

Антониони в моем представлении всегда был человеком преклонных лет — молодым не могу и представить! Я впервые увидел его на фото в киножурнале очень давно, и уже тогда он в моем представлении был почти стариком.

Он, как и Бергман, представлял для меня совершенно другую культуру, абсолютно отличную от той, которая была в Советском Союзе. Я видел, с каким откровенным раздражением некоторые советские режиссеры говорили об этих своих коллегах. Конечно, это была зависть. Отрыв и Бергмана, и Антониони от общего уровня развития профессиональной среды, а тем более советской, был чрезвычайным. В Союзе даже Феллини многим казался более «советским», близким, доступным.

Бергман и Антониони оказались на расстоянии непреодолимой дистанции от всех. Правда, не знаю, до конца осознавали это киношники или нет. Они вперед «убежали» от всех в результате их же «режиссерской эволюции». Бергман не стал Бергманом сразу. И Антониони — тоже. Бергман, прежде чем начал делать «те самые фильмы», снял ряд как будто обычных фильмов. Он постепенно набирал качество и, добравшись с его помощью до вершины, — там и остался.

Когда я рассматривал фотографии этих мастеров, я видел людей европейского склада. Таких лиц вокруг меня не было. Вероятно, они были в Советском Союзе — в секретных физических, математических, военных институтах. Сразу представил себе лица академиков Капицы, Ландау... В советском кино я таких лиц не видел. Бергман и Антониони были для меня символами развития европейской цивилизации в киноискусстве.

Они перестали активно работать, кажется, в 80-х годах прошлого столетия. Тогда пошли разговоры о смерти кино, о том, что оно себя исчерпало как искусство. Тогда же американцы сделали смертельную инъекцию кинематографу, пытаясь приручить его ко вкусам общества потребления.

Полагаю, что Бергман перестал систематически работать в кино, потому что в этом уже не было никакой необходимости — прежде всего для Души. Работа в кино как ремесло оказалась не столь «благородной» и совсем не благодарной. Он переключился на театр почти полностью, но главное — на литературу.

Антониони начал болеть, но его торможение, возможно, и в том, что появились признаки естественного творческого истощения. Обязательно надо подчеркнуть, что далеко не всегда в этом «виноват» мастер. Время начало стремительно, маниакально менять направление движения — в горячей Италии этот процесс обретал особенно тяжелые, болезненные формы: горячие люди включились в горячий процесс, в горячую работу. Италия подарила миру огромное «количество искусства», у нее колоссальные художественные традиции и *энергия*. Швеции трудно тягаться с Италией. Континентальная страна, Швеция как будто живет по закону маленького острова, затерянного в северном море.

«Тихий» уход Бергмана из кино — из-за агрессивной не востребоваемости в нем как в художественной индивидуальности, в первую очередь со стороны тех, кто говорил на его родном языке. Неоднократно бывая в Швеции, интересовался отношением к Бергману. При разговорах о нем на лицах шведов, и без того отстраненных, появлялась еще большая скука. Наверное, Бергман быстро понял, что его никто не будет держать за рукав, просить остаться, продолжать работать. Но он уже был на Олимпе и мог позволить себе жить тихо, не беспокоя своей персоной соотечественников, не нуждаясь в расширении среды обитания, не обзаводясь новыми контактами.

Он просто вышел на другую ступень общения с жизнью, с Провидением, когда уже не требовались вся эта кинематографическая суеда и соответствующая форма высказывания.

Для Антониони, наверное, гораздо большее значение имело то, что происходит вокруг. Так, поднявшись на Олимп, он посидел-посидел и тихо спустился вниз... Но там все уже менялось. Жизнь перестала быть наполненной гуманитарными парадоксами, объяснимыми хотя бы каким-то благородным образом. Когда эта жизнь оказалась лишенной проблесков возвышенного содержания, а идеальные устремления в обществе начали сходиться на нет, естественно, ему не о чем было говорить с этим обществом. Антониони как будто уперся в границы современного мира и современного человека, в их ограниченность... Он почувствовал, что за всем этим — госпожа Пустота.

