

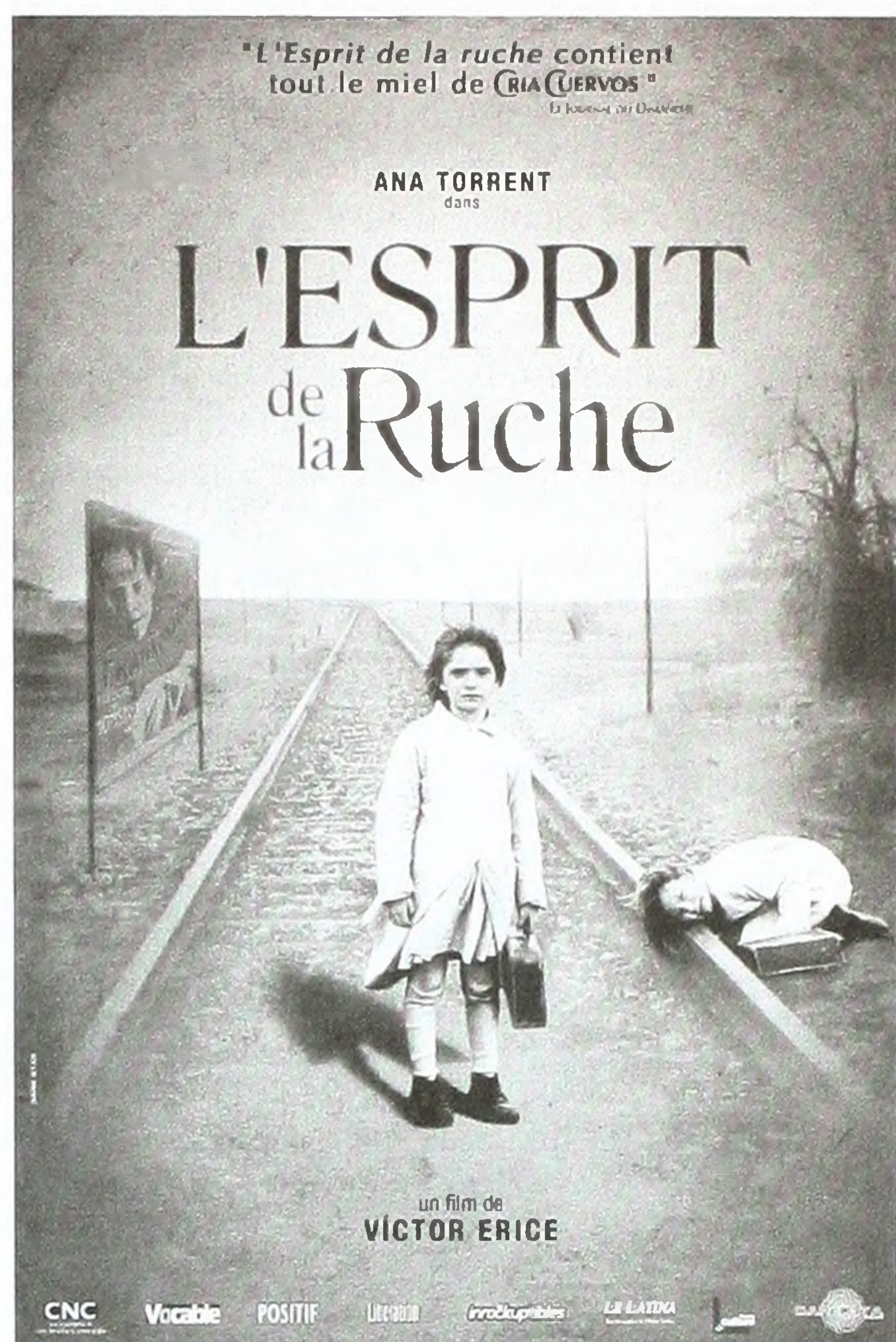
Торік під час Тижня іспанського кіно (Будинок кіно) показано надзвичайно цікавий фільм, що заворожує, — «Дух вулика». Ні сам фільм, ні ім'я його творця фактично не відомі українському глядачеві. Пропонуємо фрагмент статті польської дослідниці Алісії Хелман, присвяченій творчості режисера, де йдеться про цей фільм.

