

К ИНТЕРПРЕТАЦИИ ФИЛЬМА

Олег ЗАСЛАВСКИЙ

МЕЖДУ БОГОМ И МИНОТАВРОМ

Анализ фильма М.Антониони «За облаками»

Предметом данной работы является анализ фильма М.Антониони «За облаками» (1995). Мотивировка такого выбора является как минимум двойной. Во-первых, разбор отдельного фильма великого режиссера всегда представляет интерес—и сам по себе, и с точки зрения исследования поэтики режиссера в целом. Во-вторых, анализ именно этого фильма важен еще и ввиду необычных обстоятельств его создания. Как известно, Антониони снимал его, лишь частично оправившись от последствий инсульта; в помощь 82-летнему режиссеру был определен Вим Вендерс. Столь необычные условия съемок породили, однако, широко распространенное недоверие (следы которого часто встречаются в отзывах прессы о картине): в какой мере этот фильм можно считать фильмом Антониони? Для ответа на этот вопрос свидетельства фактологического характера о процессе съемок—неизбежно субъективные и отрывочные—не имеют решающего значения, даже если сам помощник подтверждает, что это действительно был фильм Антониони¹. Здесь, по существу, мы сталкиваемся с необычным проявлением проблемы подлинности художественного текста и/или его авторства, которая должна, прежде всего, решаться в семиотическом ключе. И главным критерием в этом случае является картина мира, которую удастся выявить в ходе анализа,—подделать или симитировать такие вещи

невозможно. (В качестве примера можно привести обсуждение подлинности «Слова о полку Игореве»: «Реконструкция всей суммы представлений, манифестированных в тексте “Слова о полку Игореве”, может оказать помощь и при решении вопроса о подлинности памятника <...>, поскольку фальсификация литератором конца XVIII в. древнерусской модели мира представляет собой задачу невыполнимую—даже наука восстанавливает утраченные модели сознания лишь в приближениях, строго определяемых сознанием самого ученого»².) Забегая вперед, скажем, что, по нашему мнению, результаты анализа не оставляют ни малейших сомнений в том, что «За облаками»—безусловно, полноценный фильм Антониони.

При этом мы, естественно, не претендуем на всесторонний анализ—нами рассмотрен только один, но ключевой для понимания фильма пласт его образов и их связь с общими чертами поэтики Антониони.

Трансформация библейских и мифологических сюжетов

Существенную роль в смысловой структуре фильма играет трансформация библейских мотивов и сюжетов. Происходящее в первой новелле напоминает об истории Адама и Евы, но, в отличие от библейского образа, грехопадения здесь не происходит. В эпизоде, когда Сильвано дарит Кармен фрукты, значим мотив библейского яблока, однако в данном случае он инвертирован. Во-первых, не женщина дает яблоко мужчине, а наоборот. Во-вторых, функциональный смысл этого подарка не реализуется: Кармен так и не стала любовницей Сильвано.

Главная же функция библейских параллелей и их значимого переосмысления в фильме связана с темой творца и его творения. В прологе звучат рассуждения о создании нового фильма, причем это происходит в самолете, по ту сторону облаков (в полном соответствии с названием произведения), что приводит к параллели, согласно которой автор занимает по отношению к своему творению место, в функциональном смысле соответствующее месту Бога. Это объясняет такую отличительную особенность данного фильма от предшествующих картин Антониони, как слово автора: оно соотносится с библейским Словом—инструментом творения. Причем слово начинает произноситься, когда автор находится в самолете, т.е. в небесной сфере. Появление же образов и силуэтов из тумана (первичного хаоса) происходит уже на земле, где вступает в дело другой инструмент творения—свет. В результате в определенном смысле совершается как отделение земли от неба, так и разделение света и тьмы.

Тема творения проявляет себя в фильме также в символике числа «четыре», связанной с обоими из главных инструментов творчества—образом и словом. В Ветхом завете именно в 4-й день Бог создает светила и ставит их на тверди небесной, чтобы «управлять днем и ночью, и отделять свет от тьмы». В Новом завете 4-м евангелием является Евангелие от Иоанна, которое начинается знаменитым «В начале было Слово». В фильме—4 новеллы; в первой из них герой живет в 4-м номере, а героиня—в комнате № 8 (4+4). Эта символика проявляет себя здесь в негативном варианте: в первой новелле Кармен так и не удается дожидаться заветных слов от Сильвано; в

третьей—связь женатого мужчины, длившаяся 4 года, заканчивается уходом его жены, так что мир семьи (человеческая вселенная) прекращает свое существование (акт творения наоборот); четвертая новелла заканчивается словами безнадежности об уходе девушки в монастырь.

Неявное присутствие Бога ощущается в первой новелле и в ряде косвенных проявлений, с темой творения непосредственно не связанных. Когда Кармен возвращается в свою комнату после того, как свидание с Сильвано неожиданно для нее прерывается и заканчивается ничем, она включает телевизор. Существенно, что изображение на телевизионном экране является результатом приема электромагнитных волн из «эфира», т.е. «небесной области», которой отдал себя Сильвано, пожертвовавший плотским обладанием возлюбленной. Тема торжества небесного начала выражена также в небесно-голубом цвете телеэкрана. При этом Кармен вместо желанного для нее реального мужчины получает его заменитель из области идеального— изображение мужской головы на телеэкране. Подобно телевизору, проявляет себя и другое чудо техники XX века—самолет, звук которого возникает во время поцелуя Сильвано и Кармен. Этот звук метонимически указывает на принадлежность к сфере небесного—на отказ от удовлетворения страсти, разрушающий отношения молодых людей.

