

УДК 791.43.01
ББК 85.374

Заславский Олег Борисович

Доктор физ.-мат. наук, ведущий научный сотрудник Харьковского национального университета им. В.Н. Каразина, Харьков, Украина
ORCID ID: 0000-0002-2825-2731
zaslav@ukr.net

Ключевые слова: структурные инварианты, оппозиция верх — низ, оппозиция черного и белого, библейские подтексты, мотивная структура.

Заславский Олег Борисович

Вертикально вверх (О некоторых устойчивых мотивах в творчестве М. Антониони)

В статье обосновывается роль оппозиции «верх — низ» в творчестве Антониони. Подробно анализируется ее проявление в фильмах «Ночь» и «Затмение». В обоих случаях на эту пространственную оппозицию накладывается противопоставление черного и белого. То и другое оказывается связанным с проблемой коммуникации. В оппозиции «верх — низ» значимым оказывается не только противопоставление пространственных зон, но и направление перемещения из одной в другую. Так, движение вверх может реализовываться в противостоянии силе тяжести и смерти и быть связанным с творческими силами человека. Данная оппозиция реализуется у Антониони также и не пространственным образом, а как метафора при посредстве языка. Это, в частности, относится к профессии героя «Затмения» (работающего с акциями вкладчиков) и сценам на финансовой бирже, где акции то опускаются, то поднимаются. В рассматриваемом контексте приобретают особый смысл предметы и действия, в которых совершается пространственная инверсия черных и белых компонент. В частности, сюда относятся танец с бокалом на голове в «Ночи», авторучка с чернилами, скрывающая изображение женщины, и образ игральные карты в «Затмении». Отмечена значимость библейских мифов о потопе и Вавилонской башне. При этом источником опасности для мира оказывается не мгновенная катастрофа, а его постепенная деградация и утрата масштабов. Мотив катастрофы реализуется как на языке фундаментальных мифов о рождении и гибели мира, так и на языке современной физики, где сопоставляются микро- и макромасштабы. Это проявляет себя на космическом уровне (движение светил и затмение) и на атомном (заголовок «Атомный век» в газете).

Zaslavskii Oleg B.

Doctor of Sciences in Physics and Mathematics, Senior Scientific Researcher,
Kharkov V.N. Karazin National University, Kharkov, Ukraine
ORCID ID: 0000-0002-2825-2731
zaslav@ukr.net

Key words: structural invariants, opposition up — down, opposition black — white, Bible subtexts, motif structure.

Zaslavskii Oleg B.**High into the Air (On Some Leit-Motifs in the Antonioni's Works)**

We point out the role of opposition “up — down” in Antonioni's works. We analyze this feature in detail in films *The Night* and *Eclipse*. In both cases this opposition is combined with contrasting of black and white. Both oppositions turn out to be related to the problem of communication. In the opposition “up — down” not only the contrast of spatial zones is meaningful but also the direction of movement from one zone to another. In particular, motion upwards can be realized as opposed to the gravity force and death, being related to man's creative forces. In particular, this concerns the profession of the main character of *Eclipse* who works with shares of depositors and includes also scenes on financial exchange where shares time to time increase or decrease. In the context under discussion especial meaning is acquired by objects and actions in which spatial inversion of black and white elements occurs. In particular, this includes a dance with glasses on a head in *The Night*, a fountain-pen with ink, hiding an image of a woman, playing cards in *Eclipse*. We also point out the relevance of Bible myths about flood and Babylon tower. In doing so, the source of danger for a world is not an instant catastrophe but, rather, its gradual degradation as well as the loss of its scales. The motif of a catastrophe is realized both in terms of fundamental myths about creation and destruction of a world and in language of modern physics. In the latter case macro- and micro-scales are juxtaposed. This refers to a cosmic level (movement of heavenly bodies and eclipse) and the atomic one (heading “Atomic age” in a newspaper).

Введение

По замечанию Р. Якобсона, «В многообразной символике поэтического произведения мы обнаруживаем постоянные, организующие, цементирующие элементы, являющиеся носителями единства в многочисленных произведениях поэта, элементы, накладывающие на эти произведения печать поэтической личности» [6, с. 145]. В настоящее время уже не вызывает сомнений существование целого ряда инвариантов, образующих систему в творчестве того или иного автора, причем это относится отнюдь не только к литературному творчеству — к поэтике кино это приложимо в той же мере. Однако, если от общих рассуждений перейти к практике, то зачастую оказывается, что исследование поэтики тех или иных режиссеров как системы остается недостаточно разработанным. Если говорить об Антониони, то основное внимание в литературе о нем уделяется тематике и психологической атмосфере — прежде всего проблеме некоммуникабельности, с очевидностью затрагиваемой в его фильмах. Исследование же собственно поэтики при этом отходит на второй план. Между тем без изучения «алфавита» его художественной системы, здесь довольно трудно продвинуться в понимании его творчества.

Необходимость поиска повторяющихся элементов подсказывается даже самим характером творчества Антониони. Как было ранее замечено, в определенном отношении все его фильмы представляют единый фильм, «The single individual film finds its meaning and even its power in a single developing *body of work*, in the *oeuvre*» [7, p. 50]. Для выявления инвариантов требуется тщательное исследование внутренней структуры отдельных фильмов с последующим обобщением. Высказывания же самого автора о собственном творчестве в этом смысле помогают мало. Как по этому поводу выразился Мюррей Померанц, «There is no proper treatise for elucidating or unlocking the puzzles Antonioni has left us» [8, p. 2].

