

Свобода може бути різною: «Три кольори» Кшиштофа Кесльовського

Марія Васильєва



Жульєтт Бінош у фільмі «Синій». Режисер Кшиштоф Кесльовський.
Польща, Франція, 1993.

У 1993–1994 роках польський режисер Кшиштоф Кесльовський створив трилогію «Три кольори», що поєднує в собі відповідно «забарвлені» кінострічки: «Синій», «Білий» та «Червоний». Це елементи французького прапора, що зумовлює їхній символізм: синій означає свободу, білий – рівність, червоний – братерство. Попри таку диференціацію, усі три фільми так чи інакше торкаються теми свободи людини, розкриваючи її крізь призму своїх центральних проблем. Таким чином, зображення свободи в трилогії постає багатостороннім, подібним до різнокольорової мозаїки з безліччю деталей, кожна з яких – своєрідна та перебуває на доречному, чинному місці. Її це все абсолютно логічно, адже людська свобода, як і особиста природа кожного з нас, може бути різною, що залежить від індивідуального досвіду, контексту, життєвих обставин. Кесльовський майстерно досліджує це непросте питання завдяки синтезу сюжетних та візуальних особливостей і засобів.

«Синій»

Отже, синій символізує свободу. Кесльовський розкриває це поняття в драмі «Три кольори: Синій» (1993), розпочинаючи нею свою трилогію. Свобода буває різною: жаданою, бажаною, вимушеною та вимученою. Окрім неї, синій колір почасти символізує печаль. Саме такою постає свобода головної героїні стрічки Жулі, роль якої виконує французька акторка Жульєтт Бінош.

Сюжет фільму розпочинається автомобільною аварією, у якій гинуть чоловік та донька Жулі – лише вона дивом виживає. У лікарні жінка планує скоїти самогубство, проте не наважується. Цей момент можна вважати одним із переломних. Усі подальші дії героїні спрямовані на те, аби втекти від минулого, сповненого ностальгії та спогадів, і навчитися жити по-новому – наодинці з собою. Жулі відмовляється від усього матеріального, що хоч якось пов'язувало її із заггиблими, переїздить із замиського будинку до невеликої паризької квартири та облаштовує у ній комфортний простір для усамітнення та ізоляції. З со-

бою до нового помешкання жінка забирає лише лостру з яскравого блакитного скла, яка постає останнім зв'язком між «учорашнім» та «сьогоднішнім» героїні. Отже, свобода ніколи не буває цілковитою та абсолютною. Людям властиво повертатися, пригадувати, піддаватися ностальгії, спокутувати провину, дивитися у вічі демонам із минулого, що не дають спокійно спати ночами.

Таким чином, режисер візуально та змістовно «прив'язує» синій колір до Жулі, наділяючи його особливим символізмом. Побут жінки пронизаний відтінками синього та блакитного. Він – у предметах інтер'єру, деталях одягу, навколишніх пейзажах, навіть у тінях та світлі, що почасти занурюють у себе меланхолійний анфас героїні з печальною усмішкою та заплаканими очима. Синій інтенсивно оточує Жулі, коли вона одна, пронизує собою простір у кадрі. Особливо яскраво це виражено у сценах в басейні: туди жінка приходить у періоди найбільшої психологічної непевності, стану на межі перенапруження зі спустошенням. Насиченість синього явно резонує з емоційним тлом героїні: у найгостріші моменти, що супроводжуються підкреслено патетичним, трагічним інструментальним оформленням, цей колір межує з відтінками темного кобальту, ультрамарину, глибокого фіолетового. Коли ж у кадрі з'являються інші персонажі, сине розчиняється в приглушеній гамі, а також у тонах зеленого, загалом властивого візуальній кінематографічній манері Кесльовського. Отож синій можна назвати кольором Жулі.