Помимо библейских параллелей в произведении присутствует другая смысловая линия, связанная с античной мифологией. И здесь ключевую роль играет тема творца и его отношения к собственному творению, причем, как мы увидим, обе эти линии тесно переплетаются. Сюжет второй новеллы построен на том, что девушка убила собственного отца. Из контекста (как фильма, так и рассказа «Девушка, преступление» из сборника Антониони «Тот кегельбан над Тибром», положенного в основу новеллы) ясно, хотя прямо это не говорится, что причиной стала попытка инцестного посягательства. Об этом свидетельствуют как объективные факты (суд оправдал девушку, несмотря на столь страшное событие), так и субъективная реакция героини—красноречивое молчание в ответ на вопрос о причине случившегося³. Этот сюжет, соединяющий в себе инцест и отцеубийство, оказывается структурной трансформацией мифа об Эдипе. Принципиально новые обстоятельства по сравнению с античным мифом заключаются в том, что преступление совершает отец, причем совершенно сознательно: это актуализует центральную для фильма тему творца и творения, о которой мы уже упомянули выше и неоднократно будем говорить в дальнейшем.

Обратим внимание: в сцене, в которой девушка сообщает режиссеру о совершенном убийстве, на ней надета матросская тельняшка с черными горизонтальными круговыми полосами на белом фоне. Учитывая, что девушка работает в магазине одежды и именно там впервые видит режиссера, можно ожидать, что такая бросающаяся в глаза деталь не случайна. В данном контексте она может быть понята как отсылка к мотиву ребра, а тем самым к библейскому сказанию об Адаме и Еве, т.е. к столь актуальной для фильма теме отношений мужчины и женщины. Этот мотив подкрепляется также тем, что девушка нанесла своему отцу 12 ударов—по числу пар ребер у человека, причем значимость этого числа несколько раз подчеркнута как в фильме, так и в новелле («Ты их считала?—Они сами сосчитали»;

«двенадцать ножевых ран были для меня как-то естественнее, понятнее, чем две или три»; упоминание этого числа завершает новеллу⁴). В новелле автор сообщает еще, что в сценарии фильма, к которому режиссер мысленно примерял девушку, героине 24 года: число лет жизни совпадало с количеством ребер. Контекст фильма семантически связывает ребро и инцест, актуализуя библейское сказание об Адаме и Еве весьма нетрадиционным образом: он подчеркивает то обстоятельство, что поскольку Ева была создана из ребра Адама, она в определенном смысле явилась по отношению к нему не только женой, но и дочерью. Тем самым фильм содержит намек на то, что самый акт создания человека оказался не вполне удачным—он был проведен таким образом, что создал возможность инцеста. В свою очередь, не только отношение Адама к Еве, но и изгнание их обоих Богом из рая оказываются в такой картине мира посягательством творца на свое творение. Далее мы еще не раз будем говорить о том, что фильм представляет Бога неадекватным творцом.

Обратим теперь внимание на язык пространственных отношений. Девушка выходит из дома, двигаясь по направлению к центру городка по улочкам, явно напоминающим лабиринт. Тем самым сюжет проецируется также и на древнегреческий миф о критском лабиринте и Минотавре, которого убил Тесей, а полоса, которая тянется вдоль мостовой, соответствует нити Ариадны. Ее красный цвет ассоциируется с совершенным убийством, которое оказалось для девушки спасительным,—в этом смысле она воплощает в себе одновременно жертву Минотавра, Тесея и Ариадну. Кроме того, именно этот цвет играет столь важную роль в сражении тореадора с быком, а Минотавр—это человек с головой быка. Убийство было совершено ножом—т.е., как и в случае боя с быком, орудием служит клинок. Дополнительным аргументом в пользу сопоставления с мифом о Минотавре служит характер местности, где произошло убийство,—суша, окруженная водой, что соответствует острову Криту. Одним из главных атрибутов Минотавра служат рога. При движении девушки по улочке камера показывает слева (то есть по правую руку от героини) на стене красную «вилку», напоминающую рога. Когда герой фильма—режиссер—сидит в парке на качелях, то перекрученные веревки соответствуют хитросплетениям лабиринта, а в верхней части качелей просматривается силуэт рогов.

Значимость мифа о Минотавре бросает ответ на сюжет первой новеллы. Сильвано поднимается к Кармен по изогнутой лестнице, что в данном контексте актуализует тему лабиринта. Когда он входит к ней, в прихожей мелькает силуэт рогов—вешалка со шляпой, которая, надо полагать, принадлежит любовнику Кармен, о котором она рассказывает Сильвано. Рога здесь соответствуют Минотавру непосредственно (связь по сходству). Что касается шляпы, то она метонимически, по смежности, связана как с головой любовника Кармен, так и с головой Минотавра—его выделенным местом. Такая двойная метонимия устанавливает эквивалентность между любовником Кармен и Минотавром как носителями плотского начала. Причем, поскольку в отношениях любовника к Кармен на самом деле нет ничего звериного (цитаты из его письма даже говорят о глубоких чувствах), такая эквивалентность носит чисто субъективный и относительный

характер: этот человек может быть охарактеризован как Минотавр только по отношению к системе жизненных ценностей Сильвано, принципиально отрицающей возможность плотского обладания. Во время первой встречи молодых людей Кармен сидит на мопеде, сжимая ручки его руля, похожие на рога. Через два года герои вновь встречаются в кинотеатре, закрученные ярусы которого напоминают спираль лабиринта. В сцене так ничем и не закончившегося любовного свидания тело Кармен показано в таком ракурсе, что ее грудь напоминает рога. А само имя Кармен недвусмысленно отсылает к новелле Мериме, в которой любовником героини был тореадор, т.е. тот, кто сражается с быками. Сильвано отказался от роли любовника и тем самым как бы «победил быка», обуздав чувственное начало. С другой стороны, отказавшись от обладания женщиной, с которой его связывала взаимная любовь, Сильвано как бы соединил свою человеческую плоть с поведением ангела. Но противоестественное сочетание в едином целом несочетаемых частей—характерный структурный признак Минотавра: крайности—слишком божеское и слишком звериное—сошлись.

