УДК 778.53

От Д. Вертова к Ж. Виго и М. Антониони

Попова Л. В.

Данное издание соблюдает принципы лицензирования контента с помощью лицензии Creative Commons Creative Commons License. This work is licensed under a Creative Commons Attribution-Non-Commercial-NoDerivatives 4.0 International License.

Аннотация
В статье исследуется влияние Д. Вертова на творчество Ж. Виго и М. Антониони. Показана эволюция и развитие этой преемственности, а также анализируются новаторские приемы режиссеров. В основе исследования лежат сравнительный и феноменологический методы.

Ключевые слова
Дзига Вертов, Жан Виго, Микеланджело Антониони, монтаж, съемка, план-эпизод

UDC778.53

From Dziga Vertov to Jean Vigo and Michelangelo Antonioni

Popova, L. V.

Abstract
The article explores the influence of Dziga Vertov on the work of Jean Vigo and Michelangelo Antonioni. The author shows the evolution and development of this continuity, as well as the innovative techniques of the directors. The study is based on the comparative and phenomenological methods.

Keywords:
Dziga Vertov, Jean Vigo, Michelangelo Antonioni, montage, shooting, plan episode

В одном из разговоров А. Тассоне с М. Антониони упомянул: «В начале вашей карьеры вы в некотором смысле отдали дань «синема-верите». Накопленный вами опыт документалиста постоянно чувствуется в ваших фильмах…» [1, с. 184]. М. Антониони охарактеризовал это так: «”Синема верите” — это опыт русского кинематографа, это просто перевод на французский язык термина “киноправда”. “Киноправда” — это кинематографическое издание газеты “Правда”. Само выражение кажется мне достаточно неточным, ведь даже знаменитый “киноглаз” Дзиги Вертова был слишком “чудесным”, чтобы его кинематограф можно было назвать приземлено-реалистическим…» [1, с. 184]. Термин «Синема-верите», введенный Э. Мореном, связывают с опытом итальянских неореалистов и французских кинодокументалистов 1950–1960-х гг., для которых образцом явился Д. Вертов. Антониони подчеркивал, что он шел своим путем, и Вертов также явился образцом для него. До рождения неореализма, сделал документальный фильм «Люди с реки По», который, по его мнению, можно «с полным правом назвать неореалистическим» [1, с. 249]. Этот фильм, снятый в 1947 г., стал его режиссерским дебютом. Своим учителем Антониони считал Ма. Карне, у которого он стажировался в 1942 г. на съемках фильма «Вечерние посетители». М. Карне стал одним из выразителей идей поэтического реализма, наряду с режиссерами Ж. Ренуаром, Ж. Виго, Ж. Дювивье, а также поэтом Ж. Превером. Представителям этого течения было свойственно поэтически возвышенно изображать жизнь простых людей. Одним из лучших документальных фильмов М. Антониони считал фильм «По поводу Ниццы» Виго [1, с. 216]. Он писал, что по фильмам «начинаешь любить его самого» [там же]. Чувствуется сильное влияние Виго на творчество Антониони: с первых кадров «Люди с реки По» мы видим реку и плывущую баржу, напоминающую корабль «Аталанта» из фильма. Виго 1934 г. В фильме Антониони показана жизнь людей, живущих вдоль реки и вынужденных бороться за существование. Большая часть материала была потеряна, в частности, кадры, в которых происходит затопление домов, где жители вынуждены были ставить детей на стол, так как вода заполняла дома, но, как потом писал Антониони, они не могли бросить реку: «Они боролись и страдали, они и сейчас борются и страдают, но они сумели сделать свое страдание частью естественного устройства мира и превратить его в источник борьбы» [1, с. 31]. Виго имел на Антониони даже более сильное влияние, чем Карне. Неудивительно, ведь оператором всех четырех фильмов Виго, был Б. Кауфман, родной брат Вертова.