Настоящая работа посвящена изучению двух фундаментальных категорий поэтики Антониони (которые, разумеется, не исчерпывают ее многообразие) — оппозициям «верх — низ» и «черное — белое». Нетривиальным обстоятельством является то, что, будучи внешне различными, они образуют у Антониони довольно устойчивый комплекс, лейтмотивным образом проходя через заметную часть

его фильмов. В данной работе мы ограничиваемся анализом двух его фильмов — «Ночь» и «Затмение». Рассматриваемая особенность дает себя знать в них уже на уровне заглавий: речь идет о земных следствиях астрономических явлений, причем связанных с порождением темноты. А противопоставление небесной и земной сфер как раз и дает пример оппозиции «верх — низ». Содержательный аспект изучаемых категорий связан, в частности, с тем, что, как мы увидим, они играют принципиальную роль в столь характерной для Антониони проблеме коммуникации. Тем самым эта проблема проявляет себя в его фильмах не только напрямую через психологические отношения персонажей, но и через довольно абстрактные, казалось бы, элементы художественной структуры.

«Ночь»

Фильм начинается с показа проезжающего автобуса, на котором написано «lampade radio televisione». Тем самым сразу же оказываются переплетенными мотивы света (*lampada* — лампа) и коммуникации, при этом соответствующие коннотации приобретает название фильма: ночь, т.е. отсутствие света, означает в таком контексте распад коммуникативных связей. На заднем плане за автобусом показана башня здания, причем камера сначала поднимается вверх, а потом опускается вниз. В совокупности с проездом автобуса это задает горизонтальную и вертикальную оси координат, в системе которых разворачиваются события фильма, причем акцент делается на вертикали как маркированном элементе. В эпизоде, следующем после вертикального перемещения камеры, показана палата больного Томмазо, который пытается приподняться вверх, а врач силой укладывает его обратно. Вслед за этим движущийся вертикально ковш экскаватора, роющего землю недалеко от больницы, вводит тему низа как могильной зоны, намекая на близкую смерть Томмазо. Когда в палате находятся Джованни и Лидия, пришедшие навестить больного, за окном пролетают вертолеты. Это не просто летательные аппараты тяжелее воздуха, сумевшие в определенном смысле преодолеть силу земного притяжения, — в отличие от самолета, у вертолета *вертикальный* взлет без предварительного горизонтального разбега.

Вертикально вверх

(О некоторых устойчивых мотивах в творчестве М. Антониони)



Илл. 1. Кадр из фильма «Ночь» М. Антониони, 1961

В фильме вертикальный подъем — это акт сопротивления, попытка пойти наперекор давящим обстоятельствам и вызов судьбе. Стремление Томмазо приподняться прочитывается как героическое действие перед лицом неизбежного и творческий акт, который всегда связан с преодолением физических свойств материала; неслучайно перед лицом смерти Томмазо говорит о судьбе своей книги. В таком контексте действия врача, насильно укладывающего Томмазо в постель, довольно неожиданно приобретают (вопреки их медицинской целесообразности и стремлению врача помочь больному) характер насилия, в ходе которого облеченный властью ограниченный носитель рационального начала подавляет непосредственный импульс человека и лишает его духовных возможностей, связанных с вертикалью.

Уходя из больницы, Лидия во время блужданий по городу проходит мимо чугунных тумб с цепями — самого воплощения мертвенной неподвижности и прикрепленности к сфере низа. Как приземленность, так и мотив давящей мертвенной тяжести воплощается в сторбленной фигуре старушки, стоящей среди этих тумб и торопливо что-то поглощающей. Вскоре эти кадры контрастно сменяются картиной запуска ракет на полигоне — торжества творческого начала человека над природными условиями. В промежутке между двумя этими эпизо-



Илл. 2. Кадр из фильма «Ночь» М. Антониони, 1961

дами Лидия вмешивается в драку и прекращает град ударов, который победитель обрушивает *вертикально сверху вниз* на побежденного, лежащего на земле.

На фоне впечатляющих кадров запуска ракет особенно значимой оказывается следующая деталь (которую иначе можно было бы посчитать простой бытовой подробностью): когда Джованни в палате у Томмазо открывает бутылку шампанского, он специально делает это так, чтобы пробка не вылетела — он ликвидирует или приглушает бурно идущие процессы, лишает их энергии. Джованни равнодушен к жене, *вертикально вверх* поднявшейся перед ним из ванны (о какой-то истории с ванной в книге Джованни похвально отозвался Томмазо — ситуация приобретает трагикомический оттенок), но реагирует на болезненный эротизм пациентки в больнице, когда она опускается перед ним *вниз*. Заметим, что эта же полусумасшедшая больная жаловалась на нарушение коммуникации (не работает телефон), сообщив, что телефонист находится *внизу*. В коридоре больницы Джованни предлагает ей спичку, которую он держит не вертикально, а горизонтально, а больная ее задувает (очередное переплетение мотивов света и коммуникации, причем в негативном варианте). В конце фильма Джованни заключает Лидию в объятия, однако лю-

бовная сцена происходит в углублении на земле, что ассоциируется в общем контексте с опусканием в могилу.

