

## К ИНТЕРПРЕТАЦИИ ФИЛЬМА

*Олег ЗАСЛАВСКИЙ*

### ДЕИДЕНТИФИКАЦИЯ ЛИЧНОСТИ

О фильме Антониони «Профессия: репортер»

**Введение: методологические замечания**

Фильм Антониони «Профессия: репортер» ставит фундаментальный вопрос о самоидентифицируемости человека и возможности ее нарушения. Непредвиденно обсуждение фильма пошло в основном в общефилософском ключе<sup>1</sup>. Однако это обстоятельство привело, к сожалению, к определенному смещению акцентов. Привязывание проблематики фильма к той или иной философской системе позволяет обрисовать общекультурный контекст, в котором он находится, однако затемняет особенности его поэтики, без понимания которых остается неясным, чем же фильм отличается от философского трактата или любого другого нехудожественного текста.

В данной статье предлагается анализ художественной структуры фильма Антониони—мотивной системы, символики, интертекстуальных связей и т.д. Методология этого анализа близка к подходу, который давно утвердил себя в литературоведении, но, к сожалению, остается мало популярным в киноведении. Он состоит в выявлении повторяющихся элементов, которые на протяжении текста могут варьироваться, сохраняя смысловое единство, и таким образом задают отношения эквивалентности между различными

фрагментами текста. Другими словами, речь идет о внутритекстовом семантическом анализе. Общие принципы этого анализа были сформулированы Ю.М.Лотманом еще в 1970 году<sup>2</sup>. Впоследствии варианты этого подхода, в которых основной элементарной единицей анализа оказался мотив, продемонстрировали свою плодотворность на самом разном материале под несколько другими названиями—«мотивный анализ»<sup>3</sup>, «проза в поэтическом прочтении»<sup>4</sup>, а в самое последнее время—«онтологическая поэтика»<sup>5</sup>.

В применении к кинотексту это означает необходимость тщательного анализа ряда визуальных элементов и соотношений между ними (подобно тому, как это делается со словесным материалом при разборе литературных произведений). Этим оправдывается осуществляемый ниже пересказ некоторых эпизодов фильма (что аналогично цитированию литературного текста при его анализе).

Помимо этого, семантическая эквивалентность устанавливается между рядом элементов нарративной структуры. Сам по себе анализ такого рода вполне аналогичен соответствующему анализу литературных произведений. Однако здесь я хочу обратить внимание на одну особенность, которая является весьма нетрадиционной даже в литературоведении<sup>6</sup>, а в киноведении, насколько мне известно, не разработана вовсе. Речь идет о таком явлении как «скрытый сюжет». Это, по определению, подразумевает, что в сюжете есть опущенные звенья, и для восстановления целостного сюжета оказывается необходимым произвести определенную реконструкцию некоторых его частей. Мы увидим, что в данном фильме дело обстоит именно так. Без указанного восстановления и включения этих звеньев в общую смысловую систему никакой общефилософский инструментарий не поможет пониманию ситуации в целом<sup>7</sup>. Кроме того, помимо восстановления собственно сюжета, в некоторых случаях пришлось проводить реконструкцию тех или иных жестов в отдельной сцене (например, это касается эпизода с шахматной доской на кровати мертвого Робертсона).

Не претендуя, разумеется, на исчерпывающий анализ, я в основном сосредотачиваюсь именно на тех особенностях художественной структуры фильма, которые связаны с проблемой (де)идентификации личности.

### **Роль христианских мотивов**

Фильм насыщен знаками христианства (и, шире, элементами, провоцирующими библейские ассоциации). Ряд таких элементов дан напрямую—крест (например, сидящий возле креста старик-испанец, у которого Локк и Девушка спрашивают дорогу), церковь и т.д. Другие даны в более условном, но все же достаточно явном виде—скажем, эпизод с яблоком, которое Девушка протягивает Локку, лежащему возле дерева. Наибольшая же смысловая нагрузка падает на элементы, не эксплицированные и оторвавшиеся от своего прямого значения—именно различие между тем, что явлено, и тем, что проступает сквозь его контуры в глубине, делает значимым различие планов выражения и содержания. В фильме присутствует целый ряд таких элементов, которые на поверхностном уровне могут быть истолкованы «реалистически», исходя из логики сцены или сюжета в целом, но

которые в то же время в неявном виде связаны с христианской символикой или библейскими прототипами. Их выявление необходимо для понимания места христианских мотивов в общей смысловой системе фильма.

### *Крест и руки*

В фуникулере канатной дороги Локк высовывается из кабины, раскинув руки как птица, реющая в воздухе. Но одновременно это и знак распятия. А поскольку это снято сверху, то получается как бы взгляд с точки зрения Бога—на сына, посланного на жертву. Сюжетно в этом эпизоде фильма—момент максимальной свободы и надежды. Однако то обстоятельство, что соответствующий жест отсылает к жертве и мотивам гибели, делает его двусмысленным.

В целом ряде эпизодов руки непосредственно связаны с проявлением несвободы и насилия. В сцене расстрела привязанный к столбу человек функционально замещает Христа, умирающего на кресте. При этом в последний момент он воздевает руки вверх.

В нескольких случаях связанные с крестом жесты совершаются не жертвой, а убийцами. Когда перед похищением Ачебе из машины выходят секретные агенты африканской страны, один из них идет, скрестив руки. В конце, перед убийством Локка, киллеры похлопывают друг друга по плечу, так что в результате их руки перекрещиваются. Эта часть сюжета предстает как «Христос и два разбойника». В одной из следующих сцен, разворачивающейся одновременно с убийством, белый киллер пытается положить руку на плечо девушке, та ее сбрасывает.

Во всех этих случаях христианский символ предстает в существенно трансформированном (вплоть до своей противоположности) виде, в определенном смысле происходит его «деидентификация».

### *Руки, вода, чаша*

Перед тем, как жена Локка входит в кабинет посла африканской страны, тот заканчивает мыть руки и прячет полотенце в ячейку. Эта ячейка связана с главным персонажем вдвойне—и функционально (деятельность Локка в качестве торговца оружием Робертсона начинается как раз с того момента, как он забирает документы из ячейки камеры хранения), и своим названием: *locker* является почти точным омофоном фамилии *Locke* (ниже мы еще вернемся к этому). Поскольку операция по выслеживанию и убийству Робертсона (на месте которого оказался Локк) была, очевидно, санкционирована властями, эпизод с умыванием рук отсылает к Понтию Пилату, выдавшему Христа на смерть.

В сцене допроса похищенного Ачебе роль рук подвергается значимой трансформации: агент прячет руки в карманах, затем вытаскивает их и отряхивает (эквивалент «умывания» без присутствия воды), после чего неожиданно наносит такой удар ногой, что его тело образует крестообразную фигуру.

Традиционное значение «умывания рук» как символа невмешательства в происходящее может быть сопоставлено с позицией самого Локка. Однако в приведенных выше примерах оно становится приметой активно дейс-

твующего зла (вплоть до приобретения зловеще-пародийных черт—«умывание» без воды, внезапный удар ногой после жеста руками), тем самым как бы вскрывая его потенциал, стоящий за позицией невмешательства.

Показательно, что сюжет фильма, связанный с «превращением» Локка в Робертсона, начинает развиваться как раз после того, как Локку не удается «умыть руки». В африканской гостинице Локк не смог принять душ из-за отсутствия мыла. Он нюхает собственные грязные руки, затем решает (очевидно, чтобы попросить средство для мытья) зайти к Робертсону. Кончается это тем, что он условно «убивает» сам себя, отказавшись от собственной идентичности. Тем самым «умывание рук» (или его невозможность) оказалось знаком активности и вместе с тем знаком гибели.

Отсылка к мотиву «умывания рук» содержится также в сцене похищения Ачебе. Эта сцена показана «через фонтан», т.е. объект, связанный с водой. При этом сидящая в кафе публика не делает попытки вмешаться—тем самым она как бы оказывается «коллективным» Понтием Пилатом, умывающим руки и отдающим жертву врагам.

С мотивом воды переплетается мотив чаши—т.е., на языке христианских образов, мотив выбора или его отсутствия, предназначения и (не)возможности его избежать. Когда Локк приходит в гостиницу, он первым делом требует воды и выпивает большой бокал; вскоре происходит обмен идентичности. Сцена похищения Ачебе (очевидно, вскоре принявшего мученическую смерть) видна через работающий фонтан, напоминающий чашу. По контрасту вскоре показаны чаши в бытовой обстановке—бар, где камера фиксирует, как бармен наполняет одну за другой большие кружки. В Барселоне в баре Локк сидит, вращая пустой бокал.