Свобода головної героїні межує з тотальною самотністю. Тож вона видається не благословенням, а навіть покаранням. Можна сказати, режисер навіть руйнує тонку грань між цими двома абсолютними станами, завдяки чому вони іронічно нерозривно пов'язуються, постають свого роду єдиною субстанцією, поступово поглинаючи Жулі, зростаючись з її еством. Свобода жінки – спонтанна й вимушена, що спершу мислилася як вирок, проте згодом – як єдиний допустимий та дійсно прийнятний спосіб продовжувати існування. Жулі, адаптуючись до життя наодинці,

постає у своєму новому побуті абсолютно самодостатньою та органічною. Одразу виникають логічні запитання: як героїня почувалася в шлюбі, чи приносило їй справжнє задоволення та реалізацію її сімейне життя? Втім, вони залишаються без однозначної відповіді: Кесльовський сюжетно не розповідає про минуле Жулі, лише дає напівтуманні натяки, тому ми стаємо свідками тільки її сьогодення (можливо, усе це зумисно). «Мені подобається, коли у фільмі ось так миготить шматочок чийогось життя – без початку і без кінця», – ділиться роздумами щодо підходу до зображення персонажів сам режисер у книзі «Про себе». Історія Жулі – акт постійної втечі жінки від себе та циклічне повернення до себе самої ж. Режисер дотримується думки, що цілковите забуття та втеча від свого минулого є утопічними та неможливими. Почасти видається, ніби після пережитого стресу все чуттєве в головній героїні атрофувалося, тому свобода на межі із самотністю видається їй такою бажаною та привабливою. Останні сцени картини ставлять це під сумнів: у них Жулі повертається до Олів'є (Бенуа Режан), друга свого загиблого чоловіка, і вони знову кохаються (подібні кадри ми спостерігали й на початку стрічки). Бачимо: людині справді потрібна людина, і це не романтичне припущення, а природна істина. На початку Жулі прагнула позбутися всього майна, що якось пов'язувало її з минулим, утім, наприкінці вона переписує будинок на коханку свого покійного чоловіка, що носить від нього дитину, про що раніше головна героїня не здогадувалася. Цей учинок можна трактувати порізно: як акт милосердя, як прояв глибокої мудрості, як вираження легковажного інфантилізму. Або ж як спокуту відомої лише самій Жулі провини, за яку та була покарана гнітючою самотністю.

Із минулим Жулі пов'язує також незавершений музичний твір чоловіка-композитора – гімн Об'єднаної Європи, – що його вона прагне дописати, попри ізоляцію від спогадів про колишнє життя. У цьому випадку самотність та свобода вигідно синтезуються та дають героїні можливість реалізувати власний мистецький потенціал, що за життя чоловіка ховався у тіні його слави та всесвітнього визнання. Таким чином, Жулі постає перед нами талановитою, креативною особистістю, причетною до успіху чоловіка



Жулі Дельпі у фільмі «Білий». Режисер Кшиштоф Кесльовський. Польща, Франція, 1993.

значно більше, ніж про те говорять публічно. Вона скромна та немарнославна, тому її захоплення музикою сприймається як таїнство, свого роду інтимний процес.

Сюжетна структура в цій кінострічці Кесльовського свого роду геометрична – вона нагадує коло. Фільм починається та завершується схожим чином: ми бачимо око головної героїні крупним планом, потому – її портрет із відстороненим поглядом, обрамлений холодною кольоровою гамою. Так утворюється своєрідний цикл, який знаменує особливий період у житті Жулі. Проте скільки таких періодів ще буде? Такого відторгнення минулого та пошуків свого місця в цій дійсності? Таких самотніх свобод та вільних самотностей? Це запитання, як і безліч інших, режисер залишає відкритим.