Кауфман покинул Россию в 1917 г., а его родные братья Дзига Вертов и Михаил Кауфман прославили советский кинематограф. Кроме Виго Кауфман работал с А. Гансом, Кристианом-Жаком и другими мастерами, а в 1942 г. переехал в США, где работал с Э. Казаном и С. Люметом. В результате он был удостоен премий «Оскар» и «Золотой глобус». Кауфман и его братья жили в разных странах, но все они оказались заражены кинематографом и постоянно сотрудничали. Об этом свидетельствует А. Кауфман, внучка оператора: «В 20-е годы все трое братьев постоянно общались друг с другом. Дзига писал Борису, учил его снимать. То, что Борис не изучал кино в университете, ничего не меняет. Он учился у своих братьев. Его школой были их фильмы, которые они делали в Москве» [5]. То есть, младший брат учился у старших — Дзиги и Михаила.

Вертов отрицал литературную основу фильма, то есть сценарий, отрицал игру актеров, считая, что она искажает действительность. По его мнению, именно кинокамера фиксирует те моменты, которые не может видеть человеческий глаз. Камеру он называл «киноглазом». Киноглаз-машина — демиург, создающий мир: «Я — киноглаз. Я у одного беру руки самые сильные и самые ловкие, у другого беру ноги самые стройные и самые быстрые, у третьего — голову самую красивую и самую выразительную и монтажом создаю нового совершенного человека» [2, с. 40]. Он снимал происходящие вокруг

события и превращал их в сюжет на монтажном столе, что и показал в своем фильме «Человек с киноаппаратом» в 1929 г. Как верно заметил В. Шкловский, то, что Вертов не хотел признавать художественным, «возникало у него в результате соединения» [7, с. 141]. В его «Киноглазе», снятом в 1924 г., возникают отдельные сюжеты. Так, например, в сцене деревенской свадьбы Вертов показал сцену пьянства и народного буйства. Другой сюжет — участие пионеров в кооперации, сельской и городской. С. Эйзенштейн использовал аттракционы, Вертов удивлял зрителя с помощью кинокамеры, используя ускоренную, замедленную, обратную съемку, стоп-кадры. Свое искусство он сравнивает с искусством фокусника. Для этого он монтировал сцены параллельно со сценой китайца, показывающего фокусы, и мы видим, что фокусы Вертова превосходят искусство фокусника. Он показывает сцену разделывания быка, но дает сцены в обратном порядке: быка из кусков складывают, надевают на него шкуру, бык встает и возвращается в стадо. Таким же способом он строит и другие сцены, среди которых хлеб из пекарни превращается в рожь, рожь возвращается в вагоны. Другая сцена — прыжки в воду. Пловец из воды прыгает вверх и возвращается на вышку. При этом Дзига не называет себя режиссером, заменяя это слово на «кино-разведчик». Творчество Д. Вертова и по сей день вызывает интерес, как российских исследователей, так и зарубежных, таких как Ж. Хикс [11], А. Гефтербергер [10] и др. Многие чудеса Вертов совершил не без помощи своего брата Михаила, оператора.

Кауфман, снимая с Виго «По поводу Ниццы» в 1930 г., повторил многие эксперименты своих братьев: съемка панорамы Ниццы сверху — прием, широко применяемый М. Кауфманом в фильме Вертова «Человек с киноаппаратом». В этом фильме братья сделали «раздвоение» Большого театра, «расходящийся» трамвай. Б. Кауфман в «Ницце» переворачивает здания, использует фокус с «раздеванием» дамы на пляже, что напоминает разделывание быка в «Киноглазе». В фильме много технических, операторских находок. Монтировался же материал согласно концепции Виго: контраст между жизнью богачей и бедняков. Симпатии Виго остаются на стороне бедняков. Богатые выглядят гротескно. Отдыхающие, сидящие в креслах на берегу, монтируются параллельно с крокодилами, лежащими на берегу, что напоминает не только «фокусы» Вертова, но и кадры-«аттракционы» Эйзенштейна» (например, Керенский с павлином в фильме «Октябрь»). Б. Кауфман, как и Д. Вертов, показывает картежников, беспризорных. Богатые пляжи противопоставлены узким улочкам бедняков. Трущобы, помойки монтируются с танцами в санатории. Б. Кауфман широко применял и такие наработки братьев, как ускоренная и замедленная съемка. В фильме Виго «Тари, король воды» (1931), повествующем о чемпионе Франции, по сути, бессюжетном, Б. Кауфман применяет обратную съемку, наработку братьев, благодаря чему чемпион прыгает из воды вверх и «переодевается» (оказывается в пальто и шляпе). Здесь Кауфман проводит собственный эксперимент — съемки под водой, которые он повторит в «Аталанте» в сцене с героиней Д. Парло. Что же касается фильмов Виго в целом, их связывает поэтическое отражение жизненной правды. Творчество Виго оказало заметное влияние не только на кинематограф Европы, но и всего мира, о чем писали М. Темпл [13] и Д. Вейр [14].