Для людей масштаба Антониони наше время примитивно и деструктивно. Значение политики, социальных, спекулятивно-национальных факторов становится настолько тотальным, что более сложные явления, например искусство, просто отбрасываются временем. Пример тому — саморазрушение Каннского фестиваля, задумывавшегося с идеологическим изыском, как стена на пути коммерциализации кино.

Антониони просто нечего было делать в *этом* времени. Или уходить в другое время, или погружаться... Все же ахиллесовой пятой мэтра была его неразрывная связь с понятным ему современным миром и человеком.

Он никогда не отрывался от своего времени, не уходил в историю, в большую литературу, был, кажется, далек от экранизаций, не входил в питательный контакт с писателями, не пытался отразить на экране то, что уже прожито до него с гигантским интеллектуальным напряжением. Он же не мог работать, как Феллини, окунаясь то в Античность, то во времена фашизма, то выдумывая некое абстрактное время-пространство.

Антониони слишком привязал себя к современности — в этом тяжелый риск. Риск потеряться в ее лабиринтах.

Бергман внутренне находился на грани девятнадцатого и двадцатого веков. Ему легче. Некая компенсация за шведскость.

Его герои — герои XIX века, только очень внимательно и с опережением прочитавшие Фрейда, Юнга...

Дело не в автобиографичности фильмов мастера, не в том, какое у него было детство, в какой семье он вырос. Эти факторы, конечно, существенны, но все же он не зависел от них полностью. Ему не нужна была отрезвляющая чаша с современными напитками. Он все же пил старые вина. Ему было несравненно легче дистанцироваться от современной жизни, чем Антониони. Может быть, тут-то и сказались национальный характер и шведская «религиозность», что многие в мире воспринимают почему-то как неразрывное. Говорят, что шведы аскетичны, самодостаточны, выносливы, их не пугает вид крови. Но Бергман как бы оказался и не совсем шведом. Он был активен, непрерывно, долго работал. Пять жен, много детей — другой на его месте захлебнулся бы в требованиях женщин и отпрысков...

Он — как крепость. Вспомним, что он сумел пережить и ненависть к себе американцев. Я помню публикации в американской прессе... Мы с Тарковским читали это с тревогой — оценки фильмов Бергмана, описание его персонажей граничили с личными оскорблениями. Американцы тогда не могли представить и не могли вынести того, что такой одухотворенный человек вообще способен публично существовать в столь

однообразной уже тогда, весьма циничной и политизированной профессиональной киношной среде. Уверен, что Бергман знал об отношении американцев к нему, но никогда не отвечал им.

Бергман — огромный ресурс гуманитарного качества.

Для кинематографического работника это исключительная редкость. Как правило, кинорежиссеры не выдерживают гуманитарного напряжения, им трудно до конца быть верными себе, быть последовательными, трудно соблюдать внутреннюю стойкость, трудно совершенствовать свое образование. Испытание на гуманитарность — тяжелейшее испытание и для личности, и для общества в целом. Кинематографическое сообщество Европы — а об Америке и не говорю — не выдержало такого испытания. Думаю об этом сегодня с грустью. Остается надежда только на религиозную мотивацию в искусстве Европы. Эта мотивация может быть всеобщей, скрепляющей, собирающей форму, содержание и течение времени. Но в кино не очень чувствую, не очень понимаю «чистую» религиозность. Кинематографисты — не лучшие священники, а кинозал — не церковь, не Храм. Кино уж больно красиво и заманчиво, в нем слишком много дизайна, чтобы сблизиться с церковью. Бергман касался религиозных тем очень прямо, активно, наверное, даже агрессивно... Может быть, даже не желая того, он ставил себя рядом с Создателем. Бергман брал на себя большую ответственность, чем обычно берут в искусстве, — он формулировал Смыслы. И все же «религиозность» мастера не является главной. Я знаю только несколько мотивированных религией художественных актов — например, у Микеланджело, у Леонардо да Винчи, у Рембрандта, — это потому, что у художников старых нравов обращение с течением времени и с возвышенным не фамильярно. Они деликатны, они осторожны в определениях, и они понимают, кому обязаны своим даром и ремесленным умением. Эти художники предлагают свой труд Богу, тогда как кинематографисты — навязывают. Когда кинорежиссеры говорят о вере, когда пытаются сделать свои опусы религиозными, борющимися за веру — они лгут. Таких кинолжецов, кинобатюшек в России, например, со временем будет все больше и больше. И один — самый опасный, хитрый в своей лицемерии — клонирует себя во множество.

