

світова класика

ФІЛЬМИ ІНГМАРА БЕРГМАНА

В КОНТЕКСТІ СУЧАСНОЇ ФІЛОСОФІЇ



Олена ЛЕВЧЕНКО

ДВА ОБЛИЧЧЯ ОДНІЄЇ ГРИ

Філософія митця ніколи не визначає художнього рівня твору, але вона зумовлює своєрідність авторського бачення, не зрозумівши якого, не можна увійти у світ, явлений твором мистецтва, а, отже, і оцінити його художній рівень. Назви - філософська проза, філософське кіно - досить умовні, вони не передбачають ніяких структурних чи тематичних вимог жанру. Єдине, що об'єднує такі твори - це імпульс, народжений «вічними» питаннями життя. Філософське кіно ставить глибинні питання, а глядач з самого початку розуміє, що всі події фільму розгортаються, як відповідь.

Фільм Бергмана «Сьома печать» є даниною тій традиції в скандинавській філософії та літературі (К'еркегор, Ібсен, Стріндберг), коли сама психологія людини та її стосунків зі світом ставала матеріалом для побудови символів, за допомогою яких формувалося нове бачення життя і нове самовідчуття людини у зміненому нею світі, коли людина, втративши Бога, втратила опору та захист, а разом з цим і цілісність всесвіту, коли відчула тенета повсякденності настільки, що центр трагізму жит-

тя опинився в особистому світі індивіда, який не хоче відчувати себе підпорядкованим законам, що регулюють світ незалежно від його розуму. Наукові відкриття ХІХ століття з його картезіанським «мислю отже - існую» не звільнили, а, навпаки, тягарем лягли на душі людей, бо з новою силою поставили питання про сенс, те страшне питання, відповіді на яке немає.

Теми, закладені Бергманом у цьому фільмі, не випадкові, вони проходять крізь усю його творчість. Від насиченої метафори «Сьома печать» до фільму «Фанні та Олександр» (маю на увазі не прокатний, а повний варіант фільму, де події даються не як цікавий для споглядання об'єкт, а як невідрефлектована реальність, яка знімає аналітичну відстороненість глядача і змушує його йти за потоком екранного життя і, непомітно для себе, зливатися з ним, сприймати його як абсолютну первісну данність).

Для «Сьома печать», як і для ранньої творчості багатьох художників, характерні окремі метафори, в яких прочитується художня рефлексія і які вимагають від глядача нескладного, але ра-

ціонального розшифрування, побудови певних асоціативних рядів. Однак усі вони об'єднуються у дві цілісні «протяжні» метафори двох світів, двох реальностей, які разом складають людське життя. Це ті світи, які в єдності були дані людям у Новому Заповіті: світло, принесене у світ Христом та темний жах Апокаліпсису Іоана Богослова. Таким чином, у фільмі реальність актора та реальність хрестоносця визначають дві гри: гру на сцені та гру в шахи зі смертю, що можна тлумачити, як два найсильніші потяги людини: потяг до життя та потяг до смерті.

Щоб передати темий апокаліпсис, який написаний про кожну людську душу і з кожною людською душею відбувається, Бергман знаходить паралель з тим часом в історії Європи, коли нею котилася Чорна смерть, найстрашніша епідемія чуми, а люди вірили, що час Страшного суду прийшов. Наближення смерті з особливою силою ставить питання про сенс життя.

В перших кадрах орел (символ Євангеліста), якого в одну мить немов породило небо, зависає непорушно, ніби сповіщаючи глядачеві ту точку, з якої слід

дивитися на події фільму, щоб бачити їх як єдине ціле.

Шум моря створює ритм тієї реальності, що розгортається у світі старого хрестоносця, який повернувся на батьківщину після багатьох років боротьби в чужих землях за ідеал Христа. Шахи, з'явившись на березі несподівано, ніби винесені хвилею, зникають, ніби хвилею ж змиті. Прибій стає схожим на вдих і видих велетенської душі й мимоволі чекаєш того наступного, що вирине з глибин моря, як виринають у людській свідомості образи, породжені в темних глибинах підсвідомого. Для хрестоносця після воєнних ігор ідея гри зі смертю з'являється у вигляді гри в шахи. Одна партія зі смертю - останній шанс зрозуміти, чи був сенс у його важкому самовідданому житті. Починається партія на березі моря, а закінчується у темному лісі поразкою хрестоносця. Страшна метафора людського життя: гра в шахи з абсолютно могутнім партнером. Та найстрашніше - це неможливість для людини наблизитися до таємниці життя. Сімома печатями запечатана книга життя, яку Іоан Богослов побачив на Страшному суді. Всіх людей, які коли-небудь жили на землі, запитує грізний суддя, хто може зняти бодай одну печать. І не знаходиться нікого. «І плакав я гірко» - пише Богослов. Єдиний раз за все об'явлення він скаже про своє гірке відчуття, про своє страждання і свій страх бо, певно, це страждання і є найважчим для душі.

Реальність актора виникає на екрані несподівано: грізний ритм моря змінюється безладним пташиним щебетанням, обличчя Макса фон Зюдова, який грає хрестоносця, трагічне і мужнє, яке ніби перейняло стійкість облизаних морем скель, змінюється веселим, закоханим у сонячний день обличчям актора, а відіння смерті змінюється відінням Божої матері на зеленій галявині. Ніби після похмурого сну опиняєшся у веселому теплому світі. Сон ще десь існує, і від того світ ще світліший. Смерть для актора - лише одна з масок його гри.



Кадр із фільму «Сьома печать».
Режисер Інгмар Бергман. 1957.

Апокаліптична реальність різко вривається у світ акторів під час вистави, коли на площі з'являється хресний хід. Після цього у світ актора потрапляє і хрестоносець. Коли він усміхається, дивлячись на Мію, дружину актора, з маленьким Мікаелем, то, здається, ладен забути про свої страшні запитання, бо вже бачить якусь істину життя і навіть хоче їй прислужитися, супроводжуючи сім'ю. Та пізно. Актори тікають, відчуваючи смерть і рятуючи Мікаеля. Так і в останньому фільмі Бергмана «Фанні і Олександр» тікатиме, рятуючи дітей, мати, тікатиме від пастора з таким самим незворушним, ніби виточеним обличчям, до своєї акторської сім'ї та свого акторського світу. Потреба і здатність акторів творити світ, непереможне прагнення проживати багато життів - це і є, за Бергманом, та воля до життя, яка протистоїть волі до смерті, втіленій в образі хрестоносця.

Хрестоносець думає про смерть, бо лише з її появою починають розкриватися печаті книги життя. Від смерті він чекає

пізнання, але смерть, поставивши мат, відповідає спокійно і моторошно, що не знає нічого. Бо смерть і є ніщо. «Порожнеча дзеркала стоїть перед моїм обличчям, і я там бачу тільки себе», - говорить хрестоносець. Так звучить трагічна тема людської відчуженості, самотності людини, яка, заглиблюючись у власну душу, відкриває, що дивиться у порожнечу смерті.

В кінці фільму обличчя жінки, яка бачить смерть, переходить в обличчя дружини актора, яка зустрічає умитий бурею новий день. Такий прийом розвиватиме Бергман і в «Персоні», коли поступово, обмінюючись рисами, переходитимуть одна в одну медсестра Альма та її хвора - актриса Елізабет. Для Бергмана важливо, що людина не тільки пізнає зовнішній світ через себе, а й себе через світ, через інших людей. Не тільки зовнішній світ формує людину, а й вона сама виносить назустріч іншим людям потоки своєї творчої енергії, які, зливаючись, творять світ, можливо, ілюзорний, але істинний, бо він долає смерть.