Антониони, конечно, испытал влияние поэтического реализма, но все же, почвой для него явился итальянский веризм, особенно Л. Пиранделло, о котором он часто упоминал в интервью [1, с. 175]. Недаром, он называет своего учителя Карне представителем «французского веризма» [1, 38]. В качестве девиза итальянского кино он определил: «… реальность, правда и еще раз правда», а кинокамера, спрятанная на улице или подкарауливающая у замочной скважины» [1, с. 190], напоминает «киноглаз» Вертова. Вертов, по мнению Антониони, «предоставил камере полную свободу действий» [1, с. 38].

В центре внимания неореалистов были отношения индивида с окружающей, социальной средой. По мнению Антониони, не менее важен «сам внутренний мир человека во всей сложности и противоречивой правде» [1, с. 91], что и явилось краеугольным камнем его творчества, которое по-прежнему занимает умы не только исследователей, таких как М. Померанс [12], но и режиссеров, таких как В. Вендерс [15].

В отношении М. Антониони сложился определенный стереотип, как «поэта отчуждения». Об этом довольно много написано, особенно, касательно «Красной пустыни». Сам Антониони это опровергал: «Напротив… я стремился выразить красоту этого мира, где даже заводы могут быть прекрасными… Изогнутые очертания заводских труб, быть, может, живописнее силуэта деревьев, приевшегося нашему глазу» [1, с. 159]. Примечательно, что в 1961 г. на коллоквиуме в Экспериментальном киноцентре в Риме, он высказался о следующей картине, которую собирался снимать: «Это будет цветная картина, в которую я хочу ввести собственную цветовую гамму, то есть раскрасить фильм, как раскрашивают холст, я хочу изобрести очертания цветов, не ограничиваясь только естественными красками» [1, с. 157]. Такой картиной явилась в 1964 г. «Красная пустыня». Главная героиня, Джулиана, пережившая аварию, терпит духовный кризис. Что касается невроза, который переживают герои «Красной пустыни», то он, по мнению Антониони, вызван трудностью их адаптации в мире: «Одни люди адаптируются, а другие — нет, потому что они слишком привязаны к тем структурам, которые уже отошли в прошлое. Именно так случилось и с Джулианой» [1, с. 159]. Антониони считал, что не среда порождает кризис, она лишь провоцирует его взрыв. Причину многих кризисов своего времени Антониони видел в «индустриализации» [1, с. 161]. Под «индустриализацией», по мнению Антониони, следует понимать не только заводы, но и их продукцию, которая окружает нас повсюду, включая посуду из пластика. Это и реклама. Развивая действие фильма среди фабрик, Антониони искал истоки кризиса, «который подобно реке, вбирает в себя тысячу рукавов, чтобы в конце концов затопить все окружающее» [1, с. 161]. Антониони отразил кризис индустрии, а также духовный кризис Европы второй половины XX в. В данном случае для нас интересна точка зрения Н. Хренова, который рассматривает историю кино сквозь призму смены культурных циклов. Он приемлет точку зрения Ф. Фукуямы [8], который определил переход от индустриального общества к информационному, как «Великий разрыв», а соответственно, время этого перехода, как «время разрыва» [9, с. 113]. Подобный термин перехода есть у Г. Маркузе — «Великий отказ». По мнению Ф. Фукуямы, время между 1960–1990-ми годами XX в. знаменуется, как отказ от традиции, морали, причем в массовых формах. По мнению Хренова, «время разрыва» получило свое отражение в мировом кино, а наиболее ярко в фильме Л. Висконти «Рокко и его братья» (1960), а жертвой «Великого разрыва» следует считать Симоне, героя фильма. «Это человек не столько чувственной культуры, сколько разлагающейся чувственной культуры. Он выпадает из всех нравственных норм» [9, с. 117]. Кинематограф Антониони, считает Хренов, отразил последствия «Великого разрыва», так как именно Антониони выразил «настроение непрочности и поверхности новых связей» [9, с. 122]. Антониони поставил диагноз своему времени. В 1961 г. в статье «Болезнь чувств» он писал, что современный ему человек охвачен мечтами