Если в первой истории происходит отказ от удовлетворения сексуальных желаний, то в четвертой—попытка отказаться от плотских желаний вообще: героиня новеллы уходит в монастырь, а перед этим сообщает о своей мечте—убежать из своего тела, т.е. по существу стать душой в чистой виде. Во второй же новелле совершается (не показанная, но подразумеваемая) попытка удовлетворения чувственности, выходящая за пределы человеческого (история с девушкой и ее отцом),—полное торжество Минотавра, человека-зверя. Противоположности сходятся в одном—в нарушении человеческой гармонии. Неслучайно в конце четвертой новеллы лестница, ведущая к квартире новой монахини, неожиданно показана как лабиринт, закручивающийся снизу вверх. А на пути к дому девушки герои встречают праздничную маскарадную процессию, возглавляемую Минотавром. В таком контексте сам факт ухода девушки в монастырь, т.е. отдача ею самой себя Богу, может быть интерпретирован как дань Минотавру, пожирающему молодых людей. Такое парадоксальное, казалось бы, сопоставление подкрепляется также и тем, что путь по извилистым улочкам к церкви напоминает путь героини второй новеллы к месту ее работы и тем самым оказывается еще одним вариантом лабиринта. А на обратном пути героев четвертой новеллы к дому девушки оказывается, что посередине улицы проходит белая линия—еще один аналог нити Ариадны в фильме. Однако спутнику девушки—архитектору, т.е. создателю строений (что опять актуализирует тему творчества и тему лабиринта), так и не удается спасти ее из «лабиринта».

И библейское (идеальное) начало, и связанное с чувственностью античное стремятся в фильме к абсолюту, причем полная победа любой из тенденций оказывается для человека разрушительной. Неразрывная связь между противоположными, казалось бы, сущностями явлена уже в прологе, в первых же, «небесно-голубых», кадрах фильма, где показано крыло самолета с двумя рогообразными обтекателями: в обителище Бога проглядывает Минотавр. Функциональное сходство религиозных и мифологических мотивов в том, что касается препятствий человеческой жизни, проступает в

четвертой новелле также благодаря созвучию (основанному на совпадении согласных «м», «н», «т», «р»), которое актуализируется контекстом (и сохраняется в основных европейских языках): монастырь—Минотавр.

Человеческая природа оказывается несовместимой и со звериным (Минотавр), и с божественным началами. И то и другое разрушает человеческие отношения.

В противопоставлении Бога и Минотавра, как оно было рассмотрено нами выше, один полюс связан с чистым духом и отказом от плоти, тогда как другой—с абсолютизацией плоти, игнорирующей моральные запреты и воплощающей «звериное» начало в человеке. Вместе с тем этого еще недостаточно для объяснения ключевой роли образа Минотавра во второй новелле с ее центральным мотивом—инцестом, поскольку в этом образе самом по себе нет ничего специфического для инцеста. В таком контексте объяснение возникает на структурном уровне. Минотавр—это монстр, составленный из двух частей, входящих в «чрезмерно далекие» биологические классы—человека и зверя, соединение между которыми в норме невозможно или запрещено. В то же время попытка инцестного посягательства представляет собой соединение представителей двух чрезмерно близких в родственном отношении классов—отца и дочери⁵.

Если во 2-й новелле убийство своего «творца» совершает «творение», то в 4-й упоминается в некотором смысле обратная ситуация. Архитектор говорит своей спутнице, что прочитал в газете обсуждение, может ли вишня питаться собственными плодами. Тем самым речь идет об уничтожении собственных «творений». Поскольку в заключительной фразе девушка сообщает об уходе в монастырь, она оказывается такой «вишней» по отношению к своим нерожденным детям. С другой стороны, обе ситуации, во 2-й и в 4-й новеллах, объединены неадекватной креативностью: в обоих случаях происходит посягательство творца на свое творение.

Связь между актом созидания и посягательством на творение проявляется в упомянутом выше эпизоде еще одним образом. На фразу о вишне девушка реагирует репликой, что такие мысли нужно «уничтожать», на что ее спутник отвечает: «Таким образом, мы сформулировали еще одну мысль». Здесь акт «рождения»—появления новой мысли—неразрывно связан с актом уничтожения мысли же.

Копия и оригинал

Сказанное выше о разрушении гармонии заставляет отнестись к теме творца особенно внимательно. Она содержится в произведении, в том числе и в явном виде: рассуждения о месте режиссера, которое он занимает по отношению к своему созданию, звучат в фильме непосредственно, что, вообще говоря, совершенно не обычно для Антониони. Внутри фильма тема автора обсуждается в беседе между художником (Мастроянни), показанным в процессе создания картины, и зрительницей (Жанна Моро). При этом картина является воспроизведением пейзажа в духе Сезанна, а художник настаивает на копировании как лучшем способе понять творческий замысел автора уже существующих образцов. Таким образом, автор здесь

превращается в отражение и повторение стоящего за ним подлинного Автора. Сцена в целом несет явные черты пародийности, что иконическим образом показывает подлинную цену подобных рассуждений по отношению к индивидуальному творчеству, где стремление к копированию, повторению без внесения новизны оказывается не воспроизведением оригинала, а неполноценным двойником творчества. Дополнительные черты пародийности актуализируются тем, что персонажей играет та же пара актеров, которая уже однажды много лет назад снималась у Антониони—в фильме «Ночь». Тем самым актуализируется повторение как таковое.