«Вертикальное измерение» любви и его особая роль в отношениях Джованни и Лидии проявляет себя и с помощью сцены в ночном клубе, где супруги наблюдают танец пары. Эта пара (и особенно женщина) демонстрирует в акробатических номерах, включающих переворачивание (т.е. смену верха и низа), виртуозное умение не пролить ни капли из бокала. Другими словами, несмотря на постоянное действие силы тяжести, все остается в целости благодаря слаженным и красивым усилиям мужчины и женщины. По отношению к Джованни и Лидии это оказывается замечательным по точности контрастным образом — у них все обстоит наоборот. Причем контрастность выражена здесь и буквально, благодаря тому, что партнеры чернокожие⁽¹⁾. Удаленность культур позволяет лучше понять общую основу. Неслучайно именно во время танца Лидия сообщает, что ей пришла в голову ценная мысль, которую она выскажет в конце фильма — мысль, что она больше не любит Джованни.

Пространственную характеристику получают также отношения Джованни с дочерью миллионера Валентиной. Если в отношениях с Лидией и полубезумной пациенткой Джованни демонстрировал, так сказать, направленность вниз, то здесь вертикаль вообще уступила место горизонтали: Джованни и Валентина устраивают игру, в ходе которой они, *согнувшись*, перебрасывают портсигар по горизонтальной поверхности пола. Джованни в целом оказывается «человеком низа», тогда как Томмазо — это «человек верха». Один из них — живой мертвец, другой — погибающий, но полный жизненных сил человек. Если большая часть фильма разворачивается ночью, то кадры с участием Томмазо — днем, причем часы в больнице на



Илл. 3. Кадр из фильма «Ночь» М. Антониони, 1961

заднем плане показывают 12 часов, т.е. полдень — время наибольшей высоты солнца над горизонтом. Палата Томмазо находится наверху — на 8-м этаже.

По указанной классификации Валентина Герардини занимает место, промежуточное между Томмазо и Джованни. На празднике на вилле она сначала сидит внизу и читает книгу «Сомнабулы» — т.е. существа, находящиеся в промежуточном состоянии между сном и бодрствованием. Однако в конце она сообщает, что едет в Америку повидать «Джулию» — циклон, т.е. область большого перепада давлений и источника бурь (ср. с мощным взлетом ракет). Валентина пытается сочинять, но не чувствует подлинного призвания и стирает запись своих трудов: ее творческий потенциал ограничен.

Что касается Лидии, то это персонаж, противопоставленный зоне низа (эпизод драки) и тяготеющий к подъему и зоне верха (эпизод запуска ракет), но в отличие от Томмазо она так и не достигает «высоты». Во время приема на вилле миллионера начинается дождь, и гости прыгают или безвольно сваливаются в бассейн (пародийный парафраз потопа), демонстрируя полное расслабление, отсутствие энергии и пассивную покорность силе тяжести. Лидия колеблется, но так и не успевает прыгнуть — один из гостей осторожно снимает

(1) Эта сцена полемически ориентирована на соответствующую сцену из «Ночей Кабири», когда Кабирия наблюдает в ночном клубе танец негритянок (совпадают даже второстепенные детали: Кабирию приводит туда актер-миллионер, в «Ночи» сцена происходит перед посещением миллионера). В пользу такой соотнесенности говорит также и перекличка заглавий. Принципиальная разница (которая и позволяет увидеть в такой перекличке художественную полемику) состоит в том, что у Феллини героиня видит кусочек другого, ей недоступного мира, тогда как у Антониони герои видят метафору своего собственного, не вполне (Лидия) или даже вовсе не (Джованни) понимая это. Конфликт и напряжение между реальным и желаемым, идеальным переносится из внешнего мира во внутренний.



Илл. 4. Кадр из фильма «Ночь» М. Антониони, 1961

ее с помоста и тем самым не дает примкнуть к большинству, отдавшемуся во власть силы тяжести и сферы низа. Однако и душевного подъема не происходит, а любовная история, едва начавшись, ничем не оканчивается. Когда Лидия и ее спутник сидят в автомобиле, перед ними проезжает поезд — горизонтально движущийся предмет, что на фоне вертолетов и запуска ракет приобретает символический характер, означая добротное, ровное («горизонтальное») существование, но без напряженных всплесков духа (как у Томмазо): спутник Лидии предохраняет ее от «низа», но не может предложить ей «верха».

Вертикальное измерение затрагивает также и сферу деловых отношений. В саду на вилле миллионера Герардини показана статуя, которая состоит из одной лишь головы, стоящей непосредственно на земле: вертикальный размер уменьшен до минимума, а орган верха совмещен с низом. При этом сфера низа ассоциируется с зоной смерти — цветы, которые срезает миллионер, он сопоставляет с кладбищенскими. Со своей субъективной точки зрения Герардини настаивает, что предпринимательство — это не добывание денег, а творчество, аналогичное художественному. И когда он предлагает Джованни написать книгу об истории фирмы, он на рисунке рядом с сумбурным наброском ее административной структуры неожиданно

проводит длинную вертикальную линию, причем — снизу вверх (что в общем контексте выглядит полупарадоксально).

Что касается социальной проблематики, знаменательно имя главного героя — Томмазо. В контексте фильма оно ассоциируется с Томмазо Кампаннелой — автором известной утопии «Город Солнца». Напомним, что его тезка в фильме является человеком верхней зоны, причем в ее солнечном варианте. Проекту всеобщего осчастливливания с помощью социальных мер противопоставлена индивидуальная трагедия жизни и смерти, неотменяемая при любом общественном строе, а «Солнцу» — ночь, во время которой умирает Томмазо, воплощенная и в названии фильма.