о героических деяниях и, в то же время, страхом, но самое страшное в том, что он несет на себе груз устаревших чувств и моральных понятий. Он руководствуется моралью и мифами, которые «накануне освоения Луны, не могут оставаться такими, какими были во времена Гомера» [1, с. 102]. В 1975 г. Антониони в беседе с С. Карагановым констатировал, что его воззрения в отношении морали изменились: «Да, моя позиция изменилась. Ведь и мораль изменилась, и, к сожалению, в худшую сторону. Естественно, я говорю о западном обществе. Это моя «зона». Восток я знаю плохо. На Западе происходит загрязнение человеческого духа вместе с загрязнением окружающей среды» [1, с. 192]. Антониони ставит вопросы, оставляя их без ответа. Многие его фильмы не имеют четкого финала, он словно заставляет зрителей самим додумать. Сам он по этому поводу говорил следующее: «Я всегда спрашивал себя, обязательно ли давать финал всем историям — литературным, театральным или кинематографическим. Стоит ограничить историю четкими рамками, и она может в них погибнуть, если только не дать ей другого измерения, если не сделать так, чтобы ее внутреннее время получило выход во внешнее, туда, где находимся мы, герои всех историй, где нет ничего законченного» [1, с. 352]. Кинематограф для Антониони — способ постижения реальности [1, с. 229]. Отсюда, хроникальность его игровых картин, а прием наблюдателя роднит его с Вертовым. Отсюда пустые улицы в «Ночи» и «Затмении». По мнению Хренова, Антониони сумел отразить «смерть Запада [9, с. 122], смерть чувств, а без чувств «люди мертвы» [9, с. 122]. Ж. Делез считал, что искусство Антониони развивается в двух направлениях: «… во-первых, это изумительное использование пустого времени повседневной банальности; во-вторых, начиная с «Затмения», работа с предельными ситуациями и доведение их до безлюдных пейзажей, до опустошенных пространств, как бы абсорбированных персонажей и действия и сохранивших лишь некое геофизическое описание, какое-то абстрактное содержимое» [4, с. 253]. Все дело в поиске художником приемов. Антониони остается верен девизу «Кино — это правда». Его камера, как и «киноглаз» Вертова, фиксирует то, что недоступно невооруженному человеческому глазу. Нужно учиться видеть, наблюдать. Антониони ведет творческий поиск именно в этом направлении. Отсюда его длинный кадр, получивший название «план-эпизод», то есть эпизод, снимаемый одним куском, одним планом, крупным, средним или общим. План-эпизод еще связывают с творчеством М. Янчо, но он сам признавал в этом первенство за Антониони. Сам Антониони тоже констатировал, что использовал его раньше Янчо и рассказывал о рождении плана-эпизода: «Во время съемок моего первого фильма я залез на небольшой операторский кран и снимал сам, причем очень длинными планами. Моему оператору это не понравилось, но я не чувствовал необходимости останавливать съемку сцены, несмотря на то, что она уже кончилась. Я снимал актера, который не знал, что ему делать, и эти моменты бездеятельности и растерянности оказались очень удачными» [1, с. 185]. Все это очень напоминает опыт Вертова, его знаменитый прыжок с грота, когда он сделал открытие: объектив камеры фиксирует моменты, невидимые человеческим глазом, а именно, усиливает моменты психологического напряжения. Антониони выступает в качестве наблюдателя: «Например, когда актер ошибается, произнося текст,— говорил Антониони,— я его не останавливаю, я хочу посмотреть, что из этого получится и не смогу ли я как-то использовать его ошибку. Потому что момент, когда он ошибается, связан с самыми спонтанными проявлениями его индивидуальности…» [1, с. 150]. Именно поэтому он не признавал метод А. Хичкока, у которого действие разворачивается стремительно. Он считал, что, хотя фильмы Хичкока удивительно выстроены, в них нет никакой правды: «В жизни всегда есть паузы, есть какая-то смазанность, нечеткость (как может быть нечеткой фотография), и ко всему этому надо относиться с уважением. Ритм фильмов, в которых один эпизод следует за другим, рождает ощущение фальши,— это фальшивый ритм. Почему, например, «Приключение» было освистано публикой? Потому что ритм фильма очень близок к жизненному, повседневному ритму» [1, с. 232]. Ритм, по Антониони, определяется отношением «между режиссером и воображаемым им миром» [1, с. 182]. Антониони не делал дублей, раскадровок, считал, что в кабинете невозможно найти нужные движения камеры. Раскадровку он делал «глядя в глазок камеры» [1, с. 110].

