

7. *Злыднёва Н.В.* Изображение и слово в риторике русской культуры XX века. — М.: Индрик, 2008. — 304 с.
8. *Лавлинский С.П., Гурович Н.М.*, Визуальное в литературе // Поэтика: Словарь актуальных терминов и понятий / под ред. Н.Д. Тмарченко. — М.: Intrada, 2008. — С. 37—39.
9. *Лехахин В.В.* Икона и образ // Икона в русской словесности и культуре: сб. ст. / сост. В.В. Лехахин. — М.: Паломник, 2012. — С. 1—71.
10. *Лосев А.Ф.* Проблема вариативного функционирования живописной образности в художественной литературе // Литература и живопись. — Л.: Наука, 1982. — С. 31—65.
11. *Луков В.А.* Неоромантизм // Знание. Понимание. Умение. — 2011. — № 2. — С. 309 — 313.
12. *Роберт Луис Стивенсон.* Странная история доктора Джекила и мистера Хайда // Роберт Луис Стивенсон. Собрание сочинений в пяти томах / общ. ред. М. Урнова. — М.: Правда, 1967. — С. 507 — 572. — Т. 2.
13. *Словарь библейского богословия* / под ред. К. Леон-Дюфруа и [и др.]. — 3-е изд. — Киев; М.: Кайрос, 1998. — С. I—XXIV, 1288 стб. С. I—X.
14. *Соловьева Н.А.* Викториаство как феномен культуры // История зарубежной литературы XIX века: учеб. пособие / Н.А. Соловьева, В.И. Грешных, А.А. Дружинина и др.; под ред. Н.А. Соловьевой. — М.: Высш. шк. 2007. — С. 159 — 180.
15. *Шатин Ю.В.* Ожившие картины: экфрасис и диегезис // Критика и семиотика. — 2004. — Вып. 7. — С. 217 — 226.
16. *Ямпольский М.* Ткач и визионер: Очерки истории репрезентации, или о материальном и идеальном в культуре. — М.: Новое лит. обозрение, 2007. — 616 с.

УДК 791.43.03(450)"19"

ББК 85.374.3(4Ита)6-8Антониони М.

А.А. ЗАКРЕВСКАЯ

МАГИЧЕСКИЙ РЕАЛИЗМ МИКЕЛАНДЖЕЛО АНТОНИОНИ: УСКОЛЬЗАЮЩАЯ ОПТИКА

В статье рассматриваются художественные особенности фильма М. Антониони «Фотоувеличение» с точки зрения соединения в нем элементов магического, иррационального и видимых признаков узнаваемой реальности. При помощи работы с пространством кадра, композицией, цветовым решением открывается особая «правда жизни» — смена угла зрения позволяет увидеть скрытые глубины, переосмыслить границы реальности, создать более сложную картину мира.

Ключевые слова: Микеланджело Антониони, магический реализм, образ пространства, изображение, фотография, оптика, композиция кадра, цветовая драматургия.

Выражение «магический реализм» впервые возникло и получило широкое распространение с 1923 года в Германии в статьях и книгах искусствоведа Франца Роха для характеристики постэкспрессионистской живописи [1]. Речь у него прежде всего шла о возвращении на полотно художников предметного мира, конкретной и отчетливо зримой реальности (в противовес экспрессионизму), которая, однако, с помощью смещения перспективы, искажения пространственного жизнеподобия и ряда других приемов приобретала сверхреальное, магическое наполнение. Хотя критику и не нравится сам термин, который Рох, по его собственному выражению, нехотя вводит за неимением более подходящего, он, можно сказать, провозглашает его как эстетическую категорию. Не ограничиваясь лишь анализом некоторых живописных полотен, он понимает, что термин может употребляться гораздо шире. Он считает, что «магический реализм» — это не отдельное узкое направление в искусстве, а особое отношение к

реальности, попытка каким-то образом выразить тайны, присущие ей. Рох выделяет понятие «магическое» — в противовес «мистическому», где тайна, в самом широком смысле, не привнесена автором в выдуманный мир механически, а, скорее, извлекается из глубин живой и пульсирующей изображаемой реальности. И в таком случае на первый план выходит особое запечатление как раз самых привычных, обыденных, на первый взгляд, вещей, которые, под пристальным взглядом художника, могут проявлять свою имманентную внутреннюю загадку и красоту.