По этому поводу уместно напомнить финал «Крика». Личная трагедия Альдо завершается на фоне всеобщей забастовки. При этом сплоченные массы трудящихся полностью покидают свои рабочие места, так что пришедший на фабрику Альдо оказывается совершенно один — торжество коллективизма и солидарности обернулось полным одиночеством на индивидуальном уровне. Существенно, что борцы за общие интересы протестуют против строительства взлетных полос для реактивных самолетов, что в контексте творчества Антониони с учетом его последующих фильмов (и в частности «Ночи») выглядит как попытка коллектива воспрепятствовать естественной тяге человека к полету⁽²⁾. Тем временем отчаявшийся Альдо бросается вниз с высокой башни, как бы не выдержав давящую на него тяжесть: вместо полетов — падение. Мотив падения проявил себя существенным образом уже в первом художественном фильме Антониони «Хроника одной любви»: ключевой момент предыстории событий (не показанных, но определяющих дальнейшую судьбу героев) состоял в гибели невесты героя, которая упала в шахту лифта. В «Забриски Поинт» студент-бунтарь угоняет самолет: преодоление социальных норм проходит столь же успешно, как и «преодоление» силы тяжести. Гибель ждет его именно при посадке, приземлении, которые являются

(2) В художественном мире Антониони неоднократно встречается образ коллектива, захваченного единой рациональной идеей: не только бастующие рабочие, но и борцы за мир (Blow Up), а также охотники (рассказ «Трагическая охота» из сборника «Тот кегельбан над Тибром»). При этом сплоченный коллектив либо оттеняет индивидуальную трагедию героя, либо сам наказывается за агрессивность плоско-рационального мировоззрения (см. об этом [2]).

одновременно и частичным возвращением к общественным нормам (возврат чужой собственности).

Вернемся, однако, к «Ночи». Фильм завершается рассветом — фазой суточного цикла, когда Солнце *поднимается* над Землей. Однако сцена между супругами происходит *на земле*, причем в углублении, а камера в заключительных кадрах перемещается в *горизонтальном* направлении. Восход солнца как бы поставлен под сомнение.

«Затмение»

Динамика верха и низа

Названия обоих фильмов («Ночь» и «Затмение») указывают на темноту, однако ее источник в обоих случаях существенно различен. Ночь представляет собой одну из фаз естественного суточного цикла, в котором чередование светлой и темной фаз является нормой. Затмение же на этом фоне выступает как аномалия. Это качество проявляет себя с первых же кадров, когда сцена между Витторией и Риккардо происходит в тщательно зашторенной комнате с электрическим светом, в то время как за окном давно уже утро. При этом нарушение естественного сочетания света и темноты сопровождается разрушением коммуникативных связей в общении. Свет и тьма связаны с расположением небесных светил, — и, соответственно, печать аномалии, ущербности несет, как мы увидим, характерная для Антониони оппозиция «верх — низ».

Обратим внимание на лейтмотивный в фильме образ цветка — растения, которое тянется ввысь, к солнцу, за счет энергии лучей которого цветок и существует благодаря фотосинтезу. Силуэт цветка возникает уже в начале фильма — в затененной комнате Риккардо, закрытой доступу солнечных лучей. Далее Виттория пытается у себя дома прибить к стене гравюру с изображением цветка. Закрепить гравюру не удается — приходит подруга, которая рассказывает, что ее муж последнее время говорит только о самолете. Позднее подруги совершают прогулочный полет на самолете. Но характерно, что полет передан при этом съемкой изнутри, а снаружи показаны только уже севшие самолеты: кадры с полетом летательного аппарата тяжелее воздуха отсутствуют. Зато в фильме показаны приборы, действие

Вертикально вверх

(О некоторых устойчивых мотивах в творчестве М. Антониони)



Илл. 5. Кадр из фильма «Затмение» М. Антониони, 1962

которых основано (как и у самолетного пропеллера) на вращении лопастей. В начальных сценах тяжелого объяснения между Витторией и ее женихом камера внимательно следит за вентилятором. На бирже один маклер демонстрирует другому работающий миниатюрный вентилятор как средство от жары. Именно сходство с пропеллером заставляет (с учетом общей для творчества Антониони символики) здесь видеть подчеркнутую метафору бескрылости.

В целом ряде эпизодов движение вверх пресекается. Садовник наступает на шланг поливалки, и мощная струя, бившая вверх, иссякает (ср. с эпизодами «Ночи» — сценой в больнице, когда Джованни открывает шампанское без хлопка, и, с другой стороны, сценой запуска ракет). Гуляя с биржевым маклером Пьеро, Виттория запускает шар — летательный «аппарат» легче воздуха (что в контексте фильмов Антониони может быть прочитано как метафора поверхностности и банальности). Однако полет даже такого незамысловатого предмета прерывается: по просьбе Виттории ее соседка стреляет в шар из окна.

И в других случаях оппозиция «верх — низ» обесмысливается и девальвируется. В доме Пьеро Виттория находит авторучку и небрежно ее переворачивает: под действием силы тяжести чернила (обратим внимание на переплетение мотивов тьмы и тяжести) скрывают или

обнажают изображение женского тела. Это выглядит как явная пародия (или результат разложения и упадка) по сравнению со сценой в «Ночи», где пара танцоров демонстрировала виртуозное умение не пролить ни капли из бокала, несмотря на действие силы тяжести. В доме у матери Виттория показывает Пьеро комнату своего детства. Она удивляется, как она умещалась в кровати, так как была в 15 лет выше, чем сейчас. При этом изменение своего роста, т.е. размера в *вертикальном* направлении, она демонстрирует, ложась на кровать, т.е. *горизонтальный* предмет. В сценах на бирже акции то *поднимаются*, то *падают* в цене; Пьеро, говоря о своей знакомой, показывает рукой рост ее тридцатилетнего спутника как у ребенка, явно его *занижая*. При этом саму знакомую он аттестует как любительницу закатов, т.е. процесса, при котором солнце *опускается*.