Слава богу, и Бергман, и Антониони с презрением отвергли посвящение себя в сан проповедников, остались просто людьми, ремесленными мастерами.

Конечно, Антониони был христианином. В моем представлении — он воплощение католической этики и эстетики. Готический художник. Но одновременно он очень близок к миру Александра Довженко. Антониони — европейский Довженко, немного запоздавший, если позволено так сказать.

А Бергмана трудно с кем-либо сопоставлять. Может быть, в его творчестве как-то проявляется манновская традиция...

Как режиссер, как читатель я все годы с огромным интересом внимал этим Мастерам, но Господь спас меня от угрозы впасть под обольстительное влияние этих талантов.

Почему? Отвечу, как могу.

Мне никогда не была интересна такая степень обостренности, ожесточенности конфликтов между близкими людьми, какая присутствует, например, у Бергмана. Я всегда смотрел его произведения с огромной тревогой, но и восхищался одновременно. Он все время ходил по «острию ножа» и ни разу не оступился.

Браво!

Но как трудно делать фильм, в котором между близкими людьми, родственниками существует такая страшная пропасть, такая мучительная, невыносимая взаимосвязь, становящаяся ристалищем. Это совсем не мое.

У Антониони я восхищался красотой кадра, находил в его фильмах неизбежно развивающуюся эстетику... Да. Да... Но все это я уже видел у Довженко — режиссера фундаментального и фантазмагорического. Иногда мне кажется, что стиль Антониони и поэтика Тарковского есть производное от творчества Довженко. И в этой преемственности — прелесть эволюции кинематографического организма, самой «визуальной лингвистики».

Сейчас поймал себя на том, что как-то выпренно говорю об этих мастерах-режиссерах. Они всё же были и людьми-мужчинами. И о каком бы философическом или эстетическом ребре в их искусстве мы ни говорили, они все же более всего любят «купаться» в интимных водах-темах.

Как только появляется женский персонаж, все действие начинает буквально крутиться вокруг ее тела.

У Бергмана женщины — скалы, о которые разбиваются самые защищенные корабли. С этими «скалами» невозможно и бессмысленно договариваться — у женщин нет фиксированного языка. Их язык — это океанские течения, которые все время меняют свои направления, температуру, силу. И глубину. Поэтому женщины у Бергмана неизъяснимо трагичны, смертны, мучаются всеми известными муками. Его мужчины — это лишь зеркала, в которых отражается уникальная драматическая рефлексия женщин. Как и в природе...

У Бергмана совершенно мужской подход к женской психологии и к женскому характеру.

Это очень удобно женщинам, да и мужчинам. Женщины рады, что механизм их психики мужчины по-прежнему не понимают (даже в искусстве) и можно по-прежнему управлять этими посредственностями. А мужчины «не понимают», потому что им в конечном счете все равно, какая она, женщина, — была бы просто физической реальностью, способной удовлетворить хотя бы минимум физических потребностей мужчины.

И никакого Бога.

Когда мужчина начинает создавать произведение искусства и в его сюжет или в композицию попадает хотя бы маленькая женская ручка, мужчину перестает интересовать Бог и всякие там созидательность и целеустремленность. Начинается хаос борьбы за так называемую красоту, совершенство. Женское тело, запах женщины вытесняют, изгоняют из произведения искусства Бога. Правда, те из художников, кто поумнее, пытаются спрятаться за написание, как им кажется, одухотворенности состояния женского тела, превращая его в персонаж, — вручают ей пышнотелого младенца и предлагают вечно бродить по искусству с этим несостоявшимся ангелом на уставших руках. Но способен ли мужчина синтезировать женскую суть, самую природу?