Применительно к литературе термин впервые был предложен французским критиком Эдмоном Жалу в 1931 году и на протяжении двадцатого века применялся для описания самых разнородных течений в искусстве. Наибольшую известность после Второй мировой войны приобрел Латиноамериканский магический реализм. В узком смысле он понимается как конкретное течение в ла-

тиноамериканской литературе второй половины XX века, в широком — как имманентная константа латиноамериканского художественного мышления и общее свойство культуры континента.

Теория и основные принципы латиноамериканского магического реализма отличаются от принципов, изначально предложенных Рохом. Его специфика — в придании магическому статусу реального, некий сплав реального и волшебного, как наиболее адекватный способ художественного видения латиноамериканской истории и культуры. От фантастики этот метод отличается обыденностью, повседневностью того, что кажется фантастическим европейцу. То, что нам кажется фантастическим, на этой земле нормально, присуще каждодневной реальности — таким образом сталкиваются две картины мира: рациональная и магическая. Мифологическое сознание становится главным объектом изображения [2].

В целом критики описывают довольно схожие характерные черты «магического реализма», которые без конкретного анализа остаются, тем не менее, крайне общими и туманными. Как будто сам термин располагает к неопределенности и зыбкости. Но все-таки представляется возможным выделить два, как представляется, отличающихся друг от друга, теоретических подхода к явлению «магического реализма»:

Первое — это отношение к нему как к соединению в одном пространстве реального и фантастического, от чего и рождается некое особое ощущение. Анхель Флорес вспоминает Кафку с его «сложным искусством, где унылая обыденная реальность смешивается с невероятным миром его кошмаров» и называет магический реализм амальгамой реального и фантастического [3]. Такой подход во много характеризует именно наиболее известный, латиноамериканский «магический реализм». Амарилл Чанади отмечает, что элементы фантастического играют разную роль в магическом реализме и собственно в фантастике — во втором случае они воспринимаются как нечто враждебное, «проблемное». В то время как в магическом реализме они — неотъемлемая часть картины мира, то, чему мы не ищем объяснения [4].

В других случаях, в том числе в статье Роха, авторы рассматривают его как более пристальный углубленный взгляд на эту, уже существующую и будничную, «нашу» реальность. Рассматривают как угол зрения, который позволяет увидеть скрытые в ней глубины и тайну, переосмыслить ее границы, создать более сложную картину мира.

В первом случае упор делается на магическую, волшебную, при этом часто привнесенную извне, составляющую. Во второй, как это ни парадоксально, — на «реальную». Именно такой взгляд и кажется наиболее созвучным природе кинематографа, в котором фотографическая достоверность парадоксальным образом соседствует с совершенно гипнотическим, иррациональным воздействием на зрителя. Чувственная природа такого «магического реализма» представляется очень близкой чувственной природе кинематографа, с его одновременно

практически осязаемой фактурой и предельной правдоподобностью фотографии, которая, разумеется, всегда оказывается мнимой.

Таким образом особый, кинематографический «магический реализм», о котором хотелось бы поговорить, обращается к символической картине мира, когда за привычной, обыденной завесой можно увидеть нечто, непредназначенное для простого взгляда, нечто магическое, в картинах, которые пытаются нащупать некоторые внутренние состояния путем наибольшего приближения к внешнему, знакомому пространству. Магия в таких картинах заключается именно в том, что режиссеры не прибегают ни к каким откровенно искусственным средствам, используя только материал сырой реальности, и поднимают его на иной уровень.

«Магический реализм» не врывается в кадр порывистым ветром радикальных художественных решений, скорее, незаметно он меняет привычные вещи, которые волшебным образом остаются прежними и в то же время превращаются в увиденные впервые. Так же незаметно, как медленно-медленно отъезжает камера в финальных кадрах «Профессии: репортер» (1975), и становится понятна, ощутима скорее кожей и сердцем, нежели рационально, смерть главного героя. Так, балансируя между некоей видимой реалистичностью и чем-то непередаваемым, Микеланджело Антониони пытается выразить живительную полноту жизни и для этого пользуется особыми средствами — особым зрением, которое понадобится как автору, так и зрителю.