«Білий»

Якщо в першій частині трилогії розкривається проблематика свободи, здавалося б, абсолютно, то в другій – відсутності свободи, і, радше, не буквально, а фігурально, в переносному значенні. Білий колір означає рівність. Користуючись цією символікою, у драмі «Три кольори: Білий» (1993) режисер рефлексує на тему того, як поняття рівності реалізується в людських взаєминах, а також – яким чином воно резонує з темою індивідуальної свободи. Кесльовський писав, що «Білий» зовсім не схожий на «Синій»: так він був написаний, і так його знімали. Початково він передбачався як комедія, проте, як зазначає автор у праці «Про себе»: «...підозрюю, що й не надто смішна». Картина починається зображенням судового процесу – офіційного розлучення французьки Домінік (Жулі Дельпі) та польського мігранта Кароля (Збігнев Замаховський). Причиною цього жінка визначає нездатність Кароля виконувати свої шлюбні обов'язки, зокрема й щодо фінансового питання. Під час засідання до зали вбігає Жулі – героїня першої частини трилогії: так неординарно режисер пов'язує ці різні історії в єдине метафоричне ціле. Уже з перших сцен відкривається явна нерівність між головними героями: вона – молода приваблива французька, що мешкає у серці прогресивної Західної Європи, він – польський мігрант, у минулому – успішний перукар, що нині втратив майно та жінку, яку щиро кохає. Нерівність посилюється, коли рішенням суду Домінік залишає Кароля без фінансів та даху над головою. Ба більше, чоловік втрачає свої документи. Єдине раціональне рішення для героя – повернутися у Польщу, аби там почати життя з чистого аркуша (що резонує із символічно білим забарвленням стрічки) та відновитися у власній свободі.

Каролу вдається нелегально повернутися на батьківщину, проте свідомість чоловіка заповнена думками про колишню дружину, деструктивними ностальгічними рефлексіями та гострим бажанням помсти разом із, як не парадоксально, подальшим відновленням шлюбних стосунків. Останнє він і планує втілити в життя. Кароль ризикує життям та власною безпекою, аби накопичити значні статки та врешті довести Домінік, що у своїх судженнях щодо нього вона помилялася. Таким чином, чоловік здо-



Кадр з фільму «Червоний». Режисер Кшиштоф Кесьльовський.
Польща, Швейцарія, 1994.

буває свободу фізичну, юридичну, фінансову, проте не психологічну, яка, разом із тим, є чи не найважливішою для кожної людини. Той, чийі думки затиснені спогадами, фанатичними матеріалістичними мареннями, інфантильними прагненнями, ніколи не буде по-справжньому вільним та особистісно незалежним.

Ставлення Кароля до Домінік – неоднозначне, контраверсійне. Його кохання межує із жагою помсти, корінь якої лежить не так у намірах вчинити зло, як у бажанні «зрівнятися» з колишньою дружиною, стати з нею на один щабель, а потому вчинити так, аби вона відчула себе на його місці. Мотиви і дії персонажа підвладні його емоціям, тому постають чимось змінним та нестійким, немовби тремтливим, упродовж стрічки. З часом помисли героя радикалізуються, внутрішньо поневолюючи його, – саме в цій точці проблеми рівності та свободи, актуальні для кінокартини, накладаються.

Білий колір виступає не лише промовистим символом рівності, а й сильним візуальним компонентом, що додає історії легкості та динамічності. Окрім цього, він виразно преважує в колористичній палітрі. Білим є класичне весільне вбрання Домінік у спогадах головного героя, що відображає урочистість, чистоту та нове начало. Білим є сніг, на якому лежить поранений Кароль, врешті прибувши до Польщі, – теж як знак початку нового життєвого періоду. Також переважно білими зображені побутові та архітектурні деталі в Парижі та Варшаві, цим органічно доповнюючи та підсумовуючи візуальну естетику картини Кесьльовського, формуючи таким чином повноцінний кінематографічний простір. Образ Кароля балансує на межі драматичного та комедійного. Він сповнений інфантильності, наївності, надмірної чутливості, кумедної недолугості. Почасти видається, що до головного героя можна ставитися лише поблажливо та дещо зверхньо (тому так нескладно в цьому зрозуміти Домінік). Те, наскільки різними (і психологічно, і соціально) є їхні з чоловіком позиції, видно уже з перших сцен: ми бачимо зношене непривабливе взуття Кароля, його знічений та розгублений вираз обличчя, зрадницьку пляму від голушиного посліду, що раптово з'являється на чистому плащі. Втім, згодом персонаж розвивається та змінюється. Він перебуває в полоні нав'язливих думок, розробляє

