***1.Антониони:творчество, история***

1.1Короткометражные фильмы. Неореализм.

Творчество Микеланджело Антониони начинается с короткометражных документальных фильмов, а именно с десяти минутной картины, снятой на средства Istituto Luce в 1943 году, «Люди с реки По» которая произвела странное впечатление на немногочисленных зрителей: речь в ней шла о жизни североитальянских рыбаков, на экране почти ничего не происходило, не было ни напряженного сюжета, ни прямолинейной авторской идеи. Жизнь – блеклая и рутинная - текла тихо и незаметно, но по другую сторону камеры как-то неожиданно возникало ощущение подлинной глубины картины. Это фильм о бедняках, живущих в долине этой реки, что было новой для итальянского кино темой и предвосхищало круг интересов возникшего двумя годами позже неореализма. Однако большая часть материала картины была утрачена в годы войны, и смонтированный из оставшихся фрагментов в 1947 году фильм уже не произвел сильного впечатления на зрителей и профессионалов; тем не менее, Антониони впоследствии говорил: *«мысль, что я, так сказать, в одиночку «изобрел» неореализм, доставляет мне внутреннее удовлетворение».* И действительно, если взглянуть на судьбу неореализма беспристрастно, то следует признать, что его изобретателем был Антониони. Во времена войны Фашисты довели страну до критического состояния. Но как это часто бывает, именно в самых тяжелых условиях человеческая мысль достигает своего расцвета. «Итальянский неореализм спас европейское кино!» — позже воскликнет легендарный Жан-Люк Годар. И вправду, пока на всей территории оккупированной Европы снимались дешевые мелодрамы и комедии, явно ориентированные на обслуживание оккупантов, итальянский неореализм появился из‑под обломков разрушенной Италии. Полный отказ от павильонов, съемки только на реальных улицах реальных городов, часто непрофессиональные актеры, жесткая антивоенная направленность, использование живых, взятых из повседневной жизни, историй — все это мгновенно сделало итальянский неореализм мощнейшим оружием в борьбе с врагом. В фильме «Люди с реки По» люди эти интересны не потому, что с ними происходят какие‑то невероятные события (как это принято в обычном светском кино), а интересны сами по себе. В этом, собственно, и состоит главный эстетический пафос неореализма — не придумывать интригующие истории, а искать глубину в обыденной реальности. Антониони мог по праву тридцать лет спустя после падения фашизма сказать: *«Я, может быть, покажусь хвастуном, если заявлю, что в 1943 году, в разгар фашизма, никто из режиссеров-документалистов, кроме меня, не интересовался жизнью бедняков… Показывать в кино такие вещи фашисты запрещали. И я был первым, кто в своем документальном фильме заговорил о жизни этих людей»* ( «Ла ревю де синема», 1975, сентябрь, №298).

После войны он снял еще несколько документальных фильмов, также следовавших в русле неореализма. Например, лента «Метельщики улиц», снятая в 1948 году, о людях, убирающих улицы города, за которую позже он получил «Серебряную ленту» за лучший документальный фильм» от Итальянского национального профсоюза киножурналистов. Он также снимает «Суеверие»(1949)-фильм о мракобесии, царящем в деревне, «Семь канн, один костюм»- о тяжелом труде в мануфактурном производстве,- но и активно участвовал в работе над главными, программными фильмами неореализма.

На протяжении всей своей жизни режиссер продолжает снимать короткометражные фильмы. Его творчество начинается короткометражной ленты и заканчивается ей. Последняя работа Антониони- новелла «Опасная связь вещей», снятая в 2004 году по сценарию Тонино Гуэрра при помощи Стивена Содерберга и Вонга Кар-Вая для трилогии фильмов «Эрос».

* 1. Полнометражные фильмы. Конец неореализма.

В середине 50-х годов неореализм потерял свое место в кинопроизводстве Италии. На счет причин этого появились разные точки зрения как в итальянском, так и в советском киноведении. Одни полагают, что неореалистические фильмы перестали выпускаться из-за давления голливудских кинокомпаний, произвола клерикальной и государственной цензуры, отсутствия средств у национальных промышленников. Другие считали, что изменилась сама действительность: социальная революция, которой жаждали неореалисты, не произошла, общество в определенной степени стабилизировалось, возникла «нормальная» буржуазная жизнь, в условиях которой неореализм не мог существовать в прежних формах. И верно, основными мотивами итальянских фильмов 60-х- начала 60-х годов стали одиночество, усталость, душевная опустошенность. Сменился и сам предмет изображения: это были не бедняки, не крестьяне, а люди города, чаще всего из среды верхних слоев интеллигенции и буржуазии. Антониони также перестает снимать в направлении неореализма, это видно уже в первой полнометражной картине режиссера «Хроника одной любви», снятой в 1950-м году и в других его ранних фильмах, таких как *Дама без камелий* (1953), *Крик* (1957). Они были охарактеризованы критикой как «внутренний неореализм», поскольку в них центр внимания был смещен с привычных для неореалистических картин особенностей быта и социальных отношений к внутреннему миру персонажей. В этих фильмах уже проявились основные черты режиссерского почерка Антониони – замедленный темп, склонность к длинным планам, внимание к деталям материальной среды, – которые в дальнейших работах режиссера оформились в качественно новый оригинальный авторский стиль.