В истории кино есть несколько фильмов, созданных в разное время в разных странах, связанных между собой этой темой: рассказывающих историю камер, линз, фотографий, экранов и аудиозаписей, которые становятся не метафорой, например, бессилия/превосходства всего механического, а историей иного зрения — о том, как смотреть, слушать по-новому. Каждый раз нужно всматриваться или вслушиваться, чтобы увидеть или услышать нечто, что пока скрыто, но уже присутствует под вуалью реальности.

Как представляется, Микеланджело Антониони — режиссер «магического реализма», хотя к его фильмам такое определение никогда не применялось. Трудно найти другого автора, кто бы так последовательно и емко не выражал это мироощущение — Антониони с помощью реалистичного материала, практически документальной фактуры лепит нечто завораживающе непознанное, находит иррациональное в обыденном, а обыденное в иррациональном. Его фильмам не подходит определение нереальные или фантастические, но назвать их реалистичными тоже невозможно.

Есть стойкое ощущение, что где-то, прямо на глазах, произошел легкий сдвиг в привычном восприятии, и повседневность вдруг блеснула невообразимыми до этого красками. В каждом кадре можно заметить филигранные изменения относительно бытовых координат: живое, при этом продуманное, почти графически расчерченное в

особенном ритме пространство, где нет ничего случайного. Рука Моники Витти на затылке Габриэля Ферцетти в финале «Приключения» (1960) — кадр невероятного художественно-продуманного умиротворения на фоне, может быть, трагических фабульных перипетий. Как и сцена смерти в «Профессии: репортер». Эти изменения говорят о присутствии той самой линзы кинокамеры или авторского взгляда, которые преломляют привычный луч света на радужные переливы магического.

В «Фотоувеличении» (1966) Антониони рассказывает историю самого этого робкого слова, тонкой линзы, художественного воображения и творческой магии. Формально фильм поставлен по мотивам рассказа «Слюни дьявола» Хулио Кортасара — признанного автора литературного «магического реализма», однако имеющего не прямое отношение к кинематографическому. Антониони заново придумывает свой, кино-«магический реализм» и берет из текста лишь осколки слов, образов, ощущения, не больше. Томас Бельтцер в своем эссе «Черная рука: Хулио Кортасар и его влияние на кино» [5] пишет, что Антониони «пытается проникнуть в сердце кортасаровского рассказа своим неподражаемым образом». Объясняет, что и фильм, и рассказ — это размышление об эстетике и морали: «Кортасар и Антониони говорят, что наши медиа по своей сути отчуждающие и дегуманизирующие». Однако два произведения связаны совершенно опосредованно. У Кортасара нет какого бы то ни было «реализма», он почти полностью растворяется в потоке сознания, обрывает все нити объективности; трудно сказать, что его герой по-настоящему делает, думает, есть ли он вообще, и что происходит в финале. Он умирает. А возможно и нет. У Антониони мы все видим собственными глазами, а тайна прорастает между строк.

«Высшая мечта автора: превратить читателя в зрителя...», — писал Набоков в «Отчаянии». Возможно, слова в отличие от изображения слишком зыбки и многозначны, чтобы в полной мере передать пограничное сосуществование «реализма» и «магии», и родина «магического реализма» все-таки кино, а не литература? в любом случае, фотографическая «достоверность» кино в этой игре в иллюзию только на руку.

«Фотоувеличение», на первый взгляд, поразительно реалистично. Настолько, что его даже могут приводить в пример так называемого «портрета эпохи», описывать как почти документальный ее слепок: свингующий Лондон 60-х со всеми атрибутами времени, новыми модными веяниями: фотомоделями; популярными тогда, а ныне почти забытыми рок-группами; только-только появившейся фэшн-фотографией... Ход обманчивый и чрезвычайно ловкий: фильм маскируется, чтобы под прикрытием злободневности рассказать совсем другую историю. Многие критики рассуждают о фильме как раз в рамках его актуальности, например Бельтцер пишет о фильме и рассказе: «Вместо того чтобы освободить нас, наши технологические формы искусства (кино, фотография и рок-н-ролл) в итоге парализуют нас, потому что требуют пассивности от своих зрителей».