Алісія Хелман

Віктор Ерісе: стріла і рана



Плакати до фільму «Дух вулика».
Режисер — Віктор Ерісе. Іспанія, 1973.



Цю назву «продиктував» сам Ерісе. В одному зі своїх есе він написав, що кіно є стрілою, яка пробивається крізь ілюзію, і раною, яка відкриває нам те, що ми втратили і що не зможемо повернути.

Немає іншого режисера, який, знявши лише три ігрові фільми з інтервалом у десять років, відіграв би таку вагомую роль у рідній кінематографії і мав би реноме одного з найвидатніших іспанських митців. Цей феномен митця, про якого не забувають, навіть коли він мовчить, єдиний у своєму роді. Однак це не означає, що його творчу дорогу встелено трояндами.

Народився він 30 червня 1940 року в Карразі, але життя

його пов'язане з Мадридом. Навчався в Інституті кінематографії, покинувши економіку й політичні науки, з яких починав. Реалізував три етюди: «На терасі» (1961), «На дорогах» (1962), «Сторінки загубленого щоденника» (1962) і дипломну стрічку «Втрачені дні» (1963).

Працював над сценаріями до фільмів Антоніо Есейзи та Мігеля Пісази. Тоді ж почав писати рецензії й есе.

Творчість у професійному кіно почав 1969 року з тридцятихвилинної новели у фільмі «Виклик». Авторами двох інших новел були Клаудіо Гуера Хілл і Жозеф Луїс Егеа. Фільм здобув нагороду за режисуру в Сан-Себастьяні, а митцем, який із цього скористався, був, власне, Ерісе. Продюсер «Викли-

ку» Еліас Кверейта, який опікується іспанським ігровим кіно, забезпечив йому самостійний дебют.

1973 року вийшов «Дух вулика» – один із найвидатніших шедеврів в історії кіно. Наступний фільм Ерісе «Полудень» з'явився аж через десять років, але в незавершеній версії. Третій – і досі останній – «Сонце у дереві піхви» знято 1992 року.

Ерісе каже, що завжди відчуває себе кінорежисером, незалежно від того, що він робить (іноді в час тривалих перерв таємно співпрацював із телебаченням). Час від часу він повідомляв про свої проекти, які не здійснювалися, найчастіше з причин, від творця незалежних.

Кіноновела Ерісе поруч із працями Вернера Герцога, Віма Вендерса, Джима Джармуша, Спайка Лі увійшла до фільму «На десять хвилин пізніше» (2002). Тож його творчість охоплена рамкою: починав із новели, і його остання праця – теж новела.

«Дух вулика»

«Дух вулика» хоча й не був однозначно прийнятий і високо оцінений, нині вважається найвидатнішим фільмом іспанської кінематографії. Як зауважив один із критиків, цей фільм, не вдаючись до класичної нараційної структури, нагадує розсипану мозаїку, яку не кожен із глядачів має охоту скласти, але це є невичерпним для інтерпретацій. Небагато фільмів може нарахувати стільки прочитань, як «Дух вулика». До того ж ці прочитання діаметрально протилежні, незалежно, йдеться про наміри, приписувані самому Ерісе, чи мотивації намірів героїв і значення сцен, які залишилися не до кінця окреслені. Фільм відкривається для прочитання і того, що в ньому невловимо, і того, що піддається вислову й формулюванню. Інтерпретація «Духу вулика» здійснюється у напрямі двох головних ліній. Першу з них визначає Франкенштейн, другу – героїня – дитина Ана. Хоча фабульний семантичний зв'язок обох ліній є очевидним, незаперечним є і їхнє різне значення.

