

ЕСТЕТИКА АБСУРДУ
ЯК ЧАСТИНА ЕКЗИСТЕНЦІАЛЬНОГО КІНОСВІТУ
МІКЕЛАНДЖЕЛО АНТОНІОНІ

У статті досліджено елементи естетики абсурду в творчості видатного режисера Мікеланджело Антоніоні на прикладі його трилогії відчуження – стрічок «Пригода», «Ніч» та «Затемнення», а також фільмів «Червона пустеля» та «Фотозбільшення».

Ключові слова: Мікеланджело Антоніоні, естетика абсурду, екзистенціалізм у кіномистецтві.

В статье исследуются элементы эстетики абсурда в творчестве выдающегося режиссера Микеланджело Антониони на примере его трилогии отчуждения – «Приключение», «Ночь» и «Затмение», а также фильмов «Красная пустыня» и «Фотоувеличение».

Ключевые слова: Микеланджело Антониони, эстетика абсурда, экзистенциализм в киноискусстве.

The article analyzes elements of aesthetics of absurd in works of outstanding film director Michelangelo Antonioni on examples of his trilogy of alienation – “The Adventure”, “The Night”, “Eclipse”, films “Red desert” and “Blowup”.

Keywords: Michelangelo Antonioni, aesthetics of absurd, existentialism in cinema art.

Одними з провідних мотивів у творчості італійського режисера Мікеланджело Антоніоні є розгубленість людини перед холодним байдужим світом, відчуження і самотність, неможливість комунікації.

Всі ці мотиви пов'язані з філософськими поглядами екзистенціалізму, зокрема з філософією абсурду Альбера Камю. Абсурд, тобто те, що суперечить логіці, ламає будь-який сенс, у Камю набуває нових відтінків значення. За Камю, абсурд – це «розрив між розумом, що шукає, і світом, що розчаровує, між тугою за цілісністю і розפורшеним всесвітом і суперечність, що все це об'єднує»¹. Цей

розрив спричиняє тривогу, відчай і порожнечу, що її ми спостерігаємо в образах героїв фільмів Антоніоні.

У цій статті ми розглянемо вищезгадані мотиви і роль елементів естетики абсурду в творчості Антоніоні на прикладі стрічок, котрі умовно виділені в трилогію відчуження – «Пригода», «Ніч» і «Затемнення», та фільмів «Червона пустеля» й «Фотозбільшення».

У стрічці «Пригода» відчуження як основний мотив діє від самого початку – ми бачимо холодні стосунки між Анною та її батьком. У наступній сцені відбувається розрив в інших стосунках – дружніх, між Анною і Клаудією. Анна кидає подругу на вулиці, залишившись наодинці з коханцем. Натягнутість і холодність людських відносин продовжується і надалі – вона панує на яхті та на острові.

Посеред цієї тотальної байдужості і втомленості від життя і з'являється елемент абсурду – Анна безслідно зникає. Це зникнення кидає виклик логіці, адже острів маленький, на ньому неможливо загубити людину і сама вона не могла відпливти. Але логічне пояснення – останнє, що Антоніоні шукає в подібній ситуації. Острів, як сіра купа каміння, по якій ходять самотні люди в пошуках жінки, яка не бажає бути знайденою, – таким і є світ його стрічок. Зникнення Анни в «Пригоді» саме по собі є абсурдним, тим елементом невизначеності і хаосу, що втручається у в'яле існування її знайомих і друзів. Але найцікавіше те, що відбувається після цього.

Сандро, коханець Анни, Клаудія і їхній знайомий лишаються на острові, намагаючись розкрити таємницю. Наступного дня Анну вже шукають батько і поліція. Але все безрезультатно, і, зрештою, пошуки припиняються і Анну просто забувають. Таким чином, порушується структура і логіка оповіді й очікування глядача – сподівання на завершену історію, закінченість сюжету. Натомість Анна просто зникає і стирається з пам'яті оточення. Наче її зовсім не існувало – мов тієї акули, яку нібито помітила Анна, плаваючи в морі, і яку ніхто так і не бачив, акули, яку вона вигадала з незрозумілих їй самій причин. «Невже потрібно лише три дні, для того, щоб все забулося?» – в розпачі запитує Клаудія, на що Сандро відповідає: «Іноді навіть швидше».