В первых кадрах главный герой в потертой одежде вместе с толпой усталых рабочих выходит с фабрики, садится в довольно роскошную машину и уезжает. Он едет по городу один, ходит, гуляет, встречает веселую молодежь — актеров и мимов, заходит к друзьям, с которыми мало разговаривает, и какое-то время не очень ясно, что все-таки он делал на фабрике, откуда у него такая машина. Эта маленькая загадка, которую автор не стремится ни быстро объяснить, ни сделать из нее нечто большее, просто существует в этом кинематографическом мире. Оказывается, что Томас — модный фотограф, он востребован и занят, делает разнообразные снимки: красивых женщин, выразительных рабочих и бездомных (среди которых — Хулио Кортасар); ходит по городу в поисках чего-то. В студии его ждет модель, она сидит на полу, а мы видим ее через стекло в неявном его отражении. Она окликает фотографа, и Томас поворачивается к ней, кладя руку на это стекло — оно дрожит, отчего пошатываются и стены, в нем отражающиеся, и сама модель.

Почему кругом зыбкость зеркальных отражений? Кто эти мимы? Они не ответят на вопрос прямо, словами, а по-другому, загадочно — пластикой и мимикой. Пространство будто графически расчерчено и расцвечено декорациями для съемок, стеклами, ширмами. Оно очень знакомое и даже почти совсем обычное, но будто незаметно подмигивает зрителю, пытаясь ускользнуть от своих привычных определений. Известно, что Антониони перекрашивал траву в парке в зеленый цвет, как бы лепя «реальность» заново. Но именно в зеленый, а не, скажем, в синий. Все предметы, лица, движения, монтажные склейки остаются совершенно функциональными, «документальными», актуальными и достоверными. Вот Томас фотографирует модели, застывших в одинаковых позах, в странных футуристических нарядах — это все для будущих ультрасовременных фотографий. Но мы видим эти кадры, как кадры «Фотоувеличения», спину и затылок фотографа, сероватый цвет его рубашки поддерживается цветом пепельных декораций. А вот Томас стоит посреди листов белоснежной бумаги — получается объемный прямоугольник, упирающийся гранями в рамку кадра, в центре — дымчато-прозрачные ширмы, разбивающие пространство, как вздумается. Они работают, как дополнительные слои, как линзы камеры, ворвавшиеся в кадр. Изображение двоится и мерцает — на самом деле зазеркалье всегда рядом, оно не страшное и не понятное, оно — та часть мира, которую не всегда можно выразить в словах.

Антониони делает героем фильма — фотографа, а весь материал — почти напрямую кинематографическим. Таким образом, подчеркивает, а скорее дает почувствовать, присутствие этой линзы камеры — и Томаса, и своей собственной. А ведь уже и человеческий глаз — это сложный оптический механизм, который, как известно, тоже не чужд иллюзиям — изначально мы видим картинку перевернутой, и лишь потом мозг помогает ее перевернуть. Фотограф — это самый настоящий фокусник.

Некоторые сцены даже не сразу понимаешь, как получились такими — вроде бы обстановка, происходящее

действие очевидны, но они выглядят чуть остраненно: белая бумага застилает пол — да, это нужно для съемок — прозрачно-дымчатые ширмы наслаиваются одна на другую и превращаются в стеклышки калейдоскопа, меняя тон разных частей кадра. На короткий миг иллюзия становится почти сюрреалистичной. Как будто художник, добиваясь определенной тональности, добавляет штрихи в нужном месте.

Томас выходит на улицу, гуляет, будто что-то ищет. Ветер шумит, маленькие фигурки людей — мужчины и женщины — в пустынном серенево-зеленом парке привлекают его внимание. Он начинает делать фотографии, но еще больше возбуждает его любопытство то, что женщина изо всех сил протестует против такого вторжения и требует отдать пленку. Позже она даже приходит в студию, но ничего не добивается. Томас протягивает ей телефонную трубку: — Это вас. Он лежит за серым диваном, видна только рука, она подбегает к нему — камера ловит ее в отражении темно-серого стекла. Однотонная черная или сиреневая бумага подхватывается цветом ее фиолетово-синей одежды.