Спочатку Ерісе мав намір зробити фільм профранкенштейнівський, плануючи його як політичну алегорію. То був період сутінків потужної диктатури Франко, коли вже можна було дозволити собі більшу сміливість. Досвід старшого за Ерісе Карлоса Саури доводив, що цензура не розуміє політичних алюзій у фільмах чи то поетичних, чи то реалізованих мовою алюзії, метафори, символу. Як можна здогадатися, Франкенштейном був би сам Франко, а в ролі Монстра виступало б іспанське суспільство, позбавлене голосу, прав, можливості сказати про свої кривди. Ішлося також про варіант, у якому витворена технократами Потвора повертається до іспанського концентраційного табору. Зрештою, такого фільму не відбулося, і натхнення Франкенштейном набуло іншого вигляду. Ерісе не звернувся ні до літературного оригіналу – повісті Мері Шеллі, ні до чималої історії кінематографічних Франкенштейнів. Його захопив давній фільм Джеймса Вейла «Франкенштейн» (1931), де роль Монстра зіграв Борис Карлофф. То була розповідь про молодого вченого, охопленого прагненням здобути собі те, що є прерогативою Бога. Віктор Франкенштейн замикається в старому млині на відлюдді. Всі вважають його маніяком, а він експериментує на людських трупах, в які хоче вдихнути життя. Коли це йому не вдається, він вдихає життя у

Монстра, якого помилково наділив мозком убивці. Коли його витвір стає небезпечним і вбиває охоронця, який його дражнив, Франкенштейн за допомогою приятелів хоче знищити своє творіння. Але Монстр виривається на свободу, загрожуючи своєму творцеві та його родині. Спільними зусиллями громада містечка схоплює його і знищує.

Зміст фільму Вейла й основні франкенштейнівські ідеї, що кружляють у популярній культурі, були одним із фундаментів інтерпретації «Духу вулика», але в ґрунті твору ключове значення мав один мотив фільму. Перебуваючи на волі, Потвора зустрічає на березі озера дівчинку. Дитина грається сама, залишена батьком, який подався на пікнік. Дівчинка не злякалася, вітає Монстра приязною усмішкою, подає йому квітку. Обоє кидають маргаритки у воду, аби вони пливли, як маленькі острівці. Несподівано Монстр кидає у воду дівчинку. У цитованій сцені Вейла (додамо, що цензура зажадала вирізати кадри, де показано, як дитину кидають у воду; цей факт повинен домислюватися) батько несе тіло втопленої дитини, що будить гнів мешканців містечка, які організовують погоню. Мала героїня фільму Ерісе постійно шукає відповіді на питання: навіщо Потвора вбила дівчинку і навіщо, своєю чергою, вбито його.

Таким чином, Монстр з'явився у фільмі Ерісе імпліцитно, як постать із «Франкенштейна», – маємо фільм у фільмі. «Дух вулика» починається приїздом пересувного кінотеатру до сонного містечка десь у Кастилії. Попереднє зображення є класичною формулою казки «Одного разу...», уособлюючи не так конкретний час і конкретний простір, як їхні міфічні відповідники. Натомість реалістичний вступ у дію, поєднаний із тою формулою, одразу дублює авторську оповідь Ерісе. У його історії дотримано реалії кастильського містечка конкретно 1940 року, і водночас вона вмонтована в міфічний універсум.

Демонстрація фільму збирає зацікавлену громаду дітей і жінок. На перегляді присутня також мала Ана та її старша сестра Ізабель. Перед знаменною сценою Ерісе цитує повністю пролог, де ведучий попереджає публіку про те, що їй належить побачити.