С темой копирования полемически соотносится эпизод из окончания предшествующей, третьей, новеллы, в котором молодой человек вытаскивает почти из-под колес девушку, бросившуюся под поезд. В данном контексте значимая причина должна носить любовный характер. Тогда попытка самоубийства таким способом неизбежно отсылает к классическому образцу—«Анне Карениной». (Что же касается поезда, несущегося на девушку, то в контексте фильма это может быть сопоставлено с быком, несущимся на тореадора,—в обоих случаях человеческому телу угрожает столкновение с чем-то чудовищным и нечеловеческим. Тем самым попытка девушки совершить самоубийство выглядит как добровольная жертва Минотавру.) На наличие литературной, текстуальной основы данного эпизода, который, таким образом, отнюдь не представляет собой только «сцену из жизни», намекает и то, что вслед за ним показан автор, едущий в том же поезде и задумчиво держащий блокнот для записей. Героиня этого эпизода соотносится с Анной Карениной, как живой человек с персонажем текста. Соответственно, повторение (в соответствии с кредо копииста, заявленным в начале четвертой новеллы) архетипического образца из романа неизбежно убило бы девушку (в фильме же герой—вероятно, ее возлюбленный—успевает ее спасти).

За эпизодом, где художник-копиист высказывает свое кредо, следует еще один, в котором продолжается обсуждение темы авторства. Теперь уже герой, представляющий самого автора фильма (не в биографическом, а в функциональном смысле) пытается копировать (но, в отличие от героя Мастроянни, не всерьез, а шуточным образом) картину Сезанна «Человек со скрещенными руками», висящую на стене в холле гостиницы и, очевидно, саму являющуюся копией. В данном контексте составленный из рук крест отсылает к теме Христа и религии, а стало быть—к Богу. При этом во время разговора через холл проходит молодой человек, который ищет мастерскую архитектора. Мотив архитектуры возвращает серьезность теме творца. Причем именно этому персонажу затем предстоит узнать, что его несостоявшаяся любовь собирается уйти в монастырь. Тем самым в образе молодого архитектора переплетаются темы творцов небесного и земного.

Мотив воды

Существенную роль в смысловой системе фильма играет мотив воды. Герой первой новеллы Сильвано является по профессии техником-специалистом по дренажным сооружениям, т.е. занимается осушением. Это на-

ходитя в полном соответствии с его принципиально бесплодной страстью к Кармен, основанной на отказе от утolenия. В разговоре с Кармен Сильвано вспоминает свою бабушку, которая гадала на кофейной гуще. То есть угадывание судьбы было связано с предварительным осушением—в этом смысле Сильвано продолжает семейное дело. Трагический парадокс состоит, однако, в том, что именно семейное «призвание», связанное с передачей от поколения к поколению, ведет в конечном итоге к полному пресечению рода. Согласно словам Сильвано, судьба домочадцев была для его бабушки как раскрытая книга. Вряд ли, однако, она могла ожидать, что «сухой остаток» окажется не только средством предсказания чужой судьбы, но и образом судьбы ее собственного внука. В то время как Сильвано рассказывает о кофейной гуще, Кармен читает письмо своего любовника. В этом письме тот рассказывает, как запахи моря вызвали у него воспоминание о Кармен. Таким образом, линии обоих мужских персонажей пересеклись в том, что касается мотива влаги, связь которой с женским началом является мифологической универсалией: любовник, обладавший возлюбленной, пишет о море («максимум» влаги), а отказавшийся от нее говорит о кофейной гуще (ее «минимум»).

С учетом описанных выше особенностей Сильвано становится значимым ряд деталей в сцене разговора между ним и Кармен в гостинице. Когда Сильвано заходит в ресторан при гостинице, он подходит к окну. Его фигура показана на дальнем плане, так что пейзаж за окном почти не виден. Потом Кармен уводит его в другую комнату этого же ресторана, причем опять-таки к окну. Теперь, однако, обе фигуры даны крупным планом, а пейзаж за окном хорошо различим—река, по которой проплывает лодка. То есть один и тот же водный пейзаж как бы то исчезает, то проявляет себя, в зависимости от того, кто является главным действующим лицом в мизансцене—осушитель Сильвано или Кармен—воплощение женственности, которой соответствует стихия воды.

В таком контексте приобретает значение и целый ряд других, казалось бы, случайных деталей. В гостинице Сильвано хочет получить цветы для Кармен. Поскольку речь идет, разумеется, о цветах срезанных, то они нуждаются в искусственном питании водой (сравним с разговором из 4-й новеллы о недолгой жизни цветов), что в руках осушителя Сильвано становится проблематичным. Хозяин гостиницы говорит Сильвано, что цветы у них не растут,—как если бы Сильвано уже успел осушить местность. Когда же речь заходит о фруктах, он обещает прислать свежие, т.е. еще напитанные соком,—как бы в противовес исходящему от Сильвано осушению на расстоянии. В другом эпизоде в гостинице, когда Сильвано вместо любовного свидания с Кармен уходит к себе в номер, показано, как он выходит из ванной с полотенцем в руках и вытирается. Эта бытовая деталь смотрится совершенно иначе с учетом темы осушения. Кроме того, ее значимость подчеркнута тем, что «осушение» совершается не в ванной, а в спальне, что опять-таки подчеркивается с темой несостоявшегося любовного свидания.