Что же все-таки особенного на этих фотографиях? Томас начинает методично и профессионально проявлять их. Когда приближает лупу к маленьким кадрикам пленки — музыка затихает. В фильме вообще нет музыкального сопровождения, кроме того, что появляется в кадре, когда кто-то включает радио или пластинку, а естественные шумы и шорохи добавляют ноту мучительной достоверности. Он рассматривает увеличенное фото — она бежит в его сторону, а направление ее взгляда ведет к разгадке. Музыка затихает, и вдруг начинается шуметь ветер — фотографии приносят с собой в мастерскую фотографа ветер — «достоверность» чуть дрожит, под натиском какой-то другой реальности. Она медленно затягивает его, ведь фотография, как нечто пограничное, как и кино, — может, не всегда явно или даже намеренно, запечатлеть *что-то*. Сквозь зернистые черно-серые точки максимального увеличения он видит на фотографии руку, держащую пистолет, — для него и для зрителя это неожиданность, шок — но пистолет изначально уже был на фотографии, он был уже и в том изумрудно-сиреневом полубезмятежном, полутрешковом парке.

Рассказчик Кортасара рассуждал о том, кто же ведет эту, его историю? Он говорил, что она хочет быть «рассказана во что бы то ни стало». Точно так же, как и магия в фильме, будто сама проникает сквозь «реальность», а тайна убийства или какая-то другая тайна сама ищет выход через статичные фотографии, через окружающее пространство, фото- и кинопленку, как в руках фотографа Томаса, так и режиссера Антониони.

Сначала Томас думает, что спас кому-то жизнь. Потом он понимает, что произошло нечто противоположное, — убийство уже было совершено. Ночью он обнаруживает в парке труп, который утром исчезает, вместе с негативами, единственными возможными уликами.

Герой «Разговора» (1974) Фрэнсиса Форда Coppoly, схожим образом препарированный не фотографией, а аудиозаписью, уверен, что своими действиями предотвращает убийство, в то время как на самом деле, возможно, помогает его совершить. В обоих фильмах — это не печальное недоумение или насмешка судьбы, это скорее некое умиротворяющее понимание того, что окружающая реальность, в фильме, и вне его, какой бы достоверной она не казалась, — зыбкая и неуловимая, живущая по своим законам.

Как часто, однако, финалы «Разговора» и «Фотоувеличения» оценивают как поражения. Например, Томас Бельцер пишет о фильме Антониони: «Томас лихорадочно работает, чтобы увеличить фотографии и найти скрытую правду, но, едва обнаружив, отпускает ее... «В рассказе Кортасара повествователь может быть мертв, но, по крайней мере, его искусство смогло обнаружить правду, и фотограф смог сопереживать и отождествить себя с жертвой до той степени, чтобы умереть вместо него — бесспорно, положительный результат для произведения искусства. В фильме Антониони никто ничего не делает, ничего не узнает, и в итоге никому нет дела. «Убийство? Ну и что!, будто говорят его персонажи. Добиваться справедливости — не его цель».

Однако финал доказывает, не только то, что Томас не пассивен, но и что исключительно эстетические цели могут — и должны — быть целью любого фильма. В финале мимы играют в невидимый теннис, а камера — оплот достоверности — уже следит за невидимым мячом. Вот «мяч» вылетает за кромку поля, и самое естественное, что можно сделать стоящему рядом наблюдателю — Томасу — поднять его и бросить играющим. Мяча нет, но в то же время, одновременно, он есть. И в этот момент герой решает, а точнее позволяет себе проникнуться ощущением магического, не пытаясь установить наверняка, что все-таки произошло. Томас поднимает существующий лишь в воображении мяч. Такое действие возможно потому, что всегда есть линза, есть незаметный слом, есть художественное преобразование, восприятие реальности, есть, наконец, взгляд и ракурс наблюдающего — каждый раз уникальный. Получается, что это мета — по отношению ко всему кинематографу — фильм. Это присутствие *чего-то еще* и есть «магический реализм»: в изображении — особая созданная красота, где даже трава заново покрашена в новый зеленый цвет. Тайна — во всем и всех — героях, фотографиях, вещах, намерениях Антониони. И, наконец, мы становимся свидетелями настоящего магического акта — невидимый мяч по-настоящему оживает, главный герой вместе со зрителями начинает слышать, как он ударяется о землю.