### *Наделение именем*

Хотя «превращение» Локка в Робертсона происходит еще в африканском отеле, где он подделывает документы и запутывает служащих гостиницы, полноценное функционирование героя как Робертсона начинается позднее—когда его признают как Робертсона. Это происходит в церкви. По сути, этот момент функционально представляет собой крещение, наделение именем.

### *Крест и выбор*

После того, как Локк прибывает в Мюнхен, на дороге перед ним оказывается праздничная карета. Кучер на перекрестке делает жест, что собирается поворачивать, и Локк (который мог бы проехать дальше) сворачивает вслед за ним. Здесь сошлись тема креста (перекресток) и выбора, «перекрестка» судеб. Ведь именно в церкви, куда попал Локк, он реально начинает жизнь Робертсона, встречаясь с представителем африканских повстанцев, которым Робертсон продавал оружие.

В Лондоне Девушка читает на скамейке. Локк останавливается и смотрит на нее. После его ухода Девушка раскидывает на скамейке руки. С учетом последующей встречи героев здесь фактически мельком показана судьба Локка, причем вдвойне—и в том, что касается избранницы, и в том, что касается его будущей гибели, знаком которой оказывается крест.

Когда Девушка спрашивает Локка, от чего тот бежит, он предлагает ей

обернуться. Стоя в машине лицом к убегающему пейзажу, она раскидывает руки. Отказ от своего прошлого (которое, однако, остается столь же неуничтожимым, как бегущая за машиной дорога) выражен с использованием крестообразного жеста. Перед расставанием (в конце фильма) Девушка опускает голову на скрещенные руки—расставание выступает для нее как крестная мука.

### *Крест и насильственная смерть*

Выше мы уже упоминали, что в сцене расстрела привязанный к столбу африканец в последнем усилии поднимает руки, увеличивая сходство с распятым на кресте. Также, в сцене с мертвым Робертсоном тела Локка и Робертсона перекрещиваются. На этом стоит остановиться чуть подробнее, так как в этой сцене есть важная деталь, по-видимому, ускользнувшая от внимания исследователей. А именно, в сцене, когда Локк только обнаружил смерть Робертсона, показана небольшая доска с дорожными шахматами, лежащая на кровати. Когда Локк поворачивает тело мертвого Робертсона, эта доска, которая лежала в изголовье, вдруг оказывается в ногах. Локк непременно должен был ее сначала сам переставить (иначе просто не смог бы перевернуть тело Робертсона). Переставляя доску до того, как перевернуть мертвого Робертсона, Локк неизбежно должен был, чтобы дотянуться до нее, перегнуться через тело Робертсона, образовав явное перекрестие. Однако этот момент не показан. (Можно думать, что это было сделано, чтобы избежать излишней нарочитости и выпячивания темы креста и христианства.)

К этому можно прибавить, что в конце фильма, незадолго до убийства, показаны перекрещивающиеся прутья решетки на окне в комнате Локка. Во всех трех случаях (расстрел, сцена с Локком и Робертсоном, гибель Локка) насильственная смерть (или «убийство» идентичности во втором случае как ее аналог) так или иначе сопровождается появлением крестообразной фигуры или жеста.

### *Сцена с вентилятором: крест и проблема идентичности*

В фильме есть знаменитая сцена, в которой аномально долго присутствует (с небольшим перерывом) шум вентилятора. Это происходит как раз во время «обмена сущностями» между Локком и Робертсоном. Причем момент собственно «превращения», когда Локк принял решение и сделал первый необратимый шаг, выделен переменной одежды. Локк в своей красной рубашке поднимает глаза вверх к крутящемуся вентилятору, а след за этим камера показывает, что Локк уже в голубой рубашке Робертсона. То есть вентилятор не просто присутствует в этом эпизоде—он показан снизу вверх в самой ключевой точке «превращения», умирания старого и сотворения нового.

Здесь необходимо сделать небольшое отступление, связанное с поэтикой Антониони в целом. Такие предметы как пропеллер, крыло самолета, вентилятор и т.п. предстают в целом ряде его фильмов. В «Blow up»<sup>8</sup> главный герой покупает пропеллер незадолго до того, как ему удастся сделать свое открытие—распознать сцену убийства на фотографии. И как раз в

момент наибольшего творческого напряжения («озарения») он слышит гул самолета. В фильме «За облаками» крыло самолета появляется в одном из первых же кадров, а позиция нахождения «за облаками» соответствует местонахождению Творца<sup>9</sup>. Сюжет «Забриски Пойнт» основан на том, что студент угоняет самолет, вырываясь благодаря этому необычному поступку из привычной среды. Можно сказать, что такие объекты появляются у Антониони, когда герои меняют нечто в судьбе и/или совершают творческий акт. А поскольку эти предметы оказываются нагружены значениями, то в этом смысле они являются в индивидуальной поэтике Антониони примерами семиотических объектов<sup>10</sup>. (Антониони делает источником художественного смысла и ставит в общекультурный контекст технические достижения.)

Вентилятор из фильма «Профессия: репортер» встраивается в этот ряд, будучи связан (как это аргументировано выше) с зоной Творца и верха. Кроме того, потоки воздуха, порождаемые вентилятором, несколько раз встречаются в фильме, когда возникает крестообразная фигура. Выше мы уже обсуждали сцену на канатной дороге (руки, раскинутые героем, как в фигуре распятия, а также присутствие точки зрения Бога в кадре) и в движущейся машине (руки, раскинутые Девушкой). Но и сам вентилятор в остановленном состоянии представляет собой крестообразную фигуру, так что к религиозной (христианской) проблематике он отсылает в том числе и своим внешним видом.

В фильме вентилятор находится в работающем состоянии—когда его лопасти движутся, они становятся визуально неразличимыми. А поскольку подчеркнем это еще раз, работающий вентилятор показан как раз в сцене «превращения» Локка в Робертсона (внешнее сходство с которым Локк использует в последующей сцене, чтобы обмануть портье), то здесь, по сути, воспроизведен мотив стирания между различными индивидуальными ипостасями. Таким образом оказываются переплетены христианский мотив (крест) и мотив идентичности: вращающийся вентилятор не похож на себя же в состоянии покоя, однако представляет собой тот же самый предмет.

В таком контексте сама форма креста с его пересекающимися горизонтальной и вертикальной линиями оказывается знаком двойной ипостаси. Так, когда Локк переворачивает тело мертвого Робертсона, их тела перекрещиваются, это же происходит с их судьбами. Тем самым мотив христианства реализуется в переплетении с мотивом обмена сущностями.

#### *Удвоение: сцена с магнитофоном*

Сцена с вентилятором отзывается много позже в другой сцене, когда жена Локка достает вещи мужа, полученные в посольстве, и слушает магнитофонную запись. Локк говорит о возможности забыть и «выбросить» все, что случается день за днем. Робертсон начинает говорить об Индии, но тут он замечает, что магнитофон включен, и разговор немедленно прекращается. И почти сразу после этого жена Локка обнаруживает, что в паспорте Локка—фотография чужого мужчины.

Вращающиеся катушки магнитофона визуально напоминают вращающиеся лопасти вентилятора; при этом содержание записи как раз касается проблемы отказа от прошлого и смены идентичности. А главное, именно в

этой сцене Рейчел Локк обнаруживает реализацию такой подмены—видит в паспорте ее мужа фотографию другого человека. В таком контексте упоминание Индии можно понимать как метонимическое указание на мотив переселения душ, характерный для ее религии<sup>11</sup>. Что особенно важно, после того, как разговор, записанный на пленку, прекращается, Рейчел Локк не выключает магнитофон, свое «открытие» о подмене идентичности она совершает при легком (но слышимом для зрителя фильма) шуме все еще работающего магнитофона, который продолжает прокручивать кассету (ср. с настойчивым шумом вентилятора в упомянутой выше сцене).

Таким образом, в обеих сценах схожие динамические образы вращающихся предметов (лопастей вентилятора или направляющих магнитофонных катушек) возникают в моменты, когда происходит или обнаруживается смена идентичности. Помимо такой сюжетной связи между каждым из технических средств и проблематикой идентичности, у них есть еще одна общая черта: их работа связана с ослаблением различий, стиранием идентичности. Вращение вентилятора делает почти неразличимыми его отдельные лопасти, а разговор двух собеседников в звуковой записи затрудняет выделение авторства каждого из них—особенно, когда (как в фильме) их голоса не слишком отличаются по тембру и громкости. И в обеих сценах присутствуют (хотя и неявно, в «скрытом» виде) религиозные мотивы (связанные с христианством или религией Индии).