Петер Брюнетт так описує цей злам: «раптом, приблизно посередині, у фільмі стається ще більш несподіваний поворот, коли друзі Анни просто перестають її шукати. Це по суті є істинним скандалом «Пригоди» і можливо, тим, що насправді турбувало тогочасних глядачів найбільше: те, що французький критик Паскаль Боніцер називає «зникненням зникнення Анни». Це подвійне зникнення створює зяючу діру у фільмі, щось невидиме в його центрі, що натякає на деяке місце, антимісце, що назавжди залишається недоступним для інтерпретації і руйнує мрію про повну очевидність»².

Таким чином історія розпадається, тут ми стикаємося з нонсенсом, абсурдом у самій структурі оповіді – сюжет обривається, не скінчившись, натомість починаються інші стосунки, інша історія – Клаудії і Сандро. Хоч вони ніби про-

довжують шукати зниклу жінку, насправді це лише привід продовжувати спілкування. Невдовзі сама Клаудія, яка так страждала через зникнення подруги, зізнається, що вражена легкістю, з якою її страждання забуті, й тепер вона навіть бажає, щоб Анна не знайшлася.

Але відносини між подругою і коханцем Анни руйнуються від граничної самотності їх обох і ніби розчавлені привидом зниклої. Фільм завершується кадрами, що зображують героїв, загублених у порожньому байдужому середовищі: спочатку це нескінченні кімнати готелю, в яких Клаудія шукає Сандро, потім ранкове місто, де, здається, немає нікого, крім них.

У таких самих пейзажах закинутого мертвого міста відбувається і перша близькість Сандро і Анни, що зайвий раз надає похмурої порожнечі їх стосункам.

Порожнеча і простір світу, що посилює відчуття роз'єднаності і відчуження – характерний прийом Антоніоні. Як пише М. Ямпольский, «основна риса зображальної поетики» фільмів Антоніоні пов'язана з «комбінацією порожнечі, занедбаності простору і надзвичайно вишуканих композицій кадру. Режисер вибудовує надзвичайно складні пластичні конструкції навколо невизначеності пустирів»³.

У наступних стрічках це протиставлення людини і структурованого геометрично виваженого простору та порожнечі пейзажу лише посилиться. Подібне зіткнення людини з байдужим світом і описував Камю, називаючи цей конфлікт абсурдом.

Стрічка «Ніч» також побудована на мотивах порушення комунікації і відчуження, характерних для екзистенціалізму. Байдужа холодність пейзажу в цьому разі входить у стрічку з перших кадрів – титри з'являються на тлі величезної новобудови зі скла і бетону. Стрічка занурюється у відносини чоловіка і жінки, що втратили почуття одне до одного. Плани байдужого до людей індустріального міста акцентують агонію їх стосунків.

Мовчазний відчай, прірва, яку відчуває у сімейному житті з чоловіком Лідія, головна героїня, в першому епізоді перегукується зі стражданнями їхнього друга Томазо, який помирає в лікарні.

Відчуття втрати сенсу, нерозуміння чоловіка і безпричинна тривога штовхають героїню на втечу. Йдучи на прогулянку містом, вона залишає соціум, випадає з налагодженої системи, що намагається приховати пустку самотності за безліччю слів. Це спроба бунту абсурдної людини, спроба розірвати замкнене коло.

Героїня переживає низку пригод, але всі вони – вулична бійка, запуск ракет – ніби проходять повз неї, в її подорожі немає системи, це проста послідовність непов'язаних між собою місць і подій.

Надмірність слів, шум і світські бесіди в «Ночі» лише більше знецінюють слова і спілкування як таке. Діалоги є лише способом відволіктися від екзистенціальної порожнечі.

Багато кадрів стрічки побудовано на відображеннях, дзеркалах і склі, і це додає ілюзорності світу «Ночі».