Подобно герою хичкоковского «Окна во двор» (1954), в исполнении Джеймса Стюарта, сначала просто смотришь, вглядываешься, вслушиваешься, а потом начинаешь думать, додумывать и придумывать. Историк Дэвид Томсон пишет, что так и появилось кино — из желания смотреть и желания разглядеть что-то в том, что видишь. Как и Джефф в «Окне во двор», кстати, тоже фотограф,

не придумывает ничего такого, чем бы реальность уже не обладала. Но для этого нужно иное зрение. В случае с Джеффом и Томасом (Хичкоком и Антониони) — это интерес к окружающему миру и способность посмотреть на нее по-другому, новым взглядом. Таковую возможность нам и дает кино. В фильме Хичкока камера, весь фильм равная взгляду наблюдателя, смотрит в окно сама, как будто украдкой обретая самостоятельность.

Так, сырая, холодная реальность преобразуется, теплеет, ее как будто открывают заново. Главный сюжетный ход фильма «Целуй меня насмерть» (1955, реж. Роберт Олдрич) — отличная метафора этому действию: весь фильм герои носятся с ценным чемоданчиком, хичкоковским макгафином, а в финале, когда чемоданчик все же открывается, из него льется яркий непознанного происхождения свет — он оказывается смертельным, но он же, точнее эта иррациональная в своем безумии и красоте сцена и делают фильм фильмом.

«Слюни дьявола» были написаны Кортасаром под впечатлением от просмотра «Окна во двор». Как интересно переплетаются эти взгляды, сюжеты, коннотации. Нарядно-классический и немного фантазийно-условный фильм Хичкока вдохновляет южно-американского писателя «магического реалиста» на короткий, скорее сюрреалистический рассказ, который становится формальной основой для английской картины итальянца Антониони.

Актер Питер Боулс, исполнивший сравнительно небольшую роль в «Фотоувеличении», вспоминал [6], что изначально у него был довольно большой монолог, будто бы объясняющий все происходящее. Позже он обнаружил, что сцена в итоге оказалась вырезанной. Он спросил у режиссера, почему, ведь этот момент был ключевым, и Антониони объяснил ему, что именно поэтому и вырезал — чтобы оставить загадку и многозначность. Также англичанин Боулс добавлял, что Антониони очень верно рассказал и про его родной город Лондон, который никогда не может быть познан до конца. Англия добавляет «Фотоувеличению» и некоей осязаемой материальности, и, как это ни парадоксально, особенной для итальянского режиссера странности. Быть может поэтому фильм так близок с английским «Контрактом рисовальщика» (1982) Питера Гринзэуэя, самой загадочной и, на первый взгляд, классической картине режиссера.

Художник заключает контракт с хозяйкой дома в отсутствии ее мужа: он должен выполнить ряд точных рисунков поместья с разных ракурсов, а взамен может пользоваться довольно свободным положением в этом доме. В обоих фильмах герой-художник документально запечатлел реальность, а после обнаруживается, что фотографии или рисунки содержат улики, намекающие, что пейзаж скрывает убийство. Вскоре факт убийства подтверждается.

На первый взгляд кажется, что Гринзэуэй стремится к полному реализму. Все детали продуманы, просчитаны, действие движется размеренно и церемониально, кажется, невозможно ничего упустить и главное, все происходит прямо на наших глазах. Камера почти не двигается —

кадры становятся картинами. На дворе конец XVII века, и сначала рождается ощущение, что сам фильм и был снят в то время. Кадр часто поделен на декартовские квадраты — специальным приспособлением для более четкого построения, которое использует художник. В эту строгость, вычерченность не должно проникнуть ничего непредвиденного, иррационального: «ничего не искажать и не скрывать» — таково кредо художника.