Сказанное позволяет пролить свет на столь anomальное и, казалось бы, совершенно необъяснимое поведение Сильвано, который отказывается от своей возлюбленной. (Хотя и сообщается, что Сильвано вдруг понял, что

именно он мог бы объяснить Кармен—он вынужден отказаться от нее, чтобы «не потерять самого себя»,—такое объяснение, причем в пересказе «от автора», является, конечно, недостаточным.) Ключевая метафора здесь—в традиционном сравнении любовной страсти с жаждой. Природа Сильвано такова, что он—метафизический осушитель. Поэтому вместо того, чтобы утолить жажду, он постоянно поддерживает ее в себе тем, что устраняет контакт с водной стихией—которая, согласно мифологическим универсалиям, является воплощением женского начала. В данном контексте это актуализирует миф о Тантале, но с тем различием, что Сильвано сам обрекает себя на «танталовы муки» ради верности своей исконной природе. Правоммерность такого сравнения особенно очевидна в сцене последнего свидания, когда губы Сильвано все время остаются на расстоянии от тела Кармен.

Встреча Сильвано с Кармен после двухлетнего перерыва происходит в кинотеатре, причем показан финал фильма—дымящая труба в безводной пустынной местности, т.е. метафорически изображен результат деятельности Сильвано. В контексте всей истории Сильвано оказывается как бы творцом наоборот, создающим бесплодную пустыню там, где могла бы быть плодородная местность. Таким образом, чрезмерная покорность воле Творца (отказ от грехопадения) сочетается у Сильвано с собственной инвертированной креативностью.

Еще раз обратим внимание, что во второй новелле на девушке надета матросская тельняшка с поперечными полосами,—в тексте соответствующего рассказа отмечено, что на ней «синий “матросский свитер”»⁶. Тем самым и с этой девушкой связывается мотив воды, воплощающей в себе женское начало. Если учесть, что, как сказано выше, полосы на свитере отсылают к теме ребра, а от нее—к образу Евы, получается, что как геометрия рисунка, так и сам характер одежды указывают на «женскую» тему. Само преступление совершилось, согласно рассказу девушки, которая привела туда режиссера, недалеко от берега, т.е. вблизи воды, что в свете мифологических универсалий акцентирует сексуальную подоплеку истории, произошедшей с девушкой и ее отцом.

В наиболее явном виде мотив воды выступает в четвертой новелле. Молодой архитектор использует в разговоре с героиней образ фонтана как модели жизни. Когда пара молодых людей приближается к дому, идет проливной дождь. Универсальное мифопоэтическое значение дождя связано с оплодотворением, причем дождю как мужскому атрибуту противопоставляется земля как женский. Это общекультурное противопоставление действительно актуализируется в фильме: во время дождя девушка ступает и падает на землю, т.е. соединяется со своей исконной стихией. Однако это только подчеркивает невозможность реализации в жизни этих универсальных символов: девушка уходит в монастырь и достается Богу. С другой стороны, девушка, лежащая под дождем, в контексте европейской культуры вызывает ассоциации с картиной Рембрандта «Даная». В образе дождя Даная посещал Зевс—верховный бог древнегреческой мифологии: античное начало в контексте фильма является носителем чувственности. В отличие от картины, где героиня только находится в ожидании дождя, несущего любовь, здесь дождь уже пролился, но совершенно бесплодным образом: ге-

роиню в ближайшем будущем ждет монастырь. Здесь, таким образом, как и в первой новелле, библейско-христианское начало отменяет античные мотивы с характерной для них темой чувственной любви, необратимым образом разрушая потенциальную гармонию человеческого существования. Осложняющим, по сравнению с первой новеллой, моментом, является то, что оба начала (христианское и античное) все-таки соединяются—но совершенно другим, враждебным по отношению к человеку, образом: встреча с карнавальным Минотавром на улице предвещает не буйство чувственности, а отдачу девушкой себя во власть Богу. Возвращаясь к мотиву воды, универсальное мифологическое значение которого связано как с мужской, так и женской ипостасями⁷, мы видим, что в обеих ипостасях этот мотив олицетворяет в фильме не торжество любовных отношений, а их невозможность.

Любовные союзы, бой с быком и Минотавр

В третьей новелле мотив Минотавра проявляет себя в обращенном, или отрицательном, варианте. Оставленный муж в квартире без мебели прикладывает к уху трубку переносного телефона с антенной, в результате чего у него появляется «рог», но только один. При этом он держит два пальца другой руки согнутыми в таком положении, что они образуют «рога», но рога горизонтальные, т.е. неполноценные. Он же единственный из всех мужских персонажей фильма, кто носит усы—рогообразный атрибут на лице. Однако «рога» эти смотрят не вверх, а вниз и принадлежат «Минотавру» не торжествующему, а страдающему и вполне вероятным образом прогнозируют его супружеский статус в ближайшем будущем. На валяющейся на полу цветной фотографии изображена полуобнаженная женщина, завернувшаяся в красный плащ тореадора. Хозяин пустой квартиры говорит о ней пришедшей незнакомке, что это—его жена. Но тогда происшедшее может рассматриваться как результат сражения матадора с быком, причем достается здесь быку (недаром у него такие «неприятности» с рогами).