Есть в фильме эпизод, когда действительно происходит «преодоление» силы тяжести: подъемным краном поднимает на воздух машину (к тому же полную воды, что увеличивает ее вес), причем нос машины задран вверх. Также вверх направлена рука лежащего в машине, однако это — мертвец.

Вертикальное измерение в «Затмении» лишено своей внутренней силы, которая хотя бы местами прорывалась в «Ночи», а человеческие чувства как бы лишены из-за затмения поступающих сверху живительных солнечных лучей.

Хотя в том мире, который изображен в фильме, противопоставление верха и низа теряет свою внутреннюю силу и обесмысливается, Антониони не упускает случая напомнить, что такое противопоставление существует объективно в силу самой природы вещей. В квартире Пьеро вслед за сценой переворачивания авторучки (причем сразу же) показаны четыре картины, изображающие игральные карты — королей и даму. Такие изображения на картах являются, как известно, симметричными: если расположить карту вертикально (как висящую на стене картину) и перевернуть ее вверх ногами, то ничего не изменится. Однако картины в квартире Пьеро представляют собой *половинки* карт: эквивалентность верха и низа нарушена. Между персонажем и этими картинами устанавливается некая связь — и по сходству (карты — *игральные*, Пьеро же — биржевой игрок), и по смежности (картины являются его собственностью). Так искусство намекает на нечто недоступное пониманию его формального владельца — на

существование незыблемой «вертикальной» иерархии человеческих ценностей, не подверженной таким сиюминутным колебаниям, как взлет и падение акций на бирже. А поскольку карточные изображения представляют собой даму в окружении королей, то такая структура ценностей соотносится в первую очередь с отношениями между мужчиной и женщиной. Напомним, именно с этим был связан смысл сцены с танцем в «Ночи», с которой в «Затмении» сопоставляется сцена с переворачиванием авторучки.

Библейские параллели

Еще один важный смысловой аспект вертикали связан в фильме с библейскими параллелями. В конце фильма панорама незавершенного строительства со зданиями, стоящими в строительных лесах и создающими впечатление хаоса и раздробленности, отсылает к образу Вавилонской башни — сооружения, которое безуспешно пытались возвести до самого неба. Как известно, дело закончилось смешением языков и разрушением коммуникативных связей — т.е. тем, что является как раз одним из основных предметов художественного исследования у Антониони. Причем в фильме «смешение языков» представлено почти буквально: упоминаются немецкий (в разговоре Виттории с Риккардо), испанский (с Пьеро) и английский (с соседкой). Это мотивировано профессией Виттории, которая работает переводчицей.

Другое проявление указанного образа — «Вавилонское столпотворение» в сценах биржи с гомоном и хаосом толпы, жаждущей узнать, падает или растет их «сооружение», т.е. курс акций. Один из биржевых игроков, потрясенный крупным проигрышем из-за падения курса, идет в бар и, ожидая официанта, рисует изображение цветка: растение с его естественной тягой ввысь противопоставлено бессмысленным усилиям нарастить монструозное сооружение.

Последнее в фильме свидание Виттории с Пьеро происходит в его квартире, превращенной в рабочий кабинет. Когда Виттория выходит из квартиры, показано, что шахта лифта, т.е. сооружения для подъема вверх, находится в строительных лесах — еще один вариант Вавилонской башни, связанной с миром денег (в личную же, а не служебную квартиру Пьеро и Виттория поднимались на исправно работающем лифте).



Илл. 6. Кадр из фильма «Затмение» М. Антониони, 1962

Образ башни возникает уже в начале фильма — как вид суперсовременного здания из окна квартиры Риккардо. Причем эта башня имеет форму гриба, т.е. хтонического растения, которое быстро растет в плохую, пасмурную погоду. И силуэт солнцелюбивого цветка в зашторенной комнате Риккардо, и «выросший гриб» за окном создают тревожащее ощущение тотального «затмения» с характерной для него темнотой, наступающего в человеческих отношениях.

Помимо Вавилонской башни, в «Затмении» просматривается еще один библейский прототип — миф о потопе. В конце фильма показано, как из дырки в бочке вытекает вода, устраивая вокруг «потоп» в миниатюре. Этот эффект обязан действию силы тяжести, причем по мере вытекания воды ее напор падает. Вслед за кадрами с водой крупным планом показана газета в чьих-то руках с заголовком «Мир ослаб». Этому заголовку предшествует другой — «Атомный век», актуализующий характерный для мифа о потопе мотив всемирной катастрофы. Однако здесь на первый план выступает принципиальное несоответствие масштабов и изменение характера самой катастрофы: в рассматриваемом контексте подлинная трагедия заключается не в возможности мощного мгновенного взрыва, а в постепенной, но неуклонной деградации, ослаблении жизненного

напора. Вместо картины вселенского потопа — дырявая бочка с водой, создающая грязноватые ручейки. Если атомная катастрофа, на возможность которой указывает первый газетный заголовок, связана с макроскопическими эффектами, т.е. гигантским увеличением масштаба по сравнению с размерами «первоисточника» (в данном случае — размерами атома), то другая опасность заключается в резком уменьшении масштаба, профанации великого⁽³⁾. Первая тенденция представлена образом Вавилонской башни, вторая — псевдопотопом. Кроме того, динамика уменьшения масштабов в современном обществе представлена в фильме и с помощью чисто современных образов, характерных именно для технологической цивилизации. В фильме представлено несколько аппаратов, действие которых основано на движении лопастей: самолет, настольный вентилятор и его уменьшенный переносной вариант (выше мы обсуждали этот ряд в связи с темой полета).