Вот это вопрос даже для Рембрандта...

Заблуждаться любят все — это освобождает от ответственности.

И Антониони интересуется женщина, отраженная в зеркале, та женщина, которой в конце концов кто-то по праву должен овладеть. У Антониони женщина — сама по себе. Но

без мужчины она перестает быть реальностью. Просто не существует. А может быть, Маэстро не совсем уверен, что у человека женского пола вообще что-то есть внутри — но есть неотразимая красота телесного, то есть внешнего...

Бергман заставляет холодных людей играть высокие, горячие страсти. Он доводит до мельчайшей дробности актерское проживание, выворачивает закрытый, закупоренный скандинавский характер наизнанку. Это с итальянцами можно делать кульбиты, это их трудно удержать в седле... А вот чтобы раскопегарить скандинава, разогреть северную плоть — для этого нужно иметь большую смелость, потому как никто не знает, что будет, если попытаться заставить согревшуюся душу потерять тепло... Поверит ли она тебе в следующий раз... Человеческая душа, что бы ни говорили, любит только тепло.

Но Бергман совершал эти действия-эксперименты и в кино, и в театре — он из национального характера, национальной сути делал настоящие психофизические, психиатрические явления. Антониони, наоборот, максимально охлаждает итальянскую ткань, страстность — до состояния тления... В этом процессе наши Мастера являются антиподами, но такими, которые стремятся друг к другу. Бергман как бы тянется к Антониони как к источнику тепла, в то время как Антониони нужна прохлада, статичность для демонстрации того, что и горячие натуры могут переживать отчужденность, кризис чувств, остывание душ и тел. Большинство режиссеров, как правило, пытаются проникнуть внутрь Божественной скорлупы, в коей запрятан Провидением каждый образ — если, конечно, автору удастся его зачать, выносить, родить. Человек создан как неразрушаемое целое — его невозможно разобрать на части не убив. То же самое — с образом. Образ непостижим и непознаваем. Мозг ничего не может сделать с Образом.

Образ — родственник Души, и только она понимает язык Образа.

Мозг ничего не может сделать с Образом — нет параметров, нет никакой реальности, нет общей материи.

Бергман все же пытается проникнуть внутрь яйца... Антониони действует совсем бескровно — ходит вокруг яйца, наблюдает за ним.

...в радиоприемнике зазвучала музыка. Я даже не заметил, как перестали звучать слова. Чай остыл. И выпил-то я всего два глотка. Я подошел к окну, заглянул в черные стекла: шел снег, шел снег...

Мне всегда было интересно понять: в какой степени большой автор влияет на профильное искусство, на общество?

В нашем случае, мне кажется, никакого влияния не состоялось... ни на будущее, ни на прошедшее.

Когда Бергман и Антониони набрали дыхания и взошли на Олимп, гуманитарное развитие кино как искусства, его самосовершенствование было остановлено. Интерес общества к выдающимся мастерам пропал. И не только к тем, о коих мы сейчас так много говорим. Востребованность в искусстве была отменена. Это результат тотальной индустриализации культуры, допуск подросткового американского фабричного визуального товара в самую душу киноискусства. Сегодня формирование образа проходит в условиях хаоса, в условиях дегуманизации культуры. Так же, как Рембрандт

или Эль Греко никак не видоизменили живопись, не обеспечили ей прогресса, так и Бергман, Антониони остались просто одинокими, но великими... и всё.

Появление в наши дни кинохудожников такого масштаба, как они, маловероятно. Гуманитарное искусство сегодня нежелательно — в первую очередь оно не нужно публике, народу. Опасно, что даже фигуры масштаба Бергмана и Антониони сегодня не могут стать культурными ориентирами для молодых в кино. Необходима строгая, жесткая система образования, которая четко разграничила бы искусство и дизайн, искусство и визуальный товар, объяснила бы различие между ними. Сейчас все критерии отменены. Сегодня в большинстве киношкол блестяще преподают дизайн, выдавая его — может, и бессознательно — за искусство кино. Но дизайн — не искусство, а способ комфортного преодоления рутины жизни.