Показова фінальна розмова Лідії і Джованні – вони сидять поруч, і ніби говорять одне з одним, але вони наодинці і насправді це не діалог, а два монологи. Навіть така травматична подія, як смерть близького друга, нездатна вирвати їх з оболонки замкнутої самотності.

Наступний фільм Антоніоні, «Затемнення», продовжує теми попередніх двох стрічок.

Власне, його дія починається там, де закінчується «Ніч», – у момент смерті почуттів. Молода жінка Вітторія розлучається з чоловіком, якого перестала кохати. Вітторія ніби дивиться на світ крізь товсте скло, відсторонена від людей і подій. Зустріч з П'єром і романтичні стосунки з ним, здається, не торкаються її серця, оминаючи її, як і інші події.

Єдине, що хоч трохи виводить героїню зі стану байдужої відстороненості, це повернення до первісного стану під час гри в африканську тубілку – ніби це удавання знімає з неї гніт сучасної урбаністичної втоми.

Біржа, на якій працює П'єр і де втрачає гроші матір Вітторії уособлює осереддя абсурду – хаос яким він є, безодня шуму і величезних грошей, що з'являються і зникають в одну мить. Найцікавіше те, що грошей власне і не видно – замість них лише блокнотики в руках маклерів. Антоніоні зображує біржу як галасливий і абсурдний світ, в якому розгортається безумство купівлі-продажу.

Серед цього хаосу Вітторія загублена не менш ніж серед холодних індустріальних пейзажів, серед яких ми бачили її до того.

Постійний мотив порушення комунікації проявляється тут не лише в загубленості Вітторії серед сторонніх людей, а й у стосунках з близькими – вона ніяк не може поговорити з матір'ю, для якої, здається, падіння акцій важливіше за дочку.

Абсурдність біржового простору доводиться до межі в епізоді, коли на біржі оголошують хвилину мовчання за загиблим колегою і в цю хвилину тиша розривається дзеленчанням тисячі телефонів, а одразу по закінченні тої хвилини відновлюється біржове безумство з галасом, в якому тоне згадка про мертвого товариша.

Ще одне зіткнення зі смертю відкриває безжалісну байдужість – у П'єра викрадають машину, і коли її знаходять з трупом чоловіка, що її вкрав, всередині, то все, на що здатен П'єр, – роздумувати, як краще її продати.

Так само, як і героїня попередньої стрічки «Ніч», Лідія, Вітторія пускається в прогулянки містом, і його краєвиди – графічні, геометричні, і ці неживі, чужі для природи форми ще більше наголошують її самотність. Ці пейзажі уособлюють сучасний світ, що конфліктує з людською природою.

Дії Вітторії неможливо пояснити з точки зору раціональності, логіки, носієм якої є П'єр. Для нього вона загадка, нонсенс, він не розуміє її. Власне, їх стосунки також є тим абсурдним конфліктом Камю – сутичкою раціональності і хаосу. Вітторія ірраціональна, незважаючи на загравання і закоханість, вона лишається в полоні відчуження, власне, як і сам П'єр. Їх стосунки приречені на невдачу, так і не давши справжньої близькості.

Окремо слід зупинитись на останніх кадрах фільму. Як і на початку, Вітторія йде від чоловіка, і хоча тепер не відбувається очевидного розриву, адже вони з П'єром обіцяють одне одному майбутні незагайні зустрічі, але суть лишається незмінною. Після хвилин ілюзорної близькості і він, і вона лишаються наодинці з незрозумілим, тривожним світом. Вітторія мандрує містом, і для нас її подорож обривається. Але навіть по завершенні історії камера не вимикається. Глядач продовжує стежити за пустельними міськими пейзажами.

Тягнуться хвилини майже безлюдного світу, заповненого геометричною архітектурою і статичними формами, навіть рослини здаються мертвими, застиглими. Камера немов зачіпається, застигає на деталях, шматочках фізичного світу. Люди, яких Антоніоні знімає в ці останні хвилини, сповнені похмурої тривоги. Не випадково в заголовках газети, з якою виходить чоловік з автобуса значиться: Атомний вік... Світ нестійкий.