#### *Отец и сын*

Самоидентификация ставится под вопрос на языке христианства и другим, не визуальными способами. Как выясняется из некролога, у Локка был приемный сын. Здесь можно увидеть мотив замещения—Локк взял на себя не свойственную ему функцию, оказавшись в результате ненастоящим отцом. (Сам Локк в разговоре с Девушкой признается, что устал от этой роли.) При этом в роли жертвы в фильме оказывается не сын, а бывший отец. Такое соотношение сына и отца, фактически от него отказавшегося,—еще один пример трансформации христианской схемы.

#### *Проблема идентичности и сюжет о Христе*

Целый ряд приведенных выше наблюдений столь настойчиво отсылают к сюжету о Христе, что требует содержательной интерпретации. Можно заметить, что фильм актуализует следующие ключевые свойства Христа и сюжета, с ним связанного: 1) Христос взял на себя грехи других, 2) после своей смерти Христос воскрес из мертвых, 3) подлинная ипостась Христа является двойной (божеской и человеческой).

Что касается первого пункта, то контекст фильма здесь смещает акценты и актуализует то обстоятельство, что фактически Христос взял на себя часть свойств *другого*. Фильм доводит это до логического предела—принять на себя не только грехи (или какие-то отдельные свойства), но и вообще жизнь другого. Второму же и третьему пунктам соответствует «смерть» Локка и «превращение» его в Робертсона. Причем в самой сцене «превращения», когда герой меняет свою личину (так что внезапно оказывается в рубашке Робертсона), он бросает взгляд *наверх*, в зону Бога, т.е. того, чьей

волей в евангельском сюжете совершились смерть и воскресение Христа.

Христос, отдав на казнь свое тело и закончив земное существование, фактически пожертвовал своей физической ипостасью, перейдя в качественно иное состояние,—в контексте фильма этому соответствует отказ Локка от собственного «я» и (при сохранении физической ипостаси) переход в также качественно новое состояние под именем Робертсона. Тем самым христианская жертва прочитывается в фильме с точки зрения проблем идентичности, т.е. весьма нетрадиционным образом.

*Контекст фильма так накладывается на сюжет о Христе, что получается структурная аналогия между разрушением самотождественности и повторением христианской жертвы.* Однако в фильме из такого аналога жертвы изъята (если говорить о судьбе главного героя) ее гуманистическая составляющая. Локк отказывается от себя самого, но не ради других. И, в конечном счете, такой отказ оказывается бессмысленным: в новой ипостаси ему не удается совершить не только добрых, но и вообще никаких поступков. Он гибнет за «грехи» другого (агенты спецслужб убивают его как Робертсона, продающего оружие врагам африканского диктатора), но это происходит вне его сознательного выбора. Полноценная замена идентичности не удается, а *христианская жертва не реализуется (из героя не получается аналог Христа).*

### **Проблема идентичности и интертекстуальное повторение**

Значимость в фильме проблемы идентичности приводит к любопытному эффекту: повторение с вариациями какой-либо ситуации или текста-образца предстает как «претензия» на замещение этого текста, в результате чего между текстом-образцом и его соответствием в фильме возникает отношение двойничества, аналогичное соотношению между персонажем и его двойником. В результате подчеркивается неподлинность копии, невозможность повторить оригинал целиком. Об одном проявлении этого сказано выше—герой фильма предстает как неполноценный двойник Христа, не справившийся со своей задачей,—взять на себя ношу Другого. Здесь текстом-образцом является христианский миф. Рассмотрим теперь иное проявление этого обстоятельство, когда таким текстом является другой фильм.

В истории искусства хорошо известны «весьма распространенные сюжеты о том, как маска, надетая человеком, становится его сущностью»<sup>12</sup>. В качестве примера Ю.М.Лотман приводит знаменитый фильм Росселлини «Генерал делла Ровере». «Под угрозой расправы ему предлагают сыграть в тюрьме роль аристократа и героя Сопrotивления генерала делла Ровере, чтобы, введя в заблуждение арестованных подпольщиков, заставить их демаскироваться. На протяжении фильма герой, начинающий с легкомысленной, хотя и блестящей игры-имитации, превращается в того, кого он изображает. На глазах у зрителей и изумленного гестаповца он становится аристократом и патриотом, личина генерала делла Ровере делается его подлинным лицом, и он добровольно идет на казнь, поддерживая дух тех, кто его считает героем и вождем Сопrotивления»<sup>13</sup>.

В этом смысле фильм Антониони (в котором показана как раз невоз-



возможность такой новой идентификации) отталкивается от весьма богатой традиции. Но особенно важно, что в рамках этой традиции собственно подтекстом фильма Антониони как раз и является вышеупомянутый фильм Росселлини. Схематически, в обоих случаях подлинный герой случайно умирает, и другой персонаж надевает на себя его маску и гибнет уже в качестве своего прототипа. В обоих фильмах есть общая черта—связь мотива маски и превращения ее в сущность (или, наоборот, значимой невозможности такого превращения) с темой жертвы на фоне сюжета о Христе. Но если в фильме Росселлини герой добровольно идет на смерть, совершая сознательную жертву в новом для себя качестве, то у Антониони даже в гибели не происходит ясной и однозначной для всех идентификации личности героя: жена не признает его, любовница же хотя и признает, но не ясно, в качестве Локка или Робертсона.

В контексте проблематики идентичности здесь возникает любопытный эффект. Соотношение между обоими фильмами, в свою очередь, удваивает эту проблематику, переводя ее на метатекстовый уровень: происходит как бы «подмена идентичности» в результате замещения одного фильма другим<sup>14</sup>.

### **Повторения внутри фильма и проблема идентичности**

Как известно, многие элементы фильма удваиваются и повторяются на его протяжении. Целый ряд таких примеров указан, в частности, в статье Уолша<sup>15</sup>. Согласно ее автору, в этом проявляется «film's interest in things around the plot, rather than the plot itself <интерес фильма к вещам вокруг сюжета, нежели к самому сюжету>». Здесь можно увидеть структурный принцип, типичный для «поэтической» организации художественного текста<sup>16</sup>. Но мы хотели бы обратить внимание на то, что эти общие закономерности имеют в данном фильме и более конкретный содержательный смысл, будучи связаны с характерной для фильма в целом проблематикой идентичности. В частности, они касаются необходимости делать корректные отождествления. Так, еще до встречи в Барселоне Локк видит Девушку в Лондоне сидящей на скамейке и читающей книгу. Потом, за столиком ресторана, Локк напоминает ей об этом и спрашивает, верит ли она в совпадения. Тем самым речь идет об отождествлении двух обликов одного и того же персонажа (аналогия с соотношением Локка и Робертсона очевидна).

### **Сцена с колдуном**

Важное место занимает в фильме сцена интервью с колдуном, которую Локк снимал для своего фильма. В ней он спрашивает колдуна, не кажется ли тому странным вернуться к племенным обычаям после нескольких лет, проведенных в Европе? На что колдун отвечает, что вопрос журналиста говорит больше о спрашивающем, чем ответ на этот вопрос сказал бы о нем самом (т.е. о колдуне). После этого колдун сам наводит камеру на Локка и предлагает задавать те же вопросы, что и раньше. Эта сцена была недавно проанализирована М.Ямпольским, который отметил ее связь с проблемой

идентичности, указав, что «реверсия отношений между шаманом и журналистом превосходит реверсию отношений между Локком и покойником Робертсоном»<sup>17</sup>.

Это важное наблюдение нуждается в целом ряде дополнений. Представим, что предложение колдуна по поводу взятия интервью принято, и проанализируем получившийся результат. До этого было четкое разделение: спрашивающий как субъект съемки и отвечающий как ее объект. Теперь же коммуникативный статус усложнился: Локк становится объектом съемки (т.е. как бы отчасти колдуном), но при этом он остается и спрашивающим субъектом (т.е. самим собой). Колдун остался бы интервьюируемым (т.е. самим собой), но и отчасти как бы стал и Локком (снимающим).

То есть деидентификация проявила бы себя не просто в реверсии отношений и смене одного однозначного статуса на другой, столь же однозначный, но и в значительно более глубоком эффекте—совмещении двух ипостасей сразу! Существенно, что такое совмещение оказывается невозможным—интервью на этом заканчивается. Как невозможным оказывается и совмещение двух ипостасей в одном человеке в основном сюжете фильма, который заканчивается гибелью героя.