Предания о Вавилонской башне и потопе не являются вполне изолированными: строительство башни приурочено к началу послепотопной истории человечества. Смежности обоих преданий во времени соответствует в фильме смежность образов в пространстве: бочка с водой (парафраз потопа) стоит неподалеку от строительных лесов (парафраз Вавилонской башни).

Таким образом, тема упадка, значимая не только в «Затмении», но и трилогии («Приключение», «Ночь», «Затмение») в целом [9], приобретает в «Затмении» вселенский, космологический масштаб. Она оказывается выражена одновременно как на языке современного мира, включая современную же физику и технику, так и на языке основополагающего библейского мифа о возникновении и строении мира.

(3) Художественное пространство является активной категорией в фильмах Антониони. Причем значимую роль играют гигантские открытые пространства, которые могут быть носителями враждебности по отношению к человеку [5, с. 88]. Однако пример с бочкой свидетельствует о наличии дополнительной к этому проблемы малых масштабов в поэтике Антониони, значимости микроуровня. Другой пример этого — ситуация в *Blow Up*, где знание о преступлении вырастает из исследования микроскопической детали. Соотношение макро- и микромасштабов в творчестве Антониони в целом — это отдельная тема, требующая дальнейшего исследования.

Коммуникация в природе

Характерное для изображенного мира ослабление связей особенно болезненно затрагивает коммуникацию между людьми. Однако довольно парадоксальным образом коммуникативная способность переходит к природе. В поисках сбежавшего пса Виттория попадает ночью в место, где вдоль улицы тянутся вертикальные рейки. Их назначение не вполне ясно — возможно, это остовы будущих фонарей, но самих фонарей еще нет, так или иначе в этом ряду горящих фонарей очень мало. Неожиданно пораженная Виттория слышит звук раскачиваемых ветром этих столбов как какой-то таинственный разговор. Дело обстоит таким образом, как если бы сама природа хотела нечто сказать, причем коль скоро коммуникация с помощью света невозможна (темнота плюс почти полное отсутствие фонарей), выбран звуковой способ. Акцент на теме трансчеловеческой коммуникации сделан также в предшествующей сцене, где Виттория в шутку обращалась к собаке с просьбой выслушать ее сообщение.

Завершается эпизод у статуи Актеона — охотника, преследуемого собаками, и это далеко не случайно. Формальное сходство заключается в «собачьей» теме и ее переплетении с античной мифо-

логией — Виттория ищет сбежавшего пса, которого зовут Зевс; дома у его хозяйки она изображала охотницу, потрясая копьём. Главное же — в том, что, как и Актеон (увидевший богиню охоты Артемиду купающейся), Виттория смогла прикоснуться к чему-то скрытому, сакральному и не предназначенному для профанного наблюдателя, невольно «подслушав» разговор природных сил. Как и Актеон, Виттория находится в разладе со своим собственным миром: охотника Актеона загрызли его собственные собаки, переводчица (т.е. посредник в коммуникации между людьми) Виттория страдает от отсутствия полноценной коммуникации. Дома у соседки Виттория представляла чернокожую охотницу, а две собаки, к которым она обращается у фонарей, — черного и белого цвета: различие цветов соответствует здесь различию культур и языков, нейтрализовывать которые как раз и призвана Виттория. «Разговор» фонарей, демонстрирующий возможность другого, несловесного вида коммуникации, действует на нее как озарение⁽⁴⁾.

Фонарные столбы — недостроенные сооружения, вытянутые вверх — в контексте фильма соотносятся по внешним признакам с Вавилонской башней; однако их «разговор» друг с другом на «природном» языке, предполагающий наличие скрытых, таинственных смыслов, противопоставлен бессмысленному «вавилонскому смешению» человеческих языков — источнику разобщенности.

Контрастную параллель этой сцене составляет сцена в офисе Пьеро, когда после ухода Виттории со всех сторон начинают звонить телефоны, а ветер (раскачивавший ранее фонари перед Витторией) треплет листы календарей и деловых бумаг — здесь налицо вполне рациональные признаки мира денег и финансовой биржи, отождествляемого, как уже говорилось выше, с вавилонским столпотворением.

Таинственный смысл, мерцающий сквозь природные явления, проступает несмотря на эфемерность плана выражения. Когда утром Виттория идет от Риккардо, кусты на переднем плане шевелятся



Илл. 7. Кадр из фильма «Затмение» М. Антониони, 1962

(4) Это может быть сопоставлено с шумом листвы в кульминационной сцене *Blow Up*, когда потрясенный фотограф находит тело убитого, «вычисленное» им по невидимым глазу признакам. В обоих случаях мотивы невидимости, мимолетности и спонтанности контрастно переплетаются с объективностью впечатков и обнаружением скрытого смысла в том, что выглядит как случайность.

от слабого дуновения. Потом показано, что Виттория размахивает кофточкой. Однако создаваемые этим токи воздуха слишком слабы, а Виттория слишком далеко от кустов, чтобы это было причиной колебаний — создается впечатление, что кусты колышутся независимо, по какой-то другой причине. Тем самым жесты Виттории вступают в какое-то спонтанное взаимодействие с незримыми природными факторами на общем языке, что лишь оттеняет отчужденность в мире человеческих отношений. Колебание кустов — мимолетное событие; однако накопление подобных феноменов делает их в фильме явно неслучайными. Если в сцене с кустами Виттория проходит мимо, не замечая «взаимодействия», то в сцене с колеблющимися рейками она уже сама вслушивается в их «разговор». А после авиаполета — всматривается в столь быстро тающие на небе следы реактивного самолета⁽⁵⁾. В конце же фильма Виттория вслушивается уже в вовсе не слышимые звуки — и это на фоне уличных шумов. Дело обстоит таким образом, как будто от раза к разу героиня обучается языку природы и вообще неодушевленного мира, поднимая свой статус переводчицы на качественно новую ступень.