Объект картины «Крик» еще «неореалистический»- рабочий, ищущий работу. Но стилистика во многом иная. Здесь уже меньше подробностей, на которых настаивала эстетика неореализма, нет юмора. Итог фильма- это крик отчаяния человека, не видящего выхода из создавшегося положения, кроме того, который он выбирает,- самоубийства. Этот фильм не только повествует о простом рабочем человеке, он показывает его психологию.

На дискуссии в Экспериментальном киноцентре в Риме режиссер заявил: *«Так называемые неореалистические фильмы, среди которых есть подлинные шедевры, в тот особый период были уникальными, в высшей степени неподдельными, убедительными и точными кинематографическими свидетельствами времени. Это был период, когда все, что мы видели вокруг, казалось необычным, действительность была жестокой и суровой. Происходили невероятные события, возникали из ряда вон выходящие обстоятельства, и поэтому взаимоотношения между человеком и окружающим миром, между индивидом и обществом были самым интересным материалом для исследования. /…/ Когда я начал снимать фильмы, мне пришлось исходить из наблюдений совсем иного рода. Я пришел в кинематограф позднее, около 50-х годов, когда успех неореалистических фильмов первого периода, несмотря на их огромную силу воздействия, начал идти на убыль, появились признаки упадка. Это и заставило меня задуматься над вопросом, что в данный момент важнее всего исследовать. Раньше важно было понять характер взаимоотношений между людьми, увидеть, какое воздействие оказали на человека война, первые послевоенные годы и все значительные события последующих лет. Но сейчас главная задача состоит в том, чтобы показать, как все эти события повлияли на внутренний мир человека, отразить и осмыслить не столько изменения в психологии и чувствах отдельного человека, сколько основные черты и направление эволюции, определяющей нравственное состояние общества в целом.»*

И далее: *«Сегодня кинематограф должен ориентироваться на правду жизни, а не на собственную логику. Правда нашей повседневной жизни не такая механистическая, условная и искусственная, какой ее часто хотят представить в кинематографических историях… Чтобы сохранить верность правде в искусстве, не обязательно скурпулезно исследовать реальные события или факты. Мне кажется, гораздо важнее исследовать внутреннюю, духовную сущность человека, что и является отличительным признаком современного кинематографа. Сегодняшний кинематограф исследует не внешние события, происходящие вокруг нас, а то, что движет нашими поступками, что заставляет нас поступить так или иначе. Ведь наши слова, действия и жесты предопределяются нашей позицией по отношению к тому, что происходит в мире.»* («Болезнь чувств»- «Бьянко э неро», 1961, февраль- март, №2-3).

Это заявление важное для понимания творчества Антониони в 60-е годы. Режиссер ставит перед собой задачу- исследовать философию внутреннего мира человека и выразить его на экране, показать то, чем руководствуется человек, сказавший ту или иную фразу и выполнивший определенное действие.

Следующие три фильма обычно объединяют в трилогию отчужденности (некоммуникабельности) – это *Приключение* (1960), *Ночь* (1961) и *Затмение* (1962) – посвящены людям, утратившим способность к близким человеческим отношениям и безуспешно ищущим выход из одиночества. Состояние одиночества персонажей и общая атмосфера отчужденности в этих фильмах создавались в значительной степени с помощью передаваемого на экране состояния вещного мира: долгие медленные кадры, сосредоточенные на отдельных предметах, и общие планы, на которых почти ничего не происходит, начинали жить своей собственной жизнью, воплощавшей внутренний мир персонажей. Этот новый способ раскрытия человеческой психологии средствами кинематографа стал, по-видимому, наиболее значительным открытием Антониони в области киноязыка и оказал большое влияние на дальнейшее развитие мирового кинематографа.

«Приключение» и «Ночь»- это было новое явление для западного экрана. Никогда так сильно и так наглядно не изображалось отчуждение человека большого буржуазного города, человека, теряющего связи с другим человеком и с обществом, в котором он живет. В фильме «Ночь» играют такие известные актеры, как Марчелло Мастроянни и Жанна Моро, которые точно и тонко передают обстановку усталости и духовного омертвления своих героев, поведение которых аналогично нередко подчиняется лишь подсознательным комплексам.