Также существенно, какой именно вопрос обсуждался в интервью. Поскольку речь шла о том, что колдун, выросший среди своего племени, обучался затем в Европе, по сути, была затронута как раз проблема идентичности: сменил ли ее колдун в результате своего европейского образования или нет. В этом смысле реверсия отношений в результате поворота камеры на интервьюера не только способ изменить характер последующего интервью (если бы предложение колдуна было принято, и интервью продолжилось столь необычным образом), но и уже состоявшийся ответ на вопрос Локка. Чтобы продемонстрировать совмещение двух, казалось бы, несовместимых статусов («европеец» и племенной маг), колдун тут же предложил совместить статусы интервьюера и интервьюируемого—т.е. он иконическим образом воспроизвел ситуацию, о которой его спрашивали!

Возник еще один парадокс—колдун (выглядевший очень уверенно и чуждый каких-либо сомнений в своей собственной идентичности) хотел, очевидно, продемонстрировать нелепость вопросов Локка, дав ему понять: вы с легкостью готовы поменять свою идентичность под влиянием внешних условий, а я—нет. Однако таким неестественным совмещением двух статусов в результате предложенной им инверсии он поставил под сомнение цельность и своей собственной идентичности. И это бросает новый ответ на замечание колдуна, что вопрос Локка больше говорит о самом Локке, чем ответы колдуна сказали бы о самом колдуне. Ведь своим «перфомансом» (поворотом камеры) колдун собирался высветить нечто в спрашивающем. Однако в результате он продемонстрировал и ключевую особенность собственного статуса, в котором причудливо совмещены две совершенно разные идентичности, что расшатывает предполагаемую цельность этого персонажа.

Здесь есть и еще один, довольно неожиданный аспект. Что касается замечания колдуна о Локке (что тот своими вопросами проясняет нечто не в интервьюируемом, а лишь в самом себе), то в рамках интервью оно остается без возможности содержательной интерпретации. Если ограничить-

ся одной лишь сценой интервью, то действительно не ясно, что и почему Локк проясняет в себе таким образом. Но если наложить на это интервью сюжет с «превращением» Локка в Робертсона, то вопрос об идентичности, заданный Локком, действительно оказывается направленным на самого спрашивающего, поскольку проецируется (для зрителя, уже знающего, что произошло после этого интервью) на последующую судьбу Локка. Но поскольку это, ключевое для фильма «превращение» к моменту интервью еще не произошло, то замечание колдуна в сочетании с его действием (поворотом камеры) выглядит как проявление магических, сверхъестественных способностей по предвидению будущего. Соответственно, в перспективе фильма в целом, своим вопросом собеседник Локка как бы подтвердил свой статус колдуна. Тем самым, слова и действия колдуна в этом диалоге одновременно и расшатывают и подтверждают его собственную идентичность.

Таким образом, любая попытка прояснить ситуацию с идентичностью—делая главный акцент на словах (Локк) или визуальных средствах (колдун),—не может привести к однозначному ответу. При этом наблюдатель, пытающийся своими вопросами или предложениями по трансформации диалога «разоблачить» фальшь собеседника, невольно выявляет неоднозначность собственного статуса, не описываемого в рамках обычной логики исключенного третьего (или одно или другое, или ложь или правда). В том, что касается проблемы культурной и индивидуальной идентичности, продемонстрированный диалог—это парадокс, не имеющий однозначного решения (например, он не может быть интерпретирован как «поверхностные вопросы глупого европейца и мудрые ответы естественного человека» или наоборот).

### **Проблема идентичности и игра точек зрения**

Выше при анализе сцены разговора Локка с колдуном мы видели, что один из способов, которым в фильме осуществляется разрушение идентичности, связан с изменением точки зрения. Это имеет следующее любопытное следствие. По мнению Ж.Делёза, в ряде фильмов Антониони («Крик», «Приключение», «Идентификация женщины») действие некоторых сцен происходит как бы с точки зрения пропавшего или оставленного персонажа<sup>18</sup>. К сожалению, Делёз не подкрепляет свое мнение конкретным анализом эпизодов, из-за чего оно остается не более чем гипотезой, никак не обоснованной. Но, если понимать гипотезу Делёза не столь буквально, а как общую связь между изменением статуса персонажа (вплоть до его исчезновения или гибели) и инверсией точки зрения, с ним связанной (аномальное превращение объекта изображения в его субъект или наоборот), то как раз в фильме «Профессия: репортер» можно указать как минимум два соответствующих случая.

Один—это обсуждавшаяся выше сцена с колдуном. Действительно, в ней изменение точки зрения из-за реверсии камеры напрямую было связано с (де)идентификацией персонажей, причем обоих (Локка и колдуна).

Другой случай обнаруживается в сцене убийства. Она представлена в фильме таким образом, что зритель не видит убийство, но зато показан вид

из комнаты, где оно совершается. Тем самым жертва оказывается не объектом изображения, а как бы его потенциальным субъектом, с точки зрения которого (если бы он посмотрел в окно) мы видим, что там происходит. То есть и здесь субъект и объект меняются местами.

В данном случае ситуация усложнена тем, что даже еще живой герой не может видеть того, что видит зритель—Локк лежит на диване, перевернувшись лицом вниз. А до этого он, лежа на диване, просил Девушку описать, что она видит за окном. Такой отказ от наблюдения может быть истолкован как то, что Локк не только отказался от своей профессии репортера (перестав быть журналистом после «превращения» в Робертсона), но и от своего предназначения—он перестал быть наблюдателем (так и не начав действовать).

С другой стороны, в той же сцене показано, как убийцы смотрят на героя снаружи: здесь он—объект рассматривания. Тем самым, помимо реверсии статуса, получается совмещение двух дополнительных состояний (ср. с ситуацией в сцене с колдуном).

### **Проблема идентичности и повествование**

Игра точек зрения, связанная с мотивом деидентификации, происходит не только визуально, но и в повествовательной структуре фильма, включающей взаимодействие визуального и словесного рядов. В частности, это проявляется в рассказах персонажей. Незадолго до своей гибели Локк рассказывает притчу о слепом. В возрасте около 40 лет слепой прозрел. Сначала он радовался новым краскам и впечатлениям. Но потом, обнаружив уродство и несправедливость мира, покончил с собой. Здесь можно увидеть параллели (или контрасты) с судьбой самого Локка и целый ряд проявлений деидентификации личности. Отказ от своей прежней ипостаси репортера (профессионального наблюдателя) функционально означает переход из зрячего состояния в состояние слепого (т.е. в обратном направлении по сравнению с притчей). Причем, отказавшись от себя, Локк как бы покончил с собой прежним. Центральный для притчи акт самоубийства в таком контексте предстает как ситуация, в которой цельный субъект расщепляется на двух—убийцу и жертву, тем самым подвергаясь смертельной деидентификации.

Еще один пример внутреннего рассказа—сцена в ботаническом саду, когда происходит неожиданная перебивка повествования. Пожилой посетитель (Локк вначале ошибочно предполагает, что это ожидаемый им партнер по торговле оружием, встреча с которым была указана в записной книжке Робертсона) спрашивает, не хочет ли Локк, чтобы он ему рассказал историю своей жизни. После утвердительного ответа Локка он начинает: «Однажды, далеко отсюда...» При этом сцена в ботаническом саду сменяется кадрами на берегу моря с африканцами. В первое мгновение зритель готов ошибочно считать, что это и есть история из жизни старика, тем более, что эти кадры резко отличаются от других кадров фильма характером и качеством съемки, что могло бы быть стандартным приемом показа воспоминаний. Однако оказывается, что это документальный фильм, снятый Локком, который смотрят его коллега и жена.

Уолш приводит этот фрагмент как пример отклонения повествования

от норм, свойственных обычному реалистическому киноповествованию: «Повествовательные коды порой противоположны значениям, которые мы в них условно вкладываем, исходя из диахронического порядка кадров»<sup>19</sup>. Далее Уолш в качестве традиции, разрушаемой Антониони, ссылается на американский кинематограф. Уолш справедливо обратил внимание на разрушение зрительских ожиданий, основанных на опыте такого кинематографа, однако это общее свойство поэтики Антониони (целый ряд примеров, в том числе из других фильмов Антониони, приведен в вышеупомянутой статье).

Между тем, такой неожиданный перебив получает непосредственное содержательное объяснение, связанное с контекстом именно данного фильма. Для этого нужно учесть, что здесь фактически происходит двойная подмена—автора текста (которым оказывается сам Локк, а не его собеседник) и самого текста (это—фильм Локка, а не воспоминания собеседника). Другими словами, изменение идентичности затрагивает не только конкретных персонажей (превращение Локка в Робертсона), но и такие более абстрактные категории, как «автор» и «текст».