Образы матадора и Минотавра просвечивают также и в другой любовной истории из этой же новеллы. В кафе, где девушка рассказала мужчине историю о душах, на ней—красная кофта. Позднее, когда она стала любовницей этого персонажа, в сцене бурного объяснения с ним она в гневе топает ногой—как бык перед сражением с тореадором. За этим следует грубая эротическая сцена под картиной, выполненной в ярко-красных тонах, причем на кровати с ярко-красным покрывалом. Ссора произошла после того, как герой признался, что не смог «отказать» жене, так что в роли носителя сексуального насилия оказывается оставленная жена (ее играет Фанни Ардан). Во время одной из критических сцен она лежит ничком на кровати, подняв ноги таким образом, что их очертания напоминают рога, которые здесь принадлежат сфере не верха, а низа, заместившего верх. Сочетание человеческого тела и звериных атрибутов вновь отсылает к образу Минотавра. Причем здесь этот мотив проявляет себя в виде двойной инверсии—и на уровне зримого воплощения (верх и низ поменялись местами), и функционально (функция Минотавра досталась женщине), что подчерки-

вает неестественность сложившейся ситуации. (Обратим внимание также на реплику пьяной жены, когда она в ответ на объятия мужа иронически предлагает ему «заняться онанизмом». Это может быть включено в общую проблематику фильма как еще одно из отклонений в сфере креативности, связанное с тем, что порождающая энергия обращается в ничто.)

Таким образом, мотив Минотавра значим в каждой из двух историй, составляющих третью новеллу. При этом сражающиеся друг с другом человек (матадор) и бык оказываются не просто врагами, а несовместимыми элементами, обреченными составлять единое противоестественное целое. Помимо внешних проявлений в таком контексте просматривается и структурная мотивировка образа Минотавра: показанные в третьей новелле любовные союзы оказываются совмещениями столь же не сочетающихся друг с другом частей, как и у Минотавра, где человеческая и звериная ипостаси не могут ни составить органичное целое, ни «победить» друг друга.

Верх—низ, небесное—земное

Во время поцелуя Сильвано и Кармен возникает звук самолета. Этот мотив соотносится с прологом, где показан летящий за облаками самолет, в котором находится творец будущего фильма. Тем самым и звук во время поцелуя соотносится с темой творца и творения, а также небесной сферой. (Причем перед этим Кармен говорила о том, что шум может стать частью человека, а Сильвано—о своей любви к горам и холмам, т.е. местности, которая в определенном смысле приближает к небу.) По сути, этим звуком Творец подает Сильвано знак, и тот ему подчиняется—отказывается в дальнейшем от «грехопадения». Помимо особенностей, связанных с данной историей и данным фильмом, здесь проявляет себя одна особенность поэтики Антониони в целом, в которой существенную роль играет оппозиция верх—низ. Перемещение по вертикали снизу вверх—вопреки действию силы тяжести—выражает в его фильмах подлинно нетривиальные, творческие движения человеческого духа. Соответствующую функцию выполняет, в частности, самолет—аппарат тяжелее воздуха, способный летать. Так, в «Blow-up» также есть кадр с гулом невидимого самолета. Он следует за озарением героя, сумевшим разглядеть невидимые следы преступления⁸. Однако в фильме «За облаками» ситуация инвертирована: оппозиция верх—низ связывается с человеком не как с субъектом творчества, а как с объектом, покорным воле Творца.

Во второй новелле героиня, убившая отца, спускается по лабиринту по направлению к месту, которое находится на одной горизонтали с местом убийства. То есть центр лабиринта, место обитания Минотавра, находится внизу. В четвертой же новелле будущая монахиня и ее спутник перемещаются по лабиринту вверх—туда, где находится Минотавр небесный. Источником опасности для человека могут быть, таким образом, как низ (средоточие плотских желаний, преодолевших все человеческие границы), так и верх—высшая власть, ради которой от желаний отрекаются вовсе.

В третьей новелле упоминается история, в которой носильщики во время горной экспедиции должны были остановиться, чтобы подождать свои

души: земное (тела) и небесное (души) оказались разделенными. Причем отстали не тела, а именно души, то есть путь вверх для мексиканских носильщиков был связан с преодолением не столько физического, сколько духовного напряжения. Тем самым, согласно этой истории, в индейской культуре разделившиеся было физическое и духовное могут быть воссоединены, тогда как для героев фильма—европейцев—это оказывается невозможным.

Проблема власти творца

В четырех новеллах фильма исследованы самые разные случаи нарушения гармонии между творцом и творением, крайними случаями которого оказываются как прямое насилие (вторая новелла), так и чрезмерное следование воле Творца (первая и последняя новеллы). Дисгармония приобретает вселенский характер, и в центре этого дисгармоничного мира находится творец внутреннего, душевного мира—не Бог, а человек, который сам (а не внеположные ему силы) оказывается «творцом» своих и чужих несчастий, в том числе когда вручает этим внеположным ему силам собственную судьбу.

Разлад между творческим и человеческим началами приводит к конфликту между человеком и Богом. Происходящее в четвертой новелле можно рассматривать как скрытый поединок между человеком и Богом, ставкой в котором является девушка. Человек проигрывает этот поединок, причем дважды: сначала—когда засыпает в церкви, потом—когда девушка сообщает ему, что уходит в монастырь.

Творец, непосредственно вторгающийся в жизнь своего творения,—с одной стороны, и готовность человека сыграть такую роль, кем-то другим ему предназначенную,—с другой—вот, в конечном счете, первоисточники зла в мире, который представлен в фильме.

Та роль, которую играют отношения между творцом и творением, а также мотив полета (самолет и связанные с ним крылья) заставляют видеть в фильме результат трансформации не только собственно мифа о Минотавре, но целого мифологического комплекса, в который входит и предыстория Минотавра и связанного с ним лабиринта. Напомним, что этот лабиринт был построен Дедалом, который также сделал крылья для себя и своего сына Икара. Благодаря этим крыльям Дедал со своим сыном сумел вырваться из лабиринта, т.е. пространства Минотавра, однако благополучно одолеть пространство небесное не удалось: полет на крыльях Дедала закончился тем, что его сын Икар рухнул на землю и погиб. То есть человеческое «творение» (сын) погибает в результате использования рукотворных продуктов творчества «создателя». Контекст фильма высвечивает в этом классическом мифе долю ответственности «создателя» за свое «творение», причем сразу в двойном смысле—и как отца, и как автора изобретения.