В 1966 году режиссер снимает свой первый англоязычный фильм «Blow up» или «Фотоувеличение» по мотивам рассказа Хулио Кортасара «Слюни дьявола». По сюжету, известный молодой английский фотограф Томас (Дэвид Хеммингс), прогуливаясь по парку, заинтересовывается одной странной парой (мужчина и женщина) и скрытно фотографирует ее. Придя домой и проявив сделанные в парке снимки, фотограф замечает некоторые странности и при фотоувеличении обнаруживает, что в кустах за штакетником притаился неизвестный с пистолетом. Вернувшись в парк под вечер, Томас обнаруживает там тело запечатлённого на снимке мужчины: очевидно, он был застрелен сразу после свидания. Параллельно в фильме разворачивается панорама «свингующего Лондона» 1960-х годов с его одержимостью модой, музыкой и молодостью. Недаром рассказ Кортасара был существенно изменён, подчинившись идее Антониони показать тогдашний Лондон, как он представлялся самому режиссёру. В знаменитой финальной сцене Томас вновь возвращается на место преступления, но тело там уже отсутствует. Он замечает группу мимов, которые беззвучно изображают игру в теннис. Поборов своё недоумение, он включается в игру — и в кадре становится слышен звук теннисного мячика. А вскоре после этого фигура героя исчезает из кадра, как будто её там и не было, — перед зрителем предстаёт пустой зелёный газон. Развертывая странную и с точки зрения логики неясную историю о случайной фотографии, сделанной молодым репортером и связанной с каким-то преступлением, режиссер показывает, как зыбок, неустойчив, неясен, призрачен, даже страшен мир большого западного города. И символично, что после всех злоключений, случившихся с героем, он видит теннисный корт и молодых респектабельных людей, с увлечением играющих в теннис без мяча.

В творчестве Антониони 70-х годов главным фильмом является «Профессия: репортер», снятый в 1975 году с Джеком Николсоном в главной роли. В этой картине режиссер двинулся дальше вперед в осмыслении явлений действительности. Его герой- журналист, оказавшись в Африке, в водовороте борьбы, пытается быть нейтральным. Но это невозможно- таков итог судьбы героя. Невозможно не занимать сегодня позицию в борьбе добра и зла, гуманизма и антигуманизма- утверждает художник своим фильмом, наверное самым четким и определенным в своем идеологическом звучании. В нем Антониони художественно достоверно показал, что человек в современном мире, в обстановке обострения классовой и национально- освободительной борьбы, в обстановке революционного прогресса и духовной деградации капиталистической системы не может оставаться нейтральным, он должен определить свое место и свою позицию.

Творчество Антониони 80-х годов трудно определить однозначно. И дело не только в том, что в «Тайне Обервальда»(1981) и «Идентификации женщины»(1982) чувствуется высокое мастерство большого художника и вместе с тем известная усталость. Эти ленты Антониони отразили сложность современного итальянского киноэкрана. Именно в 80-е годы итальянское кино испытывает большие трудности- и идейно-художественного, но прежде всего финансового порядка. Экран этой крупнейшей кинематографической державы, давшей так много мировому киноискусству, оказался во многом подорванным американскими и транснациональными кинокомпаниями, которые стремятся навязать ему свои идеи, свои способы фильмопроизводства, свои концепции творчества. Так называемая экранная агрессия приносит ущерб итальянскому экрану. Это- может быть, не прямо, а опосредованно- сказалось и на последних фильмах режиссера.

* 1. Исчез ли неореализм из творчества Антониони?

Возвращаясь к теме о неореализме стоит заметить, что уже в 50-е годы режиссер заявил о том, что снимать фильмы в этом направлении считает ненужным и неинтересным, что ему важнее показать внутренний мир человека. *«По правде говоря, не знаю, являюсь ли я режиссером- неореалистом»,-* также сказал в одном из своих интервью Антониони. Но фильмы Микеланджело Антониони ясно отображают то время, в котором они были сняты. Короткометражные фильмы 40-х годов показывают жизнь простых рабочих людей в послевоенное время, посмотрев фильм «Фотоувеличение», можно легко узнать 60-е годы «свингующего Лондона» по одержимости молодыми людьми модой и музыкой, в его американской картине «Забриски- поинт»(1968) мы видим бунт хиппи конца 60-х — намерение вернуться к простому и понятному устройству общественной жизни. *« «Забриски пойнт» не был задуман как документальный фильм об Америке, хотя некоторые основные эпизоды были сняты с натуры, например, убийство студента. Я хотел описать ситуацию, при которой общество расколото на части, ситуцацию, типичную не только для Америки»,-* заявил режиссер, отвечая на вопрос газеты «Нью-Йорк таймс».

Неореализм не исчез из творчества режиссера, а напротив, Антониони снимал в этом направлении всю свою жизнь. Ведь во всех его фильмах отражена реальность тех эпох, в которых они были созданы. Кинокартины Антониони эволюционировали вместе с миром и выражали дух времени.