### Совмещение ипостасей

Перевоплощение Локка в Робертсона являет собой, казалось бы, пример трансформации, когда один персонаж целиком «превращается» в другого. Но и здесь трансформация оказывается двойственной: герой берет новую фамилию, однако имя у обоих персонажей совпадает, так что герой остается Дэвидом. Учитывая значимость имени как воплощения сущности, это может быть понято как намек на то, что вместо смены идентичности получилось ее расшатывание, переплетение личности человека и его двойника.

Неслучайно неопределенным оказывается и результат опознания после гибели героя. Девушка подтверждает, что узнает убитого—однако неясно, подтвердит ли она, что это был Робертсон или Локк (напомним, что Локк рассказал ей свою историю в разговоре за столиком кафе, но осталось неизвестным—насколько точно он изложил историю самого «превращения» и назвал ли он свое прежнее имя). Жена не признала Локка, однако соответствующая фраза: «Я никогда его не знала»—двусмысленна. Неясно, то ли это означает «мне неизвестен этот человек», то ли «я никогда не знала его по-настоящему».

Неопределенность окутывает и Девушку. Неслучайно у нее нет имени. А когда лежащий под деревом Локк спрашивает Девушку, протягивающую ему яблоко: «Какого черта ты здесь со мной делаешь?»,—она отвечает: «Которая я?»

Все это, включая ряд предыдущих наблюдений (в частности, касающихся сцены с колдуном), может считаться проявлением неопределенности как общего свойства, характерного для поэтики Антониони<sup>20</sup>.

### Двойная ипостась и цвет

Выше мы проследили проявления важного свойства фильма—возмож-

ное наличие у персонажа двойной ипостаси, когда обе составляющие не вытесняют одна другую, а сосуществуют друг с другом. Это достигается при помощи как вербальных, так и визуальных средств—таких, как игра точками зрения. Еще одним мощным визуальным средством реализации указанного свойства (помимо описанных выше) оказывается использование цвета. Остановимся на этом подробнее. Напомним, что в сцене, когда Локк только обнаружил смерть Робертсона, показана небольшая доска с портативными шахматами, лежащая на кровати возле покойника. Фигуры на доске имеют красный и белый цвет. Но эти же цвета проявляют себя в конце фильма незадолго до убийства, когда Локк показан одетым в красную рубашку и белые брюки. А до того, как произошел обмен идентичностями с Робертсоном, Локк носил рубашку с красными квадратами, окаймленными белыми полосами. Что касается геометрических форм, то такое появление квадратов, причем в сочетании с цветами шахматных фигур в шахматах Робертсона, придает этой рубашке «шахматную» интерпретацию. (О значимости геометрических форм у Антониони нам уже приходилось писать в цитированной выше работе, причем это касалось, в том числе, и квадрата, хотя, конечно, в совершенно другом контексте, связанном с изобразительным аналогом «квадратуры круга»<sup>21</sup>.)

Поскольку Робертсон путешествовал в одиночку, шахматы в его комнате означают игру с самим собой: человек оказывается своим собственным противником! Причем, коль скоро шахматная портативная доска оказалась под рукой Робертсона, когда его тело обнаружил Локк, это означает, что Робертсон играл с самим собой как раз накануне смерти—смерть как бы стала финалом такой игры, где поражение потерпели обе его ипостаси.

Сходные выводы получаются и в отношении Локка. Непосредственно перед сценой с мертвым Робертсоном и «обменом сущностей» сочетание красного и белого на рубашке Локка было распределено по всему фону, так что цвета перепутаны друг с другом. В конце же фильма, перед смертью Локка, красный и белый оказываются четко разделены и противопоставлены (однотонная красная рубашка и однотонные же белые брюки). Получается, что Локк «по наследству» как бы взял у Робертсона сочетание противоположных цветов и оказался своим собственным противником. Сначала он как бы проигрывает сам себе (фиаско в деле, которым занимался Робертсон, связанное с этим ощущение полной бессмыслицы, распад отношений с Девушкой), а уже после этого его убивают киллеры.

Запись Робертсона о встрече с Дейзи, которая оказалась роковой для Локка, единственная из всех показанных записей сделана красным цветом на белой бумаге дневника.

В конце фильма появляется машина с убийцами, и раздается звук трубы, сигнализирующий о начале боя с быком. На площадь перед стадионом выбегает мальчик в красной рубашке (цвет, которым тореадор дразнит быка) и швыряет камень в сидящего у белой стены старика. При этом мальчик воздевает руки вверх (ср. со сказанным выше о роли рук и кресте). Потом на площади появляется машина с убийцами, а через площадь пробегает девушка в красной футболке и красных туфлях (как раз перед вышедшим из машины убийцей в белом костюме). Одна напрашивающаяся интерпрета-

ция состоит здесь в сходстве между близкой судьбой быка на арене и близкой судьбой Локка<sup>22</sup>. Однако смысл этих соответствий глубже. Дело здесь не только в сходстве между парой ипостасей (персонаж и бык на заклятие), но и в резком контрасте ситуаций: в то время как в сражении тореадора с быком враги четки разделены и противопоставлены, обе различные ипостаси живут внутри героя. И одна не может целиком заменить другую.

В целом, сказанное выше может быть интерпретировано как мотив борьбы человека с самим собой.

### Числа и имена, предмет и человек

В проблеме идентичности (или ее потере) существен вопрос об именах и их изменениях. Помимо очевидной смены имен в процессе «превращения» Локка в Робертсона здесь действует и другой, менее явный фактор. Он связан с ролью чисел в фильме, которые во многом выполняют функцию, аналогичную именам. В африканском отеле Локк после смерти Робертсона представляется менеджеру гостиницы как Робертсон, и этим сбивает его с толку. Тот говорит: «Я помню числа, но не имена». Комната, в которой жил Робертсон, и где произошел «обмен идентичностями», имеет номер 11, т.е. он состоит из двух единиц—знаков идентичности. (Ср. иную игру с теми же двумя единицами в другом фильме Антониони—«Красной пустыне», где ребенок сливает две капли в одну и выводит уравнение  $1+1=1$ .) Локк-Робертсон был убит 11 сентября (в день встречи с Дейзи, которую запланировал Робертсон). Так что и начало, и конец жизни Локка в качестве Робертсона помечены числом 11, указывающим на проблему идентичности.

Документы, с которых Локк начинает жизнь Робертсона, спрятаны в ячейке камеры хранения № 58. Когда в Барселоне жена Локка бегло успевает заметить своего мужа, это происходит в гостинице, расположенной в доме № 58. Машина Локка имеет номер **B80 599 586**, так что из 8 цифр здесь две пятерки и две восьмерки, что не может считаться случайностью и скорее представляет собой числовой аналог анаграммы. Отметим другие случаи с числом 5: в записной книжке Робертсона встреча с Дэйзи назначена на 5 часов; герой встречается с девушкой первый раз на 5-м этаже дома Гауди. Значимость обоих чисел—5 и 8—проявляет себя через отсылку к фильму Феллини «Восемь с половиной». Непосредственная связь обнаруживается в том, что восьмерка (если пренебречь небольшими искажениями) может рассматриваться как зеркально удвоенная **S-образная пятерка** (плоскость отражения вертикально проходит через середину восьмерки), так что пятерка как бы представляет собой половину восьмерки, а ключевое число 58 на уровне образов как раз и оказывается «восемью с половиной».

В конце фильма Антониони машина перед окнами отеля выписывает фигуры, напоминающие «восьмерки», так что происходит размывание одного из числовых эквивалентов имени героя. Это может быть соотносено с темой (де)идентификации.

Правомерность такого прочтения при помощи игры образами цифр подкрепляется тем, что аналогичный эффект, связанный с восьмеркой и отсылкой к тому же самому фильму Феллини, присутствует и в «Blow up»<sup>23</sup>.

А именно, в начале и конце фильма появляется машина с ряжеными, выписывающая фигуры типа восьмерки, во время рок-концерта певец разламывает гитару на две части—восьмеркообразную деку и гриф, в результате чего получается «восемь с половиной». В антикварном магазине фотограф покупает двухлопастный деревянный пропеллер, похожий на вытянутую восьмерку. Причем он платит за него восемь фунтов, а хозяйка магазина советует пользоваться им как гантелями—то есть, опять-таки, предметами, имеющими форму восьмерки. В конце «Blow up» возникает знаменитая сцена игры в теннис (воображаемым мячом)—т.е. при помощи предметов (ракеток), которые представляют собой половины восьмерки.

