал на лесную опушку и вдохновенно принимался за буколический пейзаж. Но какая-то деталь на рисунке нарушала природную гармонию. Художник удивлялся, злился, пытался понять, что же за посторонний предмет он изобразил. И, наконец, убеждался, что это рука завалившегося в кустах трупа.

Сюжет «Блоу ап» уже был скрыт в зародыше и в лучшем, возможно, из созданных до «Блоу ап» фильмов Антониони — «Приключении» (1960). Девушка исчезала, растворяясь во время прогулки по адриатическим островам, столь располагающим к античному сладострастию. Один известный порнофильм 1970-х годов завершился тем, что героиня так же исчезала, растворяясь в наслаждении, под десятками мужских рук, ласкавших ее. Такая буквальная метафора кажется в тысячу раз менее эротичной, чем растворения героев в «Приключении» и «Блоу ап». В одной монографии об Антониони авторы обещали раскрыть тайну исчезновения девушки, пропечатав кадр, в котором она навсегда уходит из фильма/жизни. Специфика кино заключается в том, что даже отсутствие должно быть в нем осязаемо, ничто — увидено. Девушка из «Приключения» пропадала слишком воздушно и, в то же время, — осмысленно: этот момент можно было «вычислить». В последних кадрах «Блоу ап» тает на фоне травы фотограф. Мы в состоянии зафиксировать то мгновение, когда он перестает «существовать». Сомнения невозможны. Он исчез. Но как и почему? Строить догадки об этом можно бесконечно. Рассказчик у Кортасара честно предлагал: «А, может, я просто расскажу правду, которая останется только моей правдой, и тогда она нужна лишь мне одному и всего лишь затем, чтобы покончить с этой противной щекоткой в животе, покончить как можно скорее — будь что будет!».