Окремо потрібно відзначити акторку, яка поєднує своїми образами фільми трилогії відчуження, – Моніку Вітті. Муза Антоніоні, вона якнайкраще втілює ідею тривоги людини в світі абсурду. Її героїні молоді, красиві і, здається, мають прагнути кохання і насолоджуватися життям, але замість того стають жертвами страху і відчуження.

Моніка Вітті постає в ролі Джуліани в «Червоній пустелі» – стрічці, що також торкається екзистенціальної проблематики втрати сенсу буття.

У «Червоній пустелі» Вітті втілює образ жінки, яка втрачає зв'язок з реальним світом, занурюючись у самотність і тривогу. Байдужість, що охоплювала героїнь трилогії відчуження, змінюється в Джуліані на відчай.

Велику роль у фільмі відіграє колір, що створює особливий настрій фільму – хворобливий сірий світ реальності, одноманітність якого перервано яскраво-червоними елементами, котрі перегукуються з душевним станом героїні. Єдиний епізод, сповнений здорових, насичених кольорів, – казка-мрія Джуліани, яку вона розповідає своєму синові, й цей епізод контрастує з загальним колоритом фільму.

Як і в стрічках трилогії відчуження, у «Червоній пустелі» героїв оточує вороже, холодне середовище. Тут цим середовищем стають індустриальний ландшафт і сіруватий туман, в якому губиться Джуліана. У цьому тумані в одному з епізодів буквально зникають її друзі і чоловік. Джуліана страждає від відчуття непотрібності, вона не може пробитися крізь стіну нерозуміння і байдужості найближчих людей – власної сім'ї.

Джуліана намагається всіма способами повернутися до звичного життя, виликуватись від постійного страху і відчуття хибності світу, але спроби марні. Її останньою надією на зцілення стає Коррадо, втім, близькість із ним також не допомагає.

Картина реальності руйнується, і врешті-решт це відображається в самій героїні. Прийшовши до корабля, Джуліана намагається пояснити свою поведінку матросові, але її слова сплутуються, вона губить сенс і зв'язність свого монологу і нарешті просто йде, зникаючи в темряві.

Розглянемо елементи естетики абсурду в ще одній стрічці Антоніоні – «Фотозбільшення».

Цей фільм дещо відрізняється від попередньо розглянутих стрічок, це перший англomовний фільм Антоніоні, який розпочинає для митця новий етап творчості. Втім, він продовжує теми відчуження і самотності, заявлені в минулих стрічках, і режисер загалом лишається вірним своєму стилю.

Сюжет будується навколо дивного випадку – молодий відомий фотограф на прогулянці в парку натрапляє на закохану пару і фотографує її, але потім помічає на фото дещо більше, ніж просто прогулянку. Як підтвердження злочину на фото, він згодом знаходить у парку труп. Але цей ніби детективний сюжет раптово ламається. Спочатку через пограбування зникають фото, а потім, так само загадково, як і з'явився, зникає сам труп.

Таким чином, жодних доказів не лишається, і це ламає саму картину реальності – вже незрозуміло, що було насправді, а що – лише грою фантазії. Межа між реальним і уявним розмивається, і хаос володіє світом, де неможливо довести хоч що-небудь.

«Фотозбільшення» демонструє низку історій-фальшивок. Вся історія маскується під детективну, подібно до сюжету «Пригоди». І так само, як в «Пригоді», глядач виявляється обманутим – злочин не лише залишається нерозкритим, саме його існування ставиться під сумнів.

Зйомка в парку здається на початку романтичною історією, і саме так її вибудовує фотограф, проявляючи плівки. Але якщо придивитись, виявляється, що це омана – насправді, спокій ранкової природи і закохана пара приховують убивство, варто лише перекомпонувати і збільшити фото. Ще одна фальш.

Нарешті, видається не таким вже однозначним і цей злочин, адже всі докази зникають, і єдине, що залишається, – примарна таємниця в уяві фотографа.

Стрічка являє собою своєрідний світ навиворіт, абсурдний світ, в якому все не є тим, чим здається, речі й ідеї нестійкі та легко трансформуються в свої протилежності.

Володимир Колотаєв так описує цю подвійність, нестабільність у стрічці: «Гра Девіда Геммінгса переконує глядача не в тому, що його герой встановив істину, а в тому, що істина, мірою наближення до неї, мірою її відкриття вислизає від нього. Звідси розгубленість і сум'яття Томаса, який раз за разом виявляє, що, збільшуючи кадр, наближуючись ніби до розгадки таємниці, ніякої розгадки в результаті механічної маніпуляції оптикою не відбувається. Навпаки, річ, яка щойно була визначена істинною і реальною, раптом представляється ілюзорною. Вона на наших очах змінює свою якість на прямо протилежну <...> Томас перетворюється на слабку і безпомічну людину, що не може контролювати реальність»⁴.

У «Фотозбільшенні» використання естетики абсурду, як і в попередніх стрічках, спрямоване на відбиття розриву комунікації і втрати можливості розуміння. Показовою є сцена вечірки, під час якої фотограф намагається донести до інших загадково

історію. Коли він розповідає про випадок в парку, його буквально не чують або не сприймають всерйоз. Все, навіть смерть, втрачає значення у світі відчуження.

Але, на відміну від попередніх стрічок, де переважно розвив комунікації стосуваяся людського спілкування, цього разу ми маємо справу з розривом у відношенні зв'язку людина–світ, людина–реальність. У «Фотозбільшенні» цей зв'язок стає примарним і зрештою рветься.

Своєрідне обрамлення і одночасно яскравий образ фільму дають сцени з групою мімів – уперше вони з'являються в початкових епізодах, несучи із собою шум і безумство. А наприкінці стрічки міми вдають, ніби грають у теніс, і Томас, який блукає порожнім парком, згодом до них приєднується, підігравши їм і піднявши невидимий м'яч. Неоднозначність і ілюзорність реальності стає видимою в цікавій деталі – ми починаємо чути звуки неіснуючого м'яча, який б'ється об неіснуючі ракетки, і камера ковзає панорамою по траві, ніби там справді котиться цей самий уявний тенісний м'яч.

Зрештою, простір невизначеності, непізнаваності світу знову домінує над людиною – Томас лишається сам посеред порожнього зеленого поля.

Естетика абсурду у стрічках Антоніоні корениться в ідеях екзистенціальної філософії – відчуття відчаю, загубленості, відчуження і неможливості комунікації. Абсурд відкриває конфлікт людини зі світом, він є наслідком нездатності, неспроможності людей спілкуватися, розуміти одне одного через тотальну відособленість і самотність кожного індивіда. Зрештою, відчай і тривога витікають і з спілкування людини з незрозумілим і байдужим світом.

Особливу увагу приділено урбаністичним або природним, але порожнім пейзажам, котрі акцентують на внутрішній порожнечі і самотності людини в сучасному світі. Персонажі фільмів Антоніоні не перебувають у гармонії з середовищем – вони губляться в його просторі.

Нарешті, елементи абсурду як зламу загальноприйнятої логіки проявляються в самій структурі фільмів Антоніоні, яка є порушенням традиції оповіді – немає звичної схеми зав'язка–кульмінація–фінал. Натомість стрічки являють собою низку подій, котрі уособлюють власне рух життя, безглуздий і хаотичний.

¹ Камю А. Сочинения : в 5 т. ; пер. с фр. / Альбер Камю. – Харьков : Фолио, 1997. – Т. 2. – С. 45.

² Brunette Peter. The Films of Michelangelo Antonioni / Peter Brunette. – Cambridge University Press, 1998 – P. 61.

³ Ямпольский М. Открытость как неопределенность : Заметки о пустоте в кинематографе Антониони / М. Ямпольский // Сеанс. – 2007. – № 33–34. – С. 288.

⁴ Колотаев В. Видимое против говоримого. Антониони и Флоренский / В. Колотаев // Философско-литературный журнал «Логос». – М., 2000. – С. 160.