Параллели между «Blow up» и «Восемь с половиной» были связаны с темой действительного и воображаемого (это подробно обсуждается в нашей цитированной выше работе). Что же касается вопроса о том, почему и в картине «Профессия: репортер» содержится отсылка к этому фильму Феллини, то на уровне общей проблематики можно сказать, что в обоих фильмах речь идет о кризисе личности. «Восемь с половиной»—это фильм о кризисном периоде в жизни героя, находящегося в творческом тупике и запутавшегося в личных обстоятельствах. Сходным образом, внутренний кризис переживает и герой Антониони—этот кризис оказался настолько тяжелым, что герой фактически совершает «убийство» себя прежнего, пытаясь возродиться в новом качестве.

Вернемся к связи между камерой хранения и героем. Помимо игры цифрами здесь присутствует также игра словами. С одной стороны, номер ячейки (т.е. ее идентификатор) связан с Робертсоном и его деятельностью—он позволяет найти спрятанные в камере хранения документы на оружие. С другой стороны, существенно само слово, которым обозначается ячейка камеры хранения: по-английски она locker (в кадре показана надпись: *Baggage lockers*), в то время как фамилия журналиста—Locke. Такой двойной статус объекта ясно указывает на эквивалентность числа и имени в данном контексте. Причем здесь (как и в других случаях, обсуждавшихся выше) возникает значимое противоречие, несогласованность ипостасей как одно из проявлений деидентификации: одна из них (связанная со словом, «именем» предмета) указывает на Локка, другая (связанная с числом)—на Робертсона.

То обстоятельство, что в роли имен оказываются числа, характеризующие неодушевленные предметы, намекает на то, что деидентификация личности доходит до стирания грани между человеком и предметами. Одним из проявлений этого является нерасторжимая связь между человеком и машиной (номера которой, повторим, основаны на цифрах, функционально аналогичных имени в данном контексте). Кульминацией неудач Локка оказывается сцена в африканской пустыне, когда его машина завязла, и он, будучи бессилён выволить ее из песка, возвращается в отель, где сразу и происходит его окончательный отказ от себя и «превращение» в Робертсона<sup>24</sup>. Локк берет в аэропорту машину, чтобы уехать в пункт назначения «на всю оставшуюся жизнь»—тем самым герой отождествляет себя с машиной. Выбранный вначале Дубровник потом заменяется Барселоной, но эта фраза в разговоре Локка с агентом по прокату машин звучит оба раза. В доме Гауди, где Локк познакомился с Девушкой, он говорит о себе: «Я



был кем-то другим, но... я его заменил» (trade-in означает замену старого автомобиля (или другой вещи) на новый с соответствующей доплатой). Так что смена идентичности описана здесь в терминах смены машины (а незадолго до этого у Локка состоялась реальная замена машины). Когда к Локку приходят полицейские, он интересуется, разыскивают ли они человека или машину. Машина Локка выходит из строя («погибает») незадолго до убийства самого Локка, причем полиция ее находит—как вскоре найдет и ее хозяина. Во время убийства Локка под окнами разъезжает учебная машина, в которой проходит обучение вождению: смерть человека совпадает с «рождением» нового водителя.

В ситуации, когда у человека отсутствует собственное неотчуждаемое внутреннее «ядро», его роль начинают играть предметы, причем те, при помощи которых он пытается убежать от себя самого,—хранилище документов и машина.

### Геометрические формы

В фильме неоднократно встречаются спиралевидные, изогнутые геометрические формы. Этот очевидный факт неоднократно обсуждался в литературе о фильме, однако при этом оказывался слишком велик соблазн прямой интерпретации в философском ключе, минуя собственно особенности фильма как художественного текста. Вот примеры: «Ницшеанская идея вечного возвращения (энтропии) символически воспроизводится—на иконографическом уровне—через изобразительный мотив спиралей: песок, закрученный ветром; вращающийся вентилятор и разнообразные антониониевские панорамы»<sup>25</sup>. «Единственный мотив, который в “Профессии: репортер” еще более вездесущ, чем двойничество, это мотив спиралей (песок, закрученный ветром; сферические следы шин на песке у последнего пристанища Локка, вращающийся вентилятор или завинченная маневренность антониониевской камеры); эта спиралевидная структура говорит о том, что жизненный круг, вопреки земным деяниям, заканчивается там же, где начинается»<sup>26</sup>. В статье из «Википедии» об этом фильме приведены еще примеры—круговращение бокала на столике в баре и спиралевидные лестницы в зданиях Гауди, причем все это интерпретируется как иллюстрация к мысли режиссера «о замкнутости круга бытия». Но такие рассуждения о цикле человеческой жизни выглядят слишком общими и оторванными от фильма, также никак не мотивирована связь именно с ницшеанской философией.

Между тем, здесь просматривается довольно ясная связь с центральной для фильма проблематикой идентичности. Окружность представляет собой геометрическую фигуру, переходящую в себя же при повороте на любой угол (см. выше обсуждение сцены с вентилятором). Спиралевидные же формы могут в таком контексте рассматриваться как сочетание свойств окружности и отклонений от нее, так что при полном обороте точка не возвращается в то же состояние. С этой точки зрения можно рассматривать и геометрические контуры ключевых для фильма цифр—восьмерки (удвоенная окружность) и пятерки (как половина восьмерки)—которые, как уже аргументировано это выше, непосредственно связаны с идеей идентичности и ее нарушения.

## Оппозиция верх-низ

Роль христианских мотивов делает значимой также и оппозицию «верх-низ», где верх оказывается связанным с небесной сферой. С другой стороны, такая оппозиция существенна в поэтике Антониони и вне религиозного контекста. Движение вверх, против действия силы тяжести, оценивается в ней как проявление мощи человеческого духа. Посмотрим, как эти обстоятельства проявляют себя в фильме.

Вместе с африканским проводником Локк забирается *наверх* на гору, однако Локка постигает неудача—снять ничего не удастся. Когда в Испании Локк пытается скрыться от полиции, преследующей его машину, он говорит спутнице, что подняться *вверх* они не смогут—машина не вытянет. Причем неисправность заключается в пробоине в дне (т.е. в самом *низу*), откуда вытекает масло под действием силы тяжести.

Первое, что делает Локк в облике Робертсона (надев его рубашку)—узнает, когда можно улететь оттуда (т.е. подняться *вверх*). Но оказывается, что ближайший рейс—только через три дня.

Когда Локк лежит под деревом, а Девушка протягивает ему яблоко, это является очевидной аллюзией на эпизод из Библии, так что Локк соответствует Адаму. Но поскольку лежит он, раскинув руки, то одновременно он соответствует здесь и Христу. Однако «Христос» здесь находится в горизонтальном, расслабленном положении. Подобным же образом обстоит дело и в финальной сцене, где Локка убивают, когда он лежит на кровати. Для сравнения: в сцене расстрела из документального фильма, снятого Локком, привязанный к столбу африканец в последнем усилии, уже смертельно раненный, поднимает (насколько это было для него возможно) связанные руки, увеличивая сходство с распятым на кресте.

В номере африканской гостиницы, где жил Локк, показаны насекомые, пытающиеся забраться *вверх* по тонкому проводу. Камера, их снимающая, при этом сама движется *вверх*. Подобным же образом камера движется в момент показа картины в комнате Локка в конце фильма. На картине изображены два деревца, тянущиеся *вверх*.

Деятельность Локка в ипостаси Робертсона начинается с выемки документов (как оказалось—на оружие, которым торговал Робертсон). Эти документы лежали в ячейке камеры хранения в аэропорту—то есть эта новая деятельность героя начинается после того, как он приземлился, спустился *сверху вниз*. При встрече с главой повстанческого движения Ачебе выясняется, что Робертсон не смог достать зенитки—то есть оружие, которое прикрывает от ударов *сверху*. Тут же выясняется (со слов Ачебе), что авиация противника все равно слишком слаба—такой «верх» не слишком опасен. Этот разговор происходит в церкви, т.е. в зоне *верха*, принадлежащей Богу и небесам.

Таким образом, мы видим, что оппозиция верх-низ в основном оказывается для героя нейтрализованной: он не спорит с «верхом», а покоряется ему.

В заключение этого раздела вернемся к эпизоду на фуникулере, в котором Локк высовывается из кабины, раскинув руки и изображая движение крыльев птицы. Выше уже было сказано о значимости здесь христианских аллюзий и темы жертвы. Теперь я хочу отметить, что этот мотивный ряд пе-

ресекается с оппозицией верх-низ и общим для Антониони мотивом полета как проявления свободы духа, торжествующего над силой земного притяжения. Именно такое сочетание позволяет выявить (иначе скрытый) трагизм ситуации: сквозь рисунок свободного полета и связанных с этим надежд просвечивает неизбежный конец. Более того, и явленная в мотиве полета надежда поставлена под сомнение тем, что уподобление человека птице совершается при движении фуникулера в направлении *сверху вниз*, то есть не против, а вдоль направления силы тяжести. В поэтической системе Антониони это представляет собой подмену сопротивления внешним факторам уступкой им и полностью согласуется с духовной капитуляцией героя, которая становится окончательно ясной лишь в конце фильма.