М. Антониони любил экспериментировать также со звуком и цветом. Он уделял большое внимание звуковой дорожке, считая, что музыка играет в кино важную роль, так как не существует такого искусства, «которое кино не втянуло бы в свою сферу» [1, с. 103], но постепенно музыка утратила свое первоначальное значение. Ушли в прошлое времена, когда она создавала у зрителя определенное настроение, готовило его к тому, чтобы «зрительный ряд производил на него более глубокое впечатление» [1, с. 103], поэтому Антониони, записывал естественные звуковые эффекты: море в различных состояниях, шум прибоя, гул волн в гротах. И под «звуковой дорожкой» он понимал звук в любом проявлении, а не просто музыку. Кстати, подобные эксперименты проводил и Хичкок: в фильме «Птицы» он практически не использовал музыку. Антониони считал, что еще не написана настоящая музыка для кинематографа, а наиболее удачной он считал музыку Фуско в некоторых сценах «Приключения» и в фильме А. Рене «Хиросима, любовь моя». Особое отношение было у Антониони к цвету.

Художник сам создает свой цвет, смешивая краски на палитре. М. Шагал называл проблему краски «химией»: «Краска — сама кровь тела, как поэзия у поэта» [3]. Антониони интересовался «психофизиологией цвета», интересовался исследованиями, которые проводились в этом направлении, и сам любил экспериментировать. Работа с цветом, по его мнению, «требует смены объективов» [1, с. 166]. Он работал с разными объективами. Антониони сделал важное открытие: существует «определенная взаимосвязь между движениями камеры и цветом» [1, с. 166]. Быстрая панорама хороша на ярко-красном, но она ничего не дает на гнилостно-зеленом, если она не нужна как движение к новому контрасту [1, с. 166]. Так, например, внутренние стены фабрики в «Красной пустыне» (1964) выкрасили в красный цвет, и через две недели рабочие перессорились между собой. После того, как их перекрасили в светло-зеленый цвет, воцарился мир. Антониони рассказывал: «Мой фильм родился как цветной, но вначале я, естественно, думал о том, что я хочу сказать, и цвет помогал мне выразить это. Я ни разу не говорил себе: помещу синий рядом с каштановым. Я покрасил траву вокруг стоящей на берегу болота постройки для того, чтобы усилить ощущение отчаяния, смерти. Надо было передать реальность пейзажа — цвет мертвых деревьев» [1, с. 167]. Антониони интересовала проблема динамики цвета, он обращался к творчеству Дж. Поллока, основателя «абстрактного экспрессионизма» [1, с. 186]. Неспроста, он в фильме «Фотоувеличение» (1966) делает художника-абстракциониста другом главного героя. Антониони также одним из первых оценил возможности телекамер в работе с цветом. С помощью телекамер можно «раскрашивать» фильм. Раскрашивать натуру, то есть «изменять лицо реальности» сложно. Антониони рассказывал, как приходилось терпеть неудачу: «Достаточно выпасть инею, и весь ваш труд пойдет насмарку. Я выкрасил целый лес

в серый цвет, цвет цемента, но пошел дождь и смыл всю краску. Три дня и три ночи были потрачены впустую» [1, с. 186–187]. С помощью телекамеры все гораздо проще. Антониони чувствовал, что кинематограф нуждается в новых методах, и эта проблема имеет два аспекта: технический и связанный с содержанием [1, с. 187].