Значимое для фильма противоречие между человеческим и творческим находит свое разрешение в фигуре режиссера: в конце фильма о режиссерах говорится, что они по-настоящему живут только внутри своих картин.

Приближение к реальности

Существенно, что лежащий в глубине сюжета мотив Минотавра дан в фильме главным образом в неявном виде. Во второй новелле перед любовным свиданием с режиссером девушка смотрит на него с изумлением и недоверием и произносит загадочную фразу о том, что он ей, кажется, кого-то напоминает, но она в этом не уверена. Кого же он может ей напоминать? Единственный значимый в сюжете этой новеллы мужской персонаж (помимо, естественно, самого режиссера)—это ее отец. Поэтому из соображений простоты и связности следует заключить, что он напоминает ей собственного отца. А поскольку квазиузнавание происходит до того, как назначена встреча (сцена в магазине: увидев режиссера первый раз, героиня сразу же приходит в смятение), то именно оно и является мотивировкой столь неожиданного любовного свидания, которое назначает сама героиня, и в совершенно ином свете представляет его смысл и функцию. Идя на это свидание, она повторяет с режиссером, напоминающим ей отца, то действие, которое пытался совершить с ней собственный отец.

Психологическая интерпретация произошедшего допускает здесь целый ряд вариантов. Можно считать, например, что попытка инцестного посяательства отвечала ее тайным глубинным желаниям, или наоборот—что связь с незнакомцем избавляет ее от психической травмы; можно также предположить наличие не вполне заглушенных мук совести, в самом существовании которых она не хочет себе признаваться. Что же касается режиссера, то обстоятельство, что он, сам того не понимая, оказался копией инцестного прототипа, явственно говорит о проявленной им как творческой, так и человеческой слабости—собственно говоря, он оказывается игрушкой в руках своей новой знакомой, пассивно следуя ее приглашению на столь неожиданное любовное свидание. По существу, он попадает здесь в ловушку, опускаясь до уровня копии из четвертой новеллы—откровенно пародийного персонажа.

Любовная сцена во второй новелле снята с редкой для Антониони откровенностью. Однако такое «срывание покровов» только подчеркивает невозможность проникнуть в подлинную тайну «напрямую». Между событием и внешним наблюдателем выстраивается многоступенчатая система приближения к подлинной сути. Зритель должен догадаться, в чем состоит причина преступления, известная суду. Повествователь-режиссер догадывается об этом по ходу дела, но не знает подлинных мотивов. Черные полосы на белом в одежде девушки как бы выводят наружу скрытые в глубине ребра, но этот зримый образ напрямую, без описанной выше интерпретации в контексте целого, еще ничего не говорит (выведение наружу скрытого образа, причем при помощи сочетания черного и белого цветов, как при фотоснимке, дает здесь характерный для Антониони «отпечаток невидимого»⁹). Сама девушка не может четко идентифицировать облик повествователя. В контексте второй новеллы становится особенно значимым, что внешний облик убитого остается неизвестным зрителю, который может судить о нем лишь косвенно—по внешнему виду режиссера (функционального двойника ее отца, а тем самым—и двойника Минотавра), который «кого-то» напоминает своей спутнице.

Так или иначе, конкретизация и однозначное выявление подлинных мотивов или «вычисление» их точной комбинации принципиально невозможно. Нарочитая и неустраняемая неясность, окутывающая сюжет и предысторию второй новеллы, в сочетании с сюжетом о Минотавре актуализирует скрытую метафору лабиринта человеческой души. Автор лишь затрагивает ситуацию, в которой приоткрываются бездны человеческой психики, но дно остается невидимым. Все это находится в полном соответствии с рассуждением автора в эпилоге о том, что за образом реальности скрывается еще один, за ним еще один и так далее—приблизиться к истине вплотную невозможно. Подлинный художник лишь выявляет такую многоступенчатую перспективу; он указывает на ее существование, но не стремится дать одно-единственное исчерпывающее объяснение того, что таится в глубине.

Соперничество человека и Бога

В данном контексте получается, что человек-творец, снявший фильм и разглядевший контуры скрытой реальности, указывающие на ее истоки в библейской истории, сумел проникнуть в тайну Бога. Но в состоянии ли Бог, согласно фильму, проникнуть в тайну человека? В прологе показан режиссер-повествователь. Сначала он через иллюминатор смотрит на зону выше облаков—«обиталище Бога». Затем его лицо показано в дымке облаков через иллюминатор снаружи—в контексте фильма это может быть понято как взгляд «с точки зрения Бога». На рассуждения о создании нового фильма накладываются возникающие в дымке кадры с силуэтами людей—происходит как бы «творение» мира. Таким образом, с самого начала задано взаимное соперничество Бога и человека, всматривающихся в обиталища друг друга и создающих собственные миры. Существенно, что Бог не может четко разглядеть лицо своего творения. Для Бога это является недостатком, подрывающим представление о его всемогуществе.