Еще один важный момент связан с тем, что самоуподобление героя птице представляет собой (пусть в игровой форме) попытку деидентификации, представления себя кем-то другим. С учетом сказанного выше, даже такая игровая попытка деидентификации оказывается столь же сомнительной, как и там, где замена или утрата идентичности совершается всерьез.

### Проблема идентификации и реконструкция сюжета

В фильме есть загадочный и весьма существенный для проблемы идентификации элемент. Когда Локк приезжает в отель **De la Gloria**, **хозяин (или** портье) говорит ему, увидев паспорт на имя Робертсона: «Миссис Робертсон прибыла несколько часов назад, мы разместили вас на ночь в смежных комнатах. Нам не нужен ваш паспорт—достаточно одного». Нетривиальным моментом является произведенная хозяином идентификация Девушки как миссис Робертсон. Если он прочитал ее фамилию во взятом у нее паспорте, то неужели у Девушки та же фамилия, что и у торговца оружием, в которого «переволотился» Локк? Этот парадокс породил уже ряд экстравагантных толкований. Например, согласно одному из них, Девушка была подлинной женой Робертсона, состоявшей с ним в разводе (поскольку Робертсон сам сказал, что у него нет жены), но продолжающей участвовать в его бизнесе торговца оружием под именем Дейзи, которое встречается несколько раз в записной книжке Робертсона<sup>27</sup>.

Предположение, что Локк совершенно случайно встретил бывшую жену того самого торговца оружием, имя которого он взял, представляется искусственным и мелодраматическим, такие эффекты совершенно не свойственны Антониони. Кроме того, такая трактовка наталкивается на целый ряд противоречий с сюжетом. Девушка видела паспорт Локка, однако ничего не сказала о странном совпадении фамилий. Более того, она сама обсуждает с Локком, кто может скрываться под именем Дейзи. Причем не только не раскрывает себя как Дейзи, но даже добивается, чтобы Локк пошел на встречу с Дейзи, и ждет сама неподалеку. Можно, отказавшись от версии, что она—жена Робертсона, считать фамилию Девушки простым совпадением, но это выглядит едва ли не более искусственным. Кроме того, есть возражение и более принципиального характера: в качестве действующего лица Девушка обозначена как Girl и остается в фильме подчеркнуто безымянной, приписывание ей конкретной фамилии просто противоречило бы смысловой системе фильма.

Таким образом, загадка, требующая объяснения, остается. С моей точки зрения, наиболее простое и естественное объяснение состоит в следующем. В ее паспорте фамилия Робертсон не стояла. Так почему же хозяин гостиницы ее назвал? Немедленный ответ здесь невозможен—сначала нужно проследить целую цепочку событий. Прежде всего обратимся к следующему эпизоду. После того, как процедура заселения завершена и Локк направляется к себе в комнату, хозяин крайне подозрительно смотрит ему вслед, затем подходит к окну и, выглянув наружу, опускает зеленую штору. Уже высказывалось правдоподобное предположение (из которого, однако, не было сделано должных выводов), что он этим подает знак<sup>28</sup>. Если это так, то хозяин гостиницы должен был быть подкуплен убийцами заранее.

С последним соображением согласуется ряд других. Убийцы прибывают вскоре после упомянутого выше эпизода. Как они могли узнать местонахождение «Робертсона»? Один вариант ответа состоит в том, что они «сели на хвост» жене Локка и полиции и тем самым выследили свою жертву. Казалось бы, для этого есть основания. После того, как жена Локка неосторожно сообщила африканскому послу, что ее знакомый видел Робертсона в Барселоне, за ней (очевидно, из-за того, что посол принял соответствующие меры) начали следить. Показано, что она была под наблюдением в отеле (ее замечает чернокожий киллер, когда она выскакивает на улицу вслед за Локком), кроме того, оба киллера ждут ее выхода возле комиссариата. Тем не менее, этого недостаточно—ясно, что если бы киллеры просто следовали за ней и полицией, они бы опоздали.

Надо полагать, что киллеры сумели узнать местонахождение Локка до того, как его (Робертсона) нашли жена и полиция. Сопоставим в этой связи несколько фактов. 1) В записной книжке Робертсона было указано, что он должен встретиться с Дейзи в отеле De la Gloria в назначенное время (в 5 часов 11 сентября). 2) Ачебе во время встречи с Робертсоном в церкви сказал, что рад с ним познакомиться лично, а в конце разговора 3) просил передать привет Дейзи. 4) Похищенный Ачебе подвергся избиениям (и, вероятно, пыткам). Отсюда следует, что человек, обозначенный в записной книжке под именем Дейзи, был (или была) посредником между Ачебе и Робертсоном (которого Ачебе раньше вообще не видел в лицо). И Ачебе знал о предстоящей встрече Робертсона и Дейзи.

Теперь напрашиваются логичные выводы: не выдержав пыток, Ачебе рассказал киллерам об этой встрече. (В этой связи добавим, что кадры, на которых Локк разглядывает запись в дневнике Робертсона о встрече 11 сентября, показаны как раз после сцены с избиением Ачебе.) Киллеры одновременно связались с хозяином гостиницы и (очевидно, за вознаграждение) передали ему инструкции<sup>29</sup> (наверняка тот не мог знать, что речь идет о подготовке убийства). Что же это были за инструкции? О сигнале, что Робертсон уже приехал (опущенная штора) уже сказано выше. Также ясно, что хозяин гостиницы должен был заранее сообщить убийцам, какую именно комнату он выделит для Робертсона. В сцене, где хозяин протягивает приехавшему листок для подписи, на столике портье отчетливо виден телефонный аппарат. Очевидно, инструкции для хозяина (портье) были переданы убийцами именно по телефону. Во-первых, таким образом они

выигрывали время, что было для них существенно. Во-вторых, они не демонстрировали будущему свидетелю свое лицо. В этом отношении проблема (де)идентификации проявила себя даже в детективных элементах.

Но, как сейчас будет понятно, наверняка была еще одна важная инструкция. Обратим внимание: в последнем кадре, где Локк показан живым, он на диване переворачивается лицом вниз. Однако, когда в его комнату входят после убийства, он лежит лицом вверх. Это можно объяснить тем, что убийца переворачивает его, чтобы убедиться в том, что убит именно тот, кого они искали (ср., как Локк в африканском отеле переворачивал тело Робертсона). Даже если киллер и располагал фотографией Робертсона, этого было недостаточно—в том числе и потому, что африканец должен установить идентичность белого (вспомним, как в африканском отеле менеджер перепутал постояльцев: для черного белые оказались на одно лицо подобно тому, как для белого черные на одно лицо). Ключевую роль в опознании должен был сыграть паспорт. И теперь, наконец, становится ясным, почему хозяин отеля не взял его у постояльца—он исполнял полученную от его нанимателей инструкцию: паспорт должен был оставаться у потенциальной жертвы. Это было сделано для того, чтобы убийца мог убедиться, что убил нужного человека! Что же касается паспорта Девушки, то хозяин отеля вообще мог в него не заглядывать (чтобы меньше себя впутывать в подозрительное дело, к которому он стал причастен после сделки с незнакомцами). При этом он мог и впрямь быть уверенным, что Девушка (которая наверняка должна была спросить, не прибыл ли мистер Робертсон)—это жена Робертсона, а потому придумал свой собственный трюк (объяснение, почему ему не нужен паспорт нового постояльца), не боясь разоблачения.

Таким образом, согласно предложенной реконструкции, чужой паспорт героя оказался для убийц средством опознания. Тем самым паспорт вносит в их ошибку мотив неадекватной идентификации (иначе в совершенном ими убийстве этот мотив, ключевой для фильма и судьбы героя, не проявил бы себя вообще).

### Заключение

Мы проследили, как проблема (де)идентификации проявляет себя в самых разных аспектах и уровнях художественной структуры данного фильма: мотивной системе, числовой символике, интертекстуальных связях и т. д. В частности, деидентификация проявляет себя как деформация универсальных символических систем (христианской, мифопоэтической). Ключевым моментом оказывается не столько возможность или невозможность изменения идентичности, сколько утрата человеком идентичности как таковой. Это проявляет себя в фильме как неразрешимое противоречие: именно невозможность полноценной самоидентификации в любой ипостаси и оказывается тем неотчуждаемым свойством героя, которое и составляет суть его идентичности.