Кінематографічна потвора з'явиться ще раз, наприкінці фільму, у галюцинаціях Ани, яка в уяві повторює сцену над озером: Потвора наближається до неї, а вона, заплющивши очі, віддається у його владу. Монстр виступає в «Дусі вулика» не тільки у своїй «матеріалізованій постаті», як Борис Карлофф у цитаті з фільму Вейла. Потвора з фільму поселяється в уяві дівчаток, опановує нею. У типовий для дітей спосіб Ана й Ізабель «континують» побачений фільм. У відповідь на Анине запитання, що сталося з Потворою, Ізабель пояснює, що його не вбили, він живий і, без сумніву, десь поблизу. Його не можна вбити, бо він дух, який вміє втілюватися в різні постаті. Він досконало відчуває тих, хто йому приязний, і приходить на їхній поклик. Ізабель запевняє Ану, що якщо вона заплющить очі й скаже: «То я, Ана», Потвора може з'явитися.

Такий різновид дитячої гри аналізує Жан Пізо, пишучи, що когнітивні структури дитини розвиваються через акомодацию і асиміляцію, залежно від того, що вона бачить. Ці процеси за характером комплементарні. Незважаючи на акомодацию, дитина схильна до наслідування й мо-

дифікує свої структури, аби застосувати їх до того, що сприймає із зовнішнього світу. Натомість через асиміляцію дитина трансформує те, що сприймає, аби при-своїти його собі без змін у когнітивних структурах¹.

Другий процес має назву гри, і ця гра, яку веде Ана, й утворює фільм Ерісе. Для неї сприйняття і уява є одним і тим самим. Одна з причин, завдяки яким «Дух вулика» справляє таке сильне враження, є факт, що гра Ани – героїні фільму – є водночас грою Ани Торрент, шестирічної дівчинки, яка ніколи раніше не бачила жодного фільму. Згадуючи роботу з Аною Торрент, Ерісе казав, що вона не грала, а переживала те, що діялося на зйомках, як дійсність. Будучи Аною, вона залишилася собою. Замість імітації, вдавання, штучності дівчинка показувала правду власних переживань, які фіксувала камера.

Та повернемось до фільму: дівчинка вірить в існування Потвори, пробує її шукати і привертати до себе. Визначає місцем його проживання спорожнілий будинок. Знаходить матеріальні сліди його існування. Біля будинку Ана бачить відтиск ненормально великої стопи, яку могла залишити тільки Потвора.

У схильності дівчаток до гри є одна тонка різниця. Ана справді вірить в існування Потвори, тоді як Ізабель прилаштовує світ до власної уяви, а коли він не дає змоги цього зробити, на засаді віри/невіри включається або виключається з гри, чого Ана ніколи не робить. Якось Ізабель прикидається мертвою, інсценізуючи, що її вбила Потвора, немов дівчинку з фільму. Коли Ана намагається докликатися кого-небудь на допомогу, Ізабель ховається, щоб налякати сестру, вдаючи із себе Потвору.

Глядач, який перебуває поза колом іспанської культури, не пізнає музичного фрагмента, який звучить у момент, коли діти йдуть до спорожнілого будинку. Це широко відома дитяча пісенька сюрреалістично-абсурдистського характеру, яку іспанський глядач пізнає, – «Порахуймо обмани». У фільмі немає тексту, який суттєво вступає у гру з сюжетом. Уже в першому рядку повідомляється, що маємо справу з брехнею. То фантазії-обмани Ізабель оживлюють світ, у який вірить Ана. Визначення Потворі «місця», яке дівчатка регулярно відвідують, починає ніби «матеріалізувати» їхню уяву. Світ «запрошений» завдяки обманові до існування автономізується і починає існувати за власними правилами.

Виникає постать утікача. Вцілілий Монстр з'являється після нічної мандрівки Ани, яка йде кликати Потвору за-клинанням, якому її навчила Ізабель. Метонімічна близькість цих сцен справляє враження, ніби це Ана «спровокувала» появу чоловіка в опустілому будинку, до якого тепер іде з упевненістю, що зустріне там того, кого кликала. Третій рядок пісеньки говорить: «Вийшов із мого дому дуже голодний». Ана передусім подає утікачеві яблуко.