Человек оказывается носителем объективно существующей тайны, не доступной однозначному раскрытию высшей силой. Принципиальная неоднозначность выступает как чисто человеческое, земное свойство, чуждое религиозному абсолютному всеведению. Наличие тайны является сакральным свойством самой действительности, не предполагающим участие Бога. Другими словами, сложность внутреннего мира человека бросает вызов Богу. А приоткрываться тайна человека может лишь благодаря человеческому же творчеству. В начале фильма лицо человека скрывается на белом фоне—в зоне абсолютного света, характерного для Бога, в конце—уходит в область абсолютного мрака, т.е. сферы, где может таиться Минотавр. Обе зоны представляют собой пространства, бросающие вызов человеческому познанию, а стало быть, и творческой мощи человека, и только сочетание противоборствующих цветов способно прояснить суть вещей. Инструментом такого познания и оказывается светлая нить Ариадны на темном фоне, появляющаяся в первых «земных» кадрах с параллельным текстом об инстинкте жизни. А само творческое познание становится одним из проявлений этого инстинкта человека.

Бог оказывается не в состоянии проникнуть в тайну человека, а человек, благодаря созданию фильма на тему творчества, проникает не только в тайну человека же, но и в тайну Бога как неадекватного и тоталитарного творца, неожиданно обнаруживающего родственные связи с Минотавром (и неслучайно в первом же кадре показано крыло самолета с двумя рогообразными обтекателями). Побеждает в творческом соревновании человек, и эта победа теснейшим образом связана с самими критериями проникновения, различными для состязающихся. Для Бога это—абсолютное, тоталитарное всеведение, невозможность воплотить которое оказывается поражением. Для человеческого же творца претензия на всеведение является противоестественной; победой является уже само по себе продвижение от поверхности вещей к их внутренней сути.

На протяжении всего фильма происходит непрерывный поединок между человеком, с одной стороны, и Богом или Минотавром (или с обоими вместе)—с другой. В том, что касается творчества, человек-творец неизменно побеждает в поединке или, по крайней мере, добивается поставленной цели: заканчивает предыдущий фильм, улавливает внутренним зрением новый, овладевает искусством архитектуры, превосходит Бога в пронизательности. Однако в личной жизни над человеком неизменно торжествует сакральная или мифологическая сущность. Получается взаимная инверсия: человек торжествует в горнем мире, а Бог—в дольнем. И происходит все это не потому, что навязывается извне высшими силами, а потому, что так поступает сам человек. Бог и Минотавр побеждают руками самих людей.

В фильме как явным, так и неявным образом представлена череда «плохих» творцов, главным из которых оказывается сам Бог. Фильм оказывается богоборческим в том смысле, что опровержению подвергается «творческое кредо» Бога, подразумевающее претензию на полное и абсолютное знание о своем творении и полную свободу в определении своей волей чужой судьбы—по существу, Бог воплощает в фильме тоталитарное начало¹⁰. Ему противопоставлен творец, не претендующий на прерогативы Бога, а действующий на совершенно других основаниях,—исследующий своим творчеством действительность (включая себя самого), а не деформирующий ее, в том числе и человеческие судьбы, по собственной прихоти, а также осознающий как ограниченность творческих усилий, так и необходимость их безостановочного продолжения на пути к не достижимой до конца цели постижения истины. Можно сказать, что фильм Антониони посвящен «правам человека» в их максимально возможном выражении: праву человека самому определять свою жизнь перед лицом Создателя. Фильм отнюдь не отрицает религию, а лишь акцентирует ее человеческое измерение, важное постольку, поскольку религия оказывается одной из духовных потребностей человека.

Таким образом, в фильме присутствует стройная смысловая система, проявляющая себя как в плане выражения—на уровне образов, так и на более абстрактном уровне плана содержания. Она связана с противопоставлением Бога и Минотавра как противоположных, но в равной мере враждебных человеку начал. При этом в структуре существенно проявили

себя свойства, знакомые и по предшествующему творчеству Антониони—в частности, это касается оппозиции верх—низ, выявления «отпечатков невидимого» и т.п. Все это делает полноценное авторство Антониони несомненным.

Любопытно, что в новеллах из сборника «Тот кегельбан над Тибром», легших в основу фильма, не было, в отличие от фильма, столь выраженного акцента на теме творца. Можно думать, что такое смещение имело биографическую основу: после того, как insult на длительное время лишил Антониони возможности создавать фильмы, тема творчества приобрела для мастера особую актуальность. И Антониони дал более чем убедительное доказательство своего статуса творца.

1. W e n d e r s W i m. Time with Antonioni. The Diary of Extraordinary Experience. Faber and Faber Limited. 2000.

2. Л о т м а н Ю. М. Об оппозиции «честь—слава» в светских текстах киевского периода. // Л о т м а н Ю. М. Статьи по семиотике искусства. СПб, 2002. С. 453.

3. «Почему ты его убила? Девушка пожимает плечами, и этот жест, и то, как вздрогнули от него ее груди, яснее всяких слов». В кн.: Антониони об Антониони. М., 1986. С. 302. Упоминание груди служит здесь дополнительным намеком на сексуальную подоплеку.

4. Антониони об Антониони. С. 302, 303.

5. Ср. с недооценкой/переоценкой кровных отношений в духе Леви-Строса (Инцест // Мифы народов мира. Т. 1. М., 1980. С. 546).

6. Антониони об Антониони. С. 298.

7. Вода // Мифы народов мира. Т. 1. С. 240.

8. За с л а в к и й О. Отпечатки невидимого. (Геометрия, алгебра и физика в фильме Антониони «Blow-up») // Киноведческие записки. № 26 (1995). С. 125, 126.

9. Это понятие играет ключевую роль в смысловой системе «Blow-up»—см.: Там же. С. 120–132.

10. Замечательно, сколь скупыми средствами выведен в фильме «образ Бога»—сущности, не имеющей явного плана выражения и потому особенно трудной для кинематографического воплощения. Этот образ создан целой серией перекличек, косвенных проявлений и «отпечатков невидимого»—средствами, характерными для поэтики Антониони с ее упором на план содержания и внутреннюю суть вещей.