С помощью телекамеры он снял свой фильм «Тайна Обервальда» в 1981 г. В настоящее время телекамеры обширно используются, но изображение, полученное на кинопленке, по-прежнему превосходит по своим художественным особенностям изображение, полученное с помощью теле-, видеокамер. Иное дело, когда камера в руках художника. Антониони в этом фильме использовал цветофильтры и специальную насадку на объектив. Эксперименты с объективом и цветом продолжались. Хочется вспомнить более ранний эксперимент 1960-х гг., где наряду с человеческим персонажем, главным героем становится объектив камеры. Речь идет о фильме 1966 г. «Фотоувеличение».

По словам самого Антониони, он хотел воссоздать реальность в отстраненной форме [1, с. 137]. Он задавался вопросом «видим ли мы истинную сущность вещей» [1, с. 137]. Фильм повествует о модном лондонском фотографе по имени Томас, живущем двойной жизнью. Днем он снимает манекенщиц для модного журнала, а ночью и в любую свободную минуту он снимает саму «жизнь». Самые жизненные кадры, рассказывающие о жизни лондонского «дна», он получает ночью в ночлежке, где ему приходится для этого ночевать. В любую свободную минуту он проводит время в лондонских парках, снимает жизнь людей. Во время одной из прогулок в лондонском парке он снимает мужчину и женщину, привлекших его внимание. Женщина пытается вырвать у него камеру, затем просит продать пленку. Томас отказывается, а мужчина в это время исчезает. Внезапно эта женщина появляется у него дома и просит отдать ей пленку. Томас отдает ей другую пленку, а эту пленку проявляет, печатает фотографии. При увеличении он обнаруживает на снимке торчащий из кустов пистолет. На другом снимке он видит лежащий под деревом труп. Вернувшись вечером в парк, Томас обнаруживает труп мужчины и понимает, что его, возможно, застрелили после свидания. Вернувшись домой, он обнаруживает, что снимки исчезли. Под утро он отправляется в парк и не находит труп. Проходя по парку, он замечает мимов, играющих в теннис без меча и ракетки. Он включается в игру, в кадре слышится лишь звук мяча и удара ракетки. Вскоре фигуры исчезают с поля, остается пустой газон. Этот газон Антониони показался недостаточно зеленым, и он не удержался от того, чтобы выкрасить его в зеленый цвет. Тассоне задал Антониони ряд вопросов. Реальность в фильме — это ее видение? Равнозначна ли реальность иллюзии, мечте? Сам Антониони высказался по этому поводу так: «Я бы не рискнул утверждать, будто видение реальности равно самой реальности, ибо видений много. Да и сама реальность изменчива, многолика. В то же время внешнее восприятие — первая ступень наших отношений, наших связей с реальным миром. Однако я не привык рассуждать на такие темы с философской точки зрения — это не мое дело» [1, с. 214–215].

«Фотоувеличение» по праву можно считать документом эпохи, так как он показывает жизнь лондонской богемы, молодежных субкультур. Мы видим кипящую жизнь в лондонских ночных клубах, видим рок-группу «The Yardbirds», исполняющую песню «Stroll On», М. Пейлина, в будущем участника комик-группы «Монти Пайтон». В клубе много художников, музыкантов, публицистов, близких к движению «поп-арт». Для Томаса характерен тот же образ мыслей. По словам самого Антониони, Томас «заявляет, что не признает никаких иных законов, кроме закона анархии, и в то же время сам живет по заведенному ритуалу» [1, с. 137]. В фильме есть метафора — пропеллер, который Томас покупает в антикварной лавке, как стремление к полету, к свободе.