У фільмі Ерісе настає проліферація Потвори. Усі погоджуються з тим, що першочерговою реінкарнацією Потвори є модель на уроці анатомії, який веде вчителька, а наступна – утікач-республіканець, який вискакує з поїзда й переходується в порожньому будинку на пустирі, де уява дівчаток уже локалізувала перебування монстра.

Під час уроку Ана видається єдиною зацікавленою слухачкою і глядачем фігури, яку вчителька називає Доном Хосе і якій бракує внутрішніх органів і очей. Діти повинні ту

постать «олюднити», розмістивши органи на належному місці. Ана заплющує очі, захоплена процесом, у якому фігура Монстра починає нагадувати людину. Нарешті Потвора виникає у своїй уже людській постаті. Про нього нічого не дізнаємося, окрім того, що утікач поранений. Із факту, що його ліквідовано однієї ночі цивільною гвардією, можемо дійти висновку, що утікач – республіканець, який пробує перехитрувати власну долю-смерть, ув'язнення, депортацію. Нараційно його доля повторює долю Монстра. Для тих, хто його вполював, він є ворогом, утіленням зла, яке мусить бути знищене. Але не для Ани. Коли дівчинка знаходить утікача в будинку, вона повторює жести дитини з фільму. Не має вигляду переляканої, придивляється до чоловіка уважно, врешті, подає йому яблуко. Далі події розгортаються не так, як у фільмі Вейля. Ана старається опікуватися утікачем, приносить йому батькові речі, серед яких – і годинник. Коли чоловік намагається її забавити цією штучкою, на обличчі дитини з'являється усміх.

Із годинником пов'язаний музичний мотив, але синекдохічно цей предмет «означає» Фернандо (батько Ани). Коли ми бачимо його вперше, він виймає годинника і слухає мелодію. Ана приносить утікачеві куртку і годинник батька, переносячи тим жестом знак батьківства на постать утікача. Згодом під час сніданку Фернандо без слів витягає годинник і дивиться на доньку, домислюючи, як ця річ потрапила в чужі руки. Тієї самої хвилини й Ана усвідомлює, що щось трапилося, і біжить до будинку. Вона виявляє, що будинок порожній, але сліди крові одно-значно вказують на те, що сталося з її «Потворою». Шокована, вона втікає і, власне, тоді, коли вночі застається сама, над озером галюцинує «живу дійсність»: не чоловіка з будинку, а Монстра з фільму. Що тоді відбувається з Аною і як вона переживає ту зустріч (що взагалі не була зустріччю), – на це немає однозначної відповіді. Натомість є спроби інтерпретації, які змушують замислитися над гіпотезами.

Альберто Моравія пише, що фільм вказує, як міф формується в сучасному мисленні, можливо, так само, як це було тисячі років тому, коли міфи народжувалися. У схожому на сон садомазохістичному хворобливому маренні Ана уявляє зустріч із Монстром, заприязнення з ним, гвалт і смерть².

Фернандо Скватер наголошує, що Ана повинна усвідомлювати небезпеку, яку несе з собою спроба заглибитися в таємницю Потвори, адже їй відома доля маленької Марії з фільму. Проте вона прагне повторити її досвід. Потвора її вб'є, аби вона могла народитися знову і закінчити процес ініціації.

Не знаємо також, до кого звертається Ана у фіналі фільму, коли вже приходить до тьми після пережитого шоку. Чи кличе свого Духа, містичну істоту, чи вбитого чоловіка, який був його втіленням?