незвичайний план помсти і, врешті, жадаючи рівності та, як йому здається, справедливості, доходить до абсурду. Режисер коментує метаморфози героя: «Насправді ніхто не хоче бути рівним. Всі хочуть бути “більш рівними”, “кращими”». Таким чином, фінальною точкою особистісних трансформацій Кароля постає самоствердження, самореалізація, своєрідне внутрішнє вивільнення. В останній сцені Кароль наближається до того, чого так прагнув: Домінік обіцяє повернутися, якщо той допоможе їй вийти з в'язниці, отже, вона потребує його. У сентиментального розчуленого героя течуть сльози: справжня свобода виражалася для нього в омріяній рівності. Та чи не ілюзорна вона? Кесьльовський залишає нам ґрунт для роздумів.

«Червоний»

Драму «Три кольори: Червоний» знято 1994 року, вона стала завершальною роботою в режисерській кар'єрі Кесьльовського. Стрічка відрізняється від двох попередніх передовсім візуально, манерою операторської роботи. Вона видається більш імпульсивною, мобільною та ніби багатовимірною завдяки чергуванню різних планів та створенню дещо сюрреалістичних образів шляхом деталізованої макрозйомки (наприклад, у найперших сценах). Червоний колір на французькому прапорі символізує братерство. Якщо інтерпретувати його в сучасних реаліях, актуальних для історії стрічки, отримаємо підтримку, симпатію, співпереживання. Потужна об'єднавча сила, закладена в ці прояви людських взаємин, допомогла героям реалізувати їхню індивідуальну свободу.

Сюжет розповідає історію трьох різних людей, що парадоксальним чином пов'язуються між собою. Студентка Валентина (Ірен Жакоб), яка підробляє моделлю, випадково збиває автомобілем вівчарку та шукає її господаря, аби повернути собаку. Ним виявляється суддя на пенсії (Жан-Луї Трентінья) – замкнений цинічний чоловік, що веде асоціального спосіб життя та розважається хіба тим, що прослуховує телефонні розмови своїх сусідів. Паралельно перед нами розкривається історія сусіда Валентини, молодого юриста Огюста (Жан-П'єр Лорі), з яким вони не знайомі, втім, постійно так чи так перетинаються. Лінію цього персонажа Кесьльовський розшифровує так: «Фільм “Червоний” знято в “умовному способі” – ми бачимо, як склалося б життя судді, якби він народився на сорок років пізніше. Все, що трапляється з Огюстом, колись відбувалося із суддею. Але чи можливе повторення будь-чийого життя? Чи може бути виправлена помилка? Або хтось просто народився не в свій час?». Можна припустити, що між цими двома персонажами – юнаком Огюстом та суддею – існує специфічний зв'язок. Якщо перший своїми вчинками виправить помилки минулого другого – подарує йому психологічне звільнення, справжню внутрішню свободу.

З плином фільму суддя та Валентина знаходять спільну мову, між ними зароджуються теплі почуття, що для кожного з героїв постає чимось неочікуваним, новим та незвичним. Це спілкування вивільнює у літньому чоловікові чуттєвість та емоції, яких той давно не відчував: він стає більш уважним,

Світле і праведне торжествує

Галина Павленко

чуйним та навіть сентиментальним – таким чином відбувається позитивний розвиток персонажа. Валентину ж їхні взаємини вчать уважності, спостережливості та проникливості: фаталістично думається, ніби ці двоє покликані були зустрітися, аби змінитися та дати одне одному шанс стати кращою версією себе – незалежно від віку.