Любопытно, что идея реальности неслышимого, а также относительность этого понятия иллюстрируются в фильме на бытовом уровне. Когда Виттория прибывает гравюру к двери, приходит потревоженная шумом соседка. Из-за стука молотка зритель не слышит ни звонка, ни звука шагов за дверью — тем не менее Виттория идет открывать дверь: не слышимое одним воспринимается другим.

Черный цвет как источник смысла

Аналог «природного» смысла в сфере искусства — абстрактная живопись, где также за внешне хаотическим расположением «естественных» мазков предполагается некий смысл. Картины такого рода висят в комнате Риккардо, где происходит его тяжелая и безрезультатная попытка объясниться с Витторией — т.е. как раз вывести наружу то скрытое и неясное, что препятствует их отношениям. Некоторые из висящих на стене картин представляют собой варианты «черного

квадрата». Они соотносятся с эпизодом, когда Виттория (уже в квартире Пьеро) смотрит из окна на противоположное здание, оконный проем которого выглядит как черный квадрат. На мгновение в этом квадрате показывается чья-то голова и тут же исчезает. За секунду до этого события и сразу после него ровная, однородная чернота могла бы породить впечатление полной пустоты: наблюдение, берущее в расчет лишь непосредственно воспринимаемые данные, неизбежно привело бы к очевидному, но иллюзорному выводу. Между тем мелькнувший силуэт как нельзя лучше иллюстрирует презумпцию осмысленности — в черном и (казалось бы) пустом пространстве *нечто есть*. Как и мимолетные знаки самолета в небе или не оставляющий зримых следов «разговор» несветящихся фонарей, этот промельк — признак явлений, ускользающих из сферы восприятия, но тем не менее объективно существующих и влияющих на жизнь и мироощущение человека.

Рассмотренные эпизоды являются виртуозным порождением смысла «из ничего»: в черно-белом фильме Антониони сумел извлечь его из черноты черного! Еще один аспект семантизации черного цвета связан с африканской темой. В рассматриваемом контексте важно, что цвет кожи африканцев выступает как постоянно действующий естественный фактор, противопоставленный аномальной черноте «затмения» человеческих отношений. Приехавшая из Африки соседка Виттории упоминает о деревьях в Кении высотой 50–60 метров и показывает фотографии баобабов — естественных природных объектов гигантского роста, в контексте фильма противопоставляемых этими качествами образу Вавилонской башни. Сказанное позволяет, кстати, увидеть скрытую параллель между охотой на бегемота, о чем рассказывает соседка Виттории, и финансовым поражением на бирже («вавилонском столпотворении») толстяка — объекта наблюдений Виттории, который соответствует здесь бегемоту и функционально (как жертва), и чисто внешне.

Африканская линия — лишь один из аспектов различия культур и связанной с этим проблемы Другого и адекватной самоидентификации. Соседка Виттории переезжает в Италию из Кении, где чувствует себя во враждебном окружении и сама настроена по отношению к нему весьма враждебно. Чувствуя себя одиноко, она приглашает в гости Витторию с подругой, однако те, переодеваясь в африканок

(5) Ср., опять-таки, с темой отпечатков в Blow Up, рассмотренной в работе [3].

Вертикально вверх

(О некоторых устойчивых мотивах в творчестве М. Антониони)

и устраивая в квартире африканские танцы, вновь возвращают ее к болезненной теме чуждого окружения (именно поэтому, надо полагать, она столь резко обрывает представление). Дома у Пьеро Виттория, порвав платье, делается похожей на римлянку античной эпохи (сходство усиливается метонимически — за счет показа стоящего рядом скульптурного изображения римлянина). Если в первом случае речь шла о чужой культуре, удаленной от «своей» в пространстве, то во втором — во времени. В первом случае задействован черный цвет, во втором — белый (цвет платья Виттории). При этом обе сцены пронизаны атмосферой отчуждения и неадекватной коммуникации. Пародийный вариант темы дает себя знать, когда Пьеро отказывается от свидания со своей прежней подругой под предлогом, что она, будучи блондинкой, выкрасила волосы в черный цвет, т.е. как бы стала другим человеком. Встречаясь с Пьеро, Виттория непрерывно изображает другие любовные пары — подобно тому, как в гостях у соседки с удовольствием изображала представительниц другой культуры, в то время как у самой этой пары коммуникация так и не налаживается.

Заключение

Мы проследили, как оппозиция «верх — низ» переплетается у Антониони с другими содержательными категориями его творчества. Так, мотив движения вверх через тему неба и затмения активизирует мотив черноты, который в свою очередь через африканскую линию приводит к теме Другого и столь знаменательной для Антониони проблеме отчуждения. Такое переплетение, прослеженное в основном на материале двух его фильмов, является одним из характерных черт его поэтики и заслуживает дальнейшего изучения⁽⁶⁾.