В «Бегущем по лезвию» (1982) Ридли Скотта есть сцена, в которой главный герой многократно увеличивает фотографию на экране некоего устройства, чтобы найти улики для своего расследования. Удивительным образом увеличенные кадры похожи на старинные картины. Они выглядят как будто уже старыми, ветхими, а круглое выпуклое зеркало в глубине напоминает картины ван Эйка. Но экран расчерчен на четкие ярко-синие квадраты из технологического настоящего, а для нас — будущего. Как и Ридли Скотт, Гринзэуэй тоже соединяет разные дискурсы и только играет в классическую ясность и четкость. Он хитро улыбается, впуская на сцену романтическую загадку, иронию, иррациональное и дикую природу. Вместо того, чтобы все показать и все объяснить, режиссер дает подсказки и позволяет самим делать выводы.

Эта искусственная рамка, которой пользуется художник, иногда почти равна рамке самого кадра и может даже казаться, что формально они совпадают, но между ними всегда есть расстояние. А под рамками — живая, пульсирующая реальность, стремящаяся выйти за них. Рисовальщик рисует каждый день дом с разных точек в определенное время, постепенно, как будто проявляя фотографии. От него требуют полной фотографической достоверности, и он рисует только то, что видит — должно получиться «как есть», без всего инородного и непонятного. Но художник, возможно, сам того не ведая, передает как раз полноту окружающего пространства — машинально изображая непонятно откуда взявшиеся предметы, он, как «магический реалист», балансирует на грани понятного, знакомого, документального и необъяснимого, почти потустороннего. Художественная реальность, как и фотореальность, — уже совсем другая. И снова, пока все смотрят в одну сторону, на глазах происходит что-то еще. Окна, тени, лестницы оживают, исполняя свою роль: «стускусаются», — говорили романтики.

Художник Гринзэуэй в отличие от фотографа Антониони не хочет пристальнее, а точнее осознанно, вглядываться в окружающий мир. Возможно, поэтому он в финале становится жертвой и погибает, а роль того, кто может найти ответ в кадре, переходит зрителю, которому и предстоит из улик, предъявленных кадрами рисовальщика и кадрами Гринзэуэя, разгадать разгадку.

Продолжая цепочку ассоциаций, Фрэнсис Форд Coppola снимает «Разговор», вдохновляясь фильмом Антониони. Есть свидетельства, что Coppola за год или два до создания своей картины видел «Фотоувеличение» Антониони и решил соединить его идею с актуальной в то время темой аудиопрослушивания.

Первые кадры «Разговора» — снятая сверху многоярусная площадка и постепенный наезд на нее — напоминают вглядывание в фотографию. Люди из профессионального агентства по прослушке «объективно» записывают разговор молодой пары, но уже в эту мнимую «объективность» вторгаются разнообразные механические звуки, помехи, шумы, их голоса то и дело обрываются. Главный герой Гарри переслушивает один незначительный кусочек их разговора за другим — начинает думать и придумывать, и мы вместе с ним видим ту же сцену с других ракурсов, но как все-таки было на самом деле? Когда к нему приходят гости, он снова включает эту пленку, живые уличные голоса вторгаются как хор сверхреалистичного в эту и так уже вполне реальную сцену, которая от этого становится почти сюрреалистичной — непонятно, на что теперь можно опереться, где «настоящая» реальность — на пленке или в кадре...

Нарочито будничная, сухая манера на мгновения прерывается эпизодом-сном: туман, тревожное, полусюрреалистическое состояние, голубой свет, напоминающий картины магического реалиста Поля Дельво. В финале Гарри, суперпрофессионала, самого начинают прослушивать, это кажется неправдоподобным, но на самом деле только добавляет другой магическо-реалистичной правдоподобности — ловит его состояние и ощущение мира на грани.