Следующий фильм Антониони «Забриски пойнт» (1970) повествует о молодом бунтаре по имени Марк, бросившем вызов той самой «индустрии», тому самому обществу потребления. Герой угоняет самолет, встречает Дарию, мечтающую о свободе, которая летит с ним в «Долину Смерти». Параллельно в фильме показаны сцены студенческих волнений. Марк пытается вернуть самолет, но его принимают за заговорщика и убивают. Дария узнает о его смерти по радио. В финале фильма в пустыне взрывается вилла босса девушки. Так Антониони вынес приговор обществу потребления. Фильм провалился в прокате. Но сам Антониони признавался: «Один из редчайших моментов, когда я действительно ощутил себя счастливым, был эпизод взрыва в фильме «Забриски пойнт». Я был очень взволнован и очень счастлив, удовлетворен. В этом эпизоде было так много авантюрного! Свободного! Но мне не хотелось бы, чтобы мое признание было неверно истолковано» [1, с. 220]. Антониони считал, что в основе любого творчества лежат «отношения художника с собственной совестью — именно это в первую очередь определяет степень его ответственности» [1, с. 219], причем, не только в плане этики. Главным для него оставалось документальное воспроизведение правды. По его мнению, по-новому использовал возможности хроники Р. Росселлини, у которого она стала составной частью видения и интерпретации реальности, но все же, считал Антониони, важно «трансформировать хронику в историю, создавать историю посредством хроники» [1, с. 212], неспроста, его следующий фильм 1975 г. получил название «Профессия: репортер».

Фильм затрагивает проблему «бегства от себя». Главный герой, Дэвид Локк, известный телерепортер, едет в Сахару снять репортаж о повстанцах, ведущих борьбу с местным диктатором. Он испытывает разочарование жизнью, как семейной, так и профессиональной. В одной из местных гостиниц он знакомится со свободным предпринимателем Дэвидом Робертсоном, который совершает самоубийство. У Локка появляется возможность стать другим человеком, свободным ото всех обязательств. Он переклеивает фото в паспорте, переодевается в одежду самоубийцы. Ему приходится жить жизнью другого человека, как выяснилось, поставлявшего оружие повстанцам. Локк оказывается втянутым в это дело: свободы не получилось, и он, подобно своему двойнику, совершает самоубийство. Сам Антониони характеризовал свою работу как «интимистический, приключенческий фильм» [1, с. 175]. Он по новому использует возможности камеры, она словно видит мир сквозь призму взгляда главного героя. Недаром, его профессия — репортер. С первых кадров видим огромную пустыню, в песках которой застревает джип героя. Дэвид Локк подобен Эдипу на распутье, а песчаная дюна напоминает сфинкса. Антониони по-новому выстраивает язык повествования: для него было важно снять пейзаж, среду, то есть окружающий мир. От внешнего мира он идет в внутреннему. Он по-новому использовал возможности камеры: «Очень часто она оставляет персонажей за кадром, покидает их, чтобы показать то место, откуда они ушли, либо то, где они должны вот-вот появиться\. … Поэтому иногда я позволяю себе забыть о людях и таким образом пытаюсь зафиксировать действительность такой, какой она предстает перед моим героем» [1, с. 191]. Тассоне спросил Антониони: «Если бы у героя была другая профессия, как бы это сказалось на

картине?» [1, с. 175]. Антониони отвечал: «Это была бы другая картина. Профессию героя фильма никогда не выбираешь наугад. Ведь персонажи — это окуляры, сквозь которые автор смотрит на реальность. И в этом смысле репортер — идеальный герой» [1, с. 175].

Таким образом, Антониони всегда оставался верен девизу «Кино — это правда», что созвучно «Киноправде» Вертова. Кинематограф Д. Вертова и итальянский веризм явились благодатной почвой для его творчества. Камера, смотрящая в замочную скважину и «киноглаз» Вертова — инструмент видения и преобразования реальности, но главное новаторство Антониони состоит в том, что, в изображении действительности, он сделал шаг от внешнего мира к внутреннему миру человека.