\* \* \*

«Бывают странные сближения». Как известно, сюжет фильма «Профессия: репортер» имеет общие черты с романом Пиранделло «Покойный Мат-

тия Паскаль» (хотя сам Антониони и отрицал сознательную связь с этим романом и ставил под сомнение знакомство сценариста Марка Пеплоу с творчеством Пиранделло<sup>30</sup>). Задолго до постановки фильма произошло событие, которое также касается итальянской культуры,—в 1938 г. исчез выдающийся физик Этторе Майорана. Есть основания считать, что он при этом частично использовал сюжет упомянутого выше романа, но в соответствующем «тексте поведения» проблему идентичности переинтерпретировал в духе современной физики<sup>31</sup>. В результате в проблеме идентичности проявила себя неопределенность, органически связанная с квантовой механикой. Недавно на эту тему режиссером М.Полони был поставлен фильм «Majorana Eigenstates».

\* \* \*

В заключение автор выражает благодарность Марко Полони за многочисленные интересные обсуждения.

1. Характерным примером здесь может служить работа, в которой проблематика фильма обсуждается при помощи инструментария, развитого в труде Хайдеггера «Бытие и сознание»: *Smirnova L., Fujiwara C. Reporting on «The Passenger»* // FIPRESCI. Undercurrent. Issue 3 (2006). URL: [http://www.fipresci.org/undercurrent/issue\\_0306/smirnova\\_passenger.htm](http://www.fipresci.org/undercurrent/issue_0306/smirnova_passenger.htm).

2. *Лотман Ю.* Структура художественного текста. М.: Искусство, 1970. С. 119–120.

3. *Гаспаров Б.* Литературные лейтмотивы. М.: Наука, Восточная литература, 1994. (Характерный пример данного подхода в этой книге—статья «Из наблюдений над мотивной структурой романа М.А.Булгакова «Мастер и Маргарита».)

4. *Шмид В.* Проза Пушкина в поэтическом прочтении: «Повести Белкина». Спб.: Изд-во СПбГУ, 1996.

5. *Карасев Л.* Флейта Гамлета. Очерки онтологической поэтики. М.: Знак, 2009.

6. *Рецептер В.* «Я жду его» (Скрытый сюжет «Скупого рыцаря») // Звезда. 2001. № 2. См. также раздел «Скрытый сюжет: реконструкция опущенных звеньев» в недавней работе: *Заславский О.* «Сцены из рыцарских времен»: Обрыв сюжета как признак завершенности текста // Toronto Slavic Quarterly. 2010. № 32. P. 170–172.

7. Соответственно, не только сюжет фильма, но и его анализ частично приобретает черты детектива. Ср. с замечанием В.Э.Рецептера о пушкинской поэтике из процитированной выше работы: «Как ни парадоксально, маленькие трагедии, кроме других своих особенностей, имеют еще и явные свойства детектива».

8. Подробнее см. об этом работу: *Заславский О.* Отпечатки невидимого. (Геометрия, алгебра и физика в фильме Антониони «Blow up») // Киноведческие записки. № 26 (1995). С. 120–132.

9. *Заславский О.* Между Богом и Минотавром: Анализ фильма М.Антониони «За облаками» // Киноведческие записки. № 92/93 (2009). С. 343–358.

10. Ср.: «Среди бесчисленного множества природных и искусственных объектов выделяется сравнительно небольшое количество легко семиотизируемых (=мифологизируемых)». *Левин Ю.* Зеркало как потенциальный семиотический объект // *Левин Ю.* Избранные труды. Поэтика. Семиотика. М., 1998. С. 560.

11. См.: *Schager N.* The Passenger (5 October 2005) // Slant Magazine. URL: <http://www.slantmagazine.com/film/review/the-passenger/1760>. При анализе фильма упоминается «Hindu-influenced reincarnation <реинкарнация под влиянием индуизма>», однако без указания на конкретную сцену.

12. *Лотман Ю.* Указ. соч. С. 82.

13. Там же. С. 82, 83.

14. Существуют, разумеется, и другие связанные с обсуждаемым фильмом интертекстуальные параллели. Так, есть довольно очевидная (и хорошо известная) параллель в романе Пиранделло «Покойный Маттиа Паскаль». (В частности, о возможном влиянии творчества Пиранделло на сценарий фильма спрашивал Альдо Тассоне в интервью с Антониони—см.: Антониони об Антониони. М., 1986. С. 175.) Напомним: герой этого романа исчезает из своего мира, все уверены в его самоубийстве. Под новым именем он начинает новую жизнь. Через некоторое время он имитирует самоубийство уже в новом качестве и возвращается. Однако здесь отсутствует существенный в данном контексте элемент: нет никакой сюжетной связи между судьбой персонажа и судьбой его двойника, чье имя он берет, тогда как в «Генерале делла Ровере» и фильме Антониони она является ключевой. Разумеется, ряд интертекстуальных параллелей существует и вообще вне связи с проблемой идентичности. Отметим один пример—переклички с рассказом Хемингуэя «Убийцы», где потерявший вкус к жизни герой почти равнодушно ждет неизбежный приход двоих убийц—ср. с гибелью Локка в фильме.

15. *Walsh M.* «The Passenger»: Antonioni's narrative design // *Jump cut.* № 8 (1975). P. 7–10.

16. *Шмид В.* Указ. соч.

17. *Ямпольский М.* «Сквозь тусклое стекло»: 20 глав о неопределенности. М., 2010. С. 512.

18. *Делёз Ж.* Кино. М., 2004. С. 299–300.

19. *Walsh M.* Op. cit.

20. *Ямпольский М.* Указ. соч.

21. *Заславский О.* Отпечатки невидимого. (Геометрия, алгебра и физика в фильме Антониони «Blow up») // *Киноведческие записки.* № 26 (1995). С. 120–121.

22. Благодарю Марко Полони за интересные замечания по поводу такой параллели.

23. *Заславский О.* Отпечатки невидимого. (Геометрия, алгебра и физика в фильме Антониони «Blow up»). С. 120–132. В этой работе приведены и другие примеры нумерологии в фильме Антониони. Так, фотограф—главный герой фильма—живет в доме с номером 39. Но  $9=3$  («в квадрате», а квадрат связан с формой кадра. Далее приводятся аргументы в пользу значимости в фильме темы «квадратуры круга».

24. Причем религиозные мотивы, о значимости которых неоднократно говорилось выше, присутствуют и в этой сцене—в сниженном, трансформированном виде: герой испуленно кричит, воздевая руки к небу, потом бросаясь на колени в пародийно молитвенной позе.

25. *Stamatopoulou I.* The Passenger (Professione: Reporter) // *Scope.* Issue 9. URL: <http://www.scope.nottingham.ac.uk/filmreview.php?issue=9&id=983>.

26. *Schager N.* Op. cit.

27. *Turner J.* Antonioni's «The Passenger» as Lacanian Text // *Other voices.* Vol. 1. № 3. URL: <http://www.othervoices.org/1.3/jturner/passenger.php>.

28. «Быстрые глаза хозяина вызывают подозрение, как и все его поведение; не сигнал ли—то, что он опускает шторы? Вполне возможно, что африканские агенты связались с ним, и он готовит “Робертсона” к удару. Если это так, хозяину должны были назвать имя, к которому следует прислушиваться, и сообщить, что необходимо приглядывать за Девушкой. Это объясняет, почему убийцы знали точно, куда идти, и почему они проникли в комнату Локка так просто» (*Erickson G.* The Passenger // DVD Savant. URL: <http://www.dvdtalk.com/dvdsavant/s1958pass.html>).

29. Попутно развенчивается еще одна экстравагантная искусственная теория—что якобы Девушка сыграла роль Иуды и предала своего спутника в руки убийц. Основанием для этого служил разговор с ней белого киллера, происходящий одновременно с убийством Локка (URL: [http://www.absoluteastronomy.com/topics/The\\_Passenger\\_\(film\)](http://www.absoluteastronomy.com/topics/The_Passenger_(film))). На самом деле этот разговор можно объяснить как отвлекающий маневр в момент убийства—чтобы Девушка не подошла к окну отеля.

30. Антониони об Антониони. С. 175.

31. Это подробно обсуждается в работе: *Заславский О.* Этторе Майорана: квантовая механика судьбы // *Природа.* 2006. № 11. (Электронный препринт: URL: <http://arxiv.org/abs/physics/0605001>.)