Втім, таке трактування може видатися надто романтичним і поверховим, тому варто звернутися до позиції самого режисера: «Навіть звертаючи увагу на інших, ми все одно думаємо про себе. Це, серед усього іншого, тема третього фільму. “Червоний” – це братерство». Також він уточнює: «Валентина намагається думати про інших, але бачить їх лише зі своєї точки зору – іншої у неї немає, як і в кожного з нас. Вічне питання: віддаючи щось іншим, чи не робимо ми це тому, що хочемо бути кращими у власних очах? Хто знає...». Таким чином, ми бачимо лише факти, що засвідчують якісні метаморфози героїв, безпосередньо пов’язані з їхньою взаємодією, втім, істинні мотиви залишаються відкритим філософським питанням.

Червоний колір як символ братерства у всій його багатозначності виступає стійким та виразним естетичним компонентом, що пронизує візуальну складову картини. «У фільмі “Червоний” ми не користуємося фільтрами. Просто є кілька червоних елементів – червоний одяг, червоний повідок, червоне тло. Цей колір не декоративний, а драматургічний, значущий...» – так описує його сам Кесльовський. Червоний упродовж стрічки дає можливість зручно оперувати акцентами, привертати увагу до потрібних, сюжетно важливих деталей, або ж таких, що допомагають розкривати образи головних героїв (на кшталт куртки хлопця Валентини чи рекламного банера з її фотографією). Цей колір – сильний, повноцінний та самодостатній: завдяки йому візуальна складова впливає на сюжетний компонент та допомагає тримати історію в тонусі, особистісна свобода персонажів постає не константою, а досягненням, вона не статична та пасивна, а по-французьки революційна.

Ще одне важливе питання порушено в стрічці – свобода вибору. Валентина могла поскаржитися на суддю поліції через його пристрасть до вторгнення в чуже приватне життя; суддя, зі свого боку, міг уникнути покаяння та не зізнатися правоохоронним органам щодо вчиненого; дівчина могла не йти за порадами свого знайомого та обрати інший транспорт для подорожі до Британії; врешті, Огюст міг залишитися в Женеві – за таких обставин вони з Валентиною, можливо, і не познайомилися би. Проте усе це сталося саме так. Парадоксально, проте, маючи свободу вибору, ми завжди мусимо бути готові до певних обмежень, які це різноманіття вибору на нас накладає. Ця думка дотична до важливої ідеї, сповна висвітленої у першій частині трилогії Кесльовського, та й загалом так чи так властивої для всіх «кольорових» картин автора: абсолютної людської свободи не існує.

Література:

Кеслевский К. О себе: Запись Дануты Сток. – Пер. с польс. – М.: Новое издательство, 2010.



Актор Шарль Фюєрберг.



Режисер лялькового театру Сергій Єфремов.

Приводом для цього тексту стали не ювілей чи знаменна дата. І все ж привід є. І він полягає ось у чому.

На терені Музею театального, музичного та кіномистецтва України діє виставка «Лялька на кону». З часу її відкриття 19 грудня там відбулося багато чого цікавого. І серед іншого – незабутня зустріч, присвячена видатному режисерові й педагогу театру ляльок Наталії Бучмі. Де були присутні її рідні й учні, колеги з театральної справи та викладацької роботи.

Після цього мав відбутися вечір вшанування одразу трьох митців – Сергія Івановича Єфремова, Елеонори Миколаївни Смирнової та Шарля Ісаковича Фюєрберга. Не сталося, завадив коронавірус. Залишилося невисловлене – борг перед пам’яттю про чудових майстрів, те, чим неодмінно хотілося поділитися. Тож вдячна редакції журналу, що можу зробити це на його сторінках.

У Сергія Єфремова і Шарля Фюєрберга було чимало спільного. Дитинство в Чернівцях. Захопившись творчістю