Литература

1. Антониони М. Антониони об Антониони. М.: Радуга, 1986. 399 с.
2. Вертов Д. Из наследия. Статьи и выступления. М.: Эйзенштейн-центр, 2008. Т. 2. 648 с.
3. Володарский В. Марк Шагал и Государственная Третьяковская галерея //
[Электронный ресурс] // Музей Марка Шагала. URL: http://www.chagal-vitebsk.com/node/161 (дата обращения: 26.10.16).
4. Делез Ж. Кино. М.: ООО «Ад Маргинем», 2013. 560 с.
5. Кауфман, А. Дзига и его братья (док. фильм, реж. Е. Цымбал, 2002), видеозапись [Электр. ресурс] — URL: https://www.youtube.com/watch?v=qdezIx9E1QE (дата обращения: 08.10.16).
6. Рошаль Л. Дзига Вертов. М.: Искусство, 1982. 299 с.
7. Шкловский В. Б. Эйзенштейн. М.: Искусство, 1972. 299 с.
8. Фукуяма Ф. Великий разрыв. М.: АСТ, 2003. 474 с.
9. Хренов Н. А. Образы «Великого разрыва». Кино в контексте смены культурных циклов. М.: Прогресс-Традиция, 2008. 536 с.
10. Heftberger A. Kollision der Kader. Dziga Vertovs Filme, die Visualisierung ihrer Strukturen und die Digital Humanities. Munich: edition text + kritik, 2016. 517 p.
11. Hicks J. Dziga Vertov: defining documentary film. London, New York: I. B. Tauris, Palgrave Macmillan, 2007. 194 p.
12. Pomerance, M. Michelangelo red Antonioni blue, Berkeley, Los Angeles, London: University of California press, 2011. 300 p.
13. Temple M. Jean Vigo. Manchester: Manchester University Press, 2011. 192 p.
14. Weir D. Jean Vigo and the Anarchist Eye. Atlanta: On Our Own Authority! Publishing, 2014. 170 p.
15. Wenders W. My Time with Antonioni: The Diary of an Extraordinary Experience. London: Faber & Faber, 2000. 183 p.

References

1. Antonioni, M. Antonioni ob Antonioni [Antonioni about Antonioni]. M.: Raduga Publ., 1986. 399 p.
2. Vertov, D. Iz nasledija. T.2. Stat'i i vystuplenija [From heritage. T.2. Articles and speeches]. M.: Jejzenshtejn-centr Publ., 2008. 648 p.
3. Volodarskij, V. Mark Shagal i Gosudarstvennaja Tret'jakovskaja galereja [Mark Chagall and the State Tretyakov Gallery] // [Electronic Resource] // Muzej Marka Shagala [Mark Chagall Museum]. URL: http://www.chagal-vitebsk.com/node/161 (date of access:26.10.16).
4. Delez, Zh. Kino [Cinema]. M.: OOO «Ad Marginem Publ.», 2013. 560 p.
5. Kaufman, A. Dziga i ego brat'ja (dok. fil'm, rezh. E. Cymbal, 2002), videozapis' [Dziga and his brothers (doc. film, reg. E. Tsymbal, 2002), video recording] // [Electronic Resource] // URL: https://www.youtube.com/watch?v=qdezIx9E1QE (date of access: 08.10.16).
6. Roshal, L. Dziga Vertov [Dziga Vertov]. M.: Iskusstvo Publ., 1982. 299 p.
7. Shklovskij, V. B. Jejzenshtejn [Eisenstein]. M.: Iskusstvo Publ., 1972. 299 p.
8. Fukujama, F. Velikij razryv [The Great Gap]. M.: AST Publ., 2003. 474 p.
9. Hrenov, N. A. Obrazy «Velikogo razryva». Kino v kontekste smeny kul'turnyh ciklov [Images of the "Great Gap." Cinema in the context of changing cultural cycles]. M.: Progress-Tradicija Publ., 2008. 536 p.
10. Heftberger, A. Kollision der Kader. Dziga Vertovs Filme, die Visualisierung ihrer Strukturen und die Digital Humanities. Munich: edition text + kritik, 2016. 517 p.
11. Hicks, J. Dziga Vertov: defining documentary film (англ.). London, New York: I. B. Tauris, Palgrave Macmillan, 2007. 194 p.
12. Pomerance, M. Michelangelo red Antonioni blue, Berkeley, Los Angeles, London, University of California press, 2011. 300 p.
13. Temple, M. Jean Vigo. Manchester: Manchester University Press, 2011. 192 p.
14. Weir, D. Jean Vigo and the Anarchist Eye. Atlanta: On Our Own Authority! Publishing, 2014. 170 p.
15. Wenders, W. My Time with Antonioni: The Diary of an Extraordinary Experience. London: Faber & Faber, 2000. 183 p.