Что же касается собственно оппозиции «верх — низ», то хотя она входит в набор универсалий человеческой культуры, здесь есть специфика, свойственная именно Антониони. Как следует из разобранных выше многочисленных примеров, Антониони актуализует в этой оппозиции ее изначальное природное происхождение, связанное



Илл. 8. Кадр из фильма «Затмение» М. Антониони, 1962

с действием силы тяжести⁽⁷⁾. При этом в набор художественно значимых элементов входят не только сами по себе зоны верха и низа и различие между ними, но и (в первую очередь) направление движения — против силы тяжести или в ту же сторону. «Преодоление» силы тяжести, движение вопреки ей выражают напряжение человеческого духа, связанное с жадой жизни и творческим началом. Причем чем больше исходное несоответствие между физическими свойствами материала и движением ввысь, тем более существенным является результат — состояние полета. Именно поэтому столь важную функцию в фильмах Антониони выполняют созданные человеческим гением летательные аппараты тяжелее воздуха. С другой стороны, поднятие вверх может принять и уродливый характер, если в нем отсутствует духовное начало. Существенно, однако, что в этом случае прерывается сам подъем. Так возникает образ Вавилонской башни — бессмысленного, монструозного и принципиально незавершенного сооружения, которому так никогда и не достичь неба.

(6) В частности, во многом сходная мотивная структура прослеживается в Blow Up [3].

(7) Семиотизация природных свойств обсуждается с общей точки зрения в статье [4].

Поучительно сравнить роль оппозиции «верх — низ» у Антониони с этой же оппозицией у другого великого режиссера, его современника и соотечественника — Феллини. У Феллини зоны верха и низа могут акцентироваться сами по себе независимо от направления движения, причем особую роль играет карнавальная символика низа [1], тогда как у Антониони маркирована зона верха, а оппозиция «верх — низ» выражает собой духовное измерение.

Актуализация в оппозиции «верх — низ» ее физического первоисточника — лишь одно из проявлений острого и напряженного внимания Антониони к вопросам физического устройства мира, которое в его творчестве столь значимым образом моделирует мир человеческих отношений и составляет с ним единое целое.

Список литературы:

- 1 Заславский Б.Г., Заславский О.Б. Карнавальные обличы тоталитарной психики. Киноведческие записки. 1995. № 27. С. 43–51.
- 2 Заславский О.Б. Почему погибли охотники? (О рассказе Антониони «Трагическая охота»). Киноведческие записки. 1994. В. 21. С. 97–101.
- 3 Заславский О.Б. Отпечатки невидимого. Геометрия, алгебра и физика в «Blow up». Киноведческие записки. 1995. № 26. С. 120–132.
- 4 Левин Ю.И. Зеркало как потенциальный семиотический объект. Труды по знаковым системам. Тарту, 1988. Т. XXII. С. 6–8.
- 5 Лотман Ю., Цивьян Ю. Диалог с экраном. Таллинн: Александра, 1994. 216 с.
- 6 Якобсон Р.О. Работы по поэтике. М.: Прогресс, 1987. 464 с.
- 7 Arrowsmith W. Antonioni, poet of images. New York, Oxford: Oxford University Press, 1995. 196 p.
- 8 Pomerance, M. Michelangelo Red Antonioni Blue: Eight Reflections on Cinema. Berkeley, CA: University of California Press, 2011. 321 p.
- 9 Willis J. Michelangelo Antonioni's Early "Troligy od Decadance": *L'avventura* (1960), *La notte* (1961), *L'eclisse* (1962) // *Decadance in Literature and Intellectual Debate since 1945*. Ed. by Landgraf D. Palgrave Macmillan, 2014, pp. 134–152.

References:

- 1 Zaslavskij B.G., Zaslavskij O.B. Karnaval'nye oblich'ja totalitarnoj psihiki [Carnival appearances of totalitarianistic psyche]. *Kinovedcheskie zapiski*, 1995, no. 27, pp. 4–51. (In Russ.)
- 2 Zaslavskij O.B. Pochemu pogibli ohotniki? (O rasskaze Antonioni «Tragicheskaja ohot») [Why did hunters perish? On the Antonioni's story "Tragic Hunt"] *Kinovedcheskie zapiski*, 1994, v. 21, pp. 97–101. (In Russ.)
- 3 Zaslavskij O.B. Otpechatki nevidimogo. Geometrija, algebra i fizika v "Blow up" [Imprints of invisible: Geometry, algebra and physics in *Blow Up*] *Kinovedcheskie zapiski*, 1995, no. 26, pp. 120–132. (In Russ.)
- 4 Levin Yu.I. Zerkalo kak potencial'nyj semioticheskij ob#ekt [Mirror as potential semiotic object]. *Trudy po znakovom sistemam*, v. XXII, pp. 6–8. Tartu, 1988. (In Russ.)
- 5 Lotman Ju., Civ'jan Ju. Dialog s jekranom [Dialogue with a screen]. Tallinn, Aleksandra, 1994. 216 p. (In Russ.)
- 6 Jacobson R.O. *Raboty po pojetike* [Works on poetics]. Moscow, 1987. 464 p. (In Russ.)
- 7 Arrowsmith W. *Antonioni, poet of images*. New York, Oxford, Oxford University Press, 1995. 196 p.
- 8 Pomerance, M. *Michelangelo Red Antonioni Blue: Eight Reflections on Cinema* Berkeley, CA, University of California Press, 2011. 321 p.
- 9 Willis J. Michelangelo Antonioni's Early "Troligy od Decadance": *L'avventura* (1960), *La notte* (1961), *L'eclisse* (1962). In: *Decadance in Literature and Intellectual Debate since 1945*. Ed. by Landgraf D. Palgrave Macmillan, 2014, pp. 134–152.