Наконец, Брайан Де Пальма использует завязку и немного переинициализирует название фильма Антониони в «Проколе» (1981) (анг. Blow Out — Blowup). Главный герой специализируется на записи звуков для кинофильмов и однажды случайно записывает, как ему кажется, доказательство — звук прокола шины — того, что смерть кандидата в президенты — не несчастный случай, а убийство. В картине Де Пальмы наиболее любопытны подробная запись кинозвука, а также то, что он снова обращает большое внимание на происходящее в кадре — использует двойной экран, снимает экраны телевизора, предметы на расстоянии, сохраняя оба плана в фокусе. Главный герой вырезает последовательные фотографии аварии из журнала и делает из них фильм простейшим образом, как будто заново изобретая передачу движения. Камера кружит по кругу комнаты, заваленной пленками и аппаратурой, разнообразные технические и бытовые звуки наслаиваются друг на друга, и постепенно из них начинает выпеваться музыка. Де Пальма тоже стремится преодолеть реалистичный план, осторожно выходя за границы жизнеподобия.

Возможно, все эти фильмы объединяет идея о том, как легко можно ошибиться в «документальности», «доверности», если рассчитывать только на них, как на безапелляционную правду. «Копировать правду, может быть, неплохо, но изобретать правду — гораздо интереснее», — говорил английский режиссер Брайан Форбс¹³.

Они рассказывают о границах восприятия: но не о том, что они раз и навсегда ограничены, а что для того, чтобы их раздвинуть и нужен магический, художественный акт — фотоувеличение, внимательное вслушивание, воображение, какие-то изменения в рамке кадра и во взгляде на реальность, на жизнь, которую не следует воспринимать буквально, на одном единственном бытовом уровне. Герои этих картин предпринимают некоторое усилие в попытке проникнуть в реальность — увеличивают фотографии, переслушивают аудиозаписи, рисуют — и начинают по-другому видеть.

Американский критик Роджер Иберт писал: «...Остается один гипнотический, магический акт, с помощью которого герой на короткое время просыпается от сна скуки и отчуждения, а потом снова погружается в него. В этом суть фильма. Не «свингующий Лондон», не экзистенциальная тайна. Не параллель между тем, что Хэммингс делает с фотографиями, и тем, что Антониони делает с Хэммингсом. Но лишь простое наблюдение, что мы счастливы, когда делаем то, что любим и что у нас хорошо получается, и несчастливы, когда ищем удовольствие в другом. Я думаю, Антониони был очень счастлив, когда снимал «Фотоувеличение» [7].

Список литературы

1. *Magical Realism: Theory, History, Community*. Ed. Zamora and Faris, Duke University Press, Durham & London, 1995.
2. *Меррилл, Флорид*. The Ideal World in Search of Its Reference: An Inquiry into the Underlying Nature of Magical Realism. — 1975.
3. *Флорес, Анхель*. Magical Realism in Spanish American Fiction // *Magical Realism: Theory, History, Community*.
4. *Chanady, Amaryll Beatrice*. Magical Realism and the Fantastic. Resolved Versus Unresolved Antinomy. — Garland, 1985.
5. *Бельтцер, Томас*. Черная рука: Хулио Кортасар и его влияние на кино [Электронный ресурс]. — Режим доступа: <http://cineticle.com/behind/469-julio-cartasar.html>
6. Воспоминания актера Питера Боулса [Электронный ресурс]. — Режим доступа: <http://www.theguardian.com/film/filmblog/2011/nov/23/my-favourite-film-blow-up>
7. *Ebert, Roger*. The Great Movies. Broadway Books, 2002. — P. 78.
8. *Ebert, Roger* [Электронный ресурс]. — Режим доступа: <http://www.rogerebert.com/reviews/the-draughtsmans-contract-1983>
9. *Kovács, András Bálint*. Screening Modernism: European Art Cinema, 1950—1980.
10. *Thomson, David*. The Big Screen. The Story of the Movies and What They Did to Us, 2012.
11. *Hart Stephen M. and Ouyang Wen-Chin*. A Companion to Magical Realism. Tamesis, 2005.
12. *Bowers, Maggie Ann*. Magic(al) Realism. — The New Critical Idiom, 2004.
13. *Mena, Lucila-Inés*. Hacia una formulación teórica del realismo mágico // *Bulletin Hispanique*. — 77 (3—4). — July-Dec, 1975.
14. *Danow, David K*. The Spirit of Carnival Magical Realism and the Grotesque. — The University Press of Kentucky, 1995.

¹³ Форбс снял без единого спецэффекта «Степфордских жен» (1975) — фильм, где появляются фантастические роботы.