Потвора з'являється в «Духові вулика» ще в одній постаті – Фернанда, батька дівчаток. Окрім світу Ізабель та Ани, маємо ще світ дорослих, позначений образом бджолиного рою, яким невпинно й терпляче займається герой. Цей світ має свою музичну репрезентацію, яка з'являється на початку і в моменти експонування бджіл. Луїс де Пабло дає ощадливе інструментування дивних і тремтливих мотивів, які дискретним чином увиразню-

ють неймовірну атмосферу фільму. Знаменним видається факт, що після сцени презентації фільму, коли сподіваємося побачити Потвору, камера переходить на образ Фернандо, який працює. У робочому одязі пускає дим на бджіл, аби приспати. Як вважає Гвинна Едвардс, Фернандо втілює дві постаті: Франко і Франкенштейна – батька поневоленого суспільства. Ерісе ще двічі ставить образ Фернандо поряд із фільмом Вейла. Коли герой виходить з дому, він уважно приглядається до плаката фільму, коли повертається, через відчинене вікно чує діалог, що лунає з екрана. Це слова Франкенштейна, який з гіркотою говорить про те, що його пристрасть і любов до знань суспільство сприймає як ознаку шаленства. Упередження інших гамують його потяг до пізнання. Небагато довідуємося про минуле Фернандо. У родинному альбомі Ана знаходить його знімок, на якому він поруч із Мігелем де Унамуно. Це життя серед пустки, в самотньому й порожньому домі. Зануреність у дослідження бджіл свідчить, що маємо справу з лівим інтелектуалом, якому війна і перебування на боці республіканців зруйнували життя. Його дні позначені непродуктивною монотонністю. Зв'язок Фернандо з постаттю Потвори сигналізується і в інший спосіб. Коли дівчатка розмовляють про фільм, про те, ким є Потвора і що з ним стало, на сходах чути важкі кроки Фернандо. Діти лякаються, так само, як в іншій сцені, коли граються рухомими тінями на стіні. На відгомін батькових кроків вони тихнуть, гасять світло.

Алан Мітьявілл вважає, що точкою відліку пошуків Ани, яка інтенсифікує постать Монстра, є пошуки образу батька, який відповість на її питання і сумніви.

По суті, батьківство Фернандо, як і материнство Терези, функціонує у фільмі на засаді негативності. Ця сім'я не живе як сім'я, між батьками й дітьми, як і між самими батьками, бракує бодай якогось зв'язку; вони здаються ізольованими, кожен замкнений у своїй соті вулика, приречений на життя у фікції. Самотні дівчатка живуть своєю уявою, батько серед своїх бджіл, мати зайнята кореспонденцією з кимсь, до кого, схоже, не доходять її листи і кого, можливо, немає серед живих. Крім перебування в ізольованому просторі дому, залишені на самих себе, так і живуть відмежовані одне від одного. Навіть на знімках в альбомі рідні не з'являються разом. Коли родина врешті-решт зустрічається (сцена за сніданком наприкінці фільму), монтаж перериває це спілкування, руйнуючи враження спільності.

Маємо, зрештою, предметного монстра – отруйний гриб. Гриб з'являється як одне із зображень, якими починається фільм. На дитячих малюнках бачимо поїзд, дім, екран із дівчинкою та Потворою, дівчат, що скачуть через вогонь. Кожен із них належить до якоїсь частини фільму і пов'язаний із грою дитячої уяви.

Сцена збирання грибів – єдина, в якій бачимо Фернандо разом із доньками, єдина, в якій створено ситуацію передавання дітям від рідних того, що їм потрібно, – знань і досвіду. Батько детально пояснює різницю між грибами їстівними й отруйними, специфічний характер того пояснення в тому, що його свідомо метафоризовано як різницю між добром і злом. Добрим є те, що можна використати поживно, роль гриба вичерпується тим, що його можна з'їсти. Отруйний гриб є «поганим», бо не на-

дається ні до чого, й до того ж становить загрозу життю. Брак ужитковості є достатнім приводом до того, аби неістівний (що не обов'язково означає отруйний) гриб був знищений. Фернандо старанно його розтоптує.

Та пояснення про ужитковість як про щось найбільш бажане, і браку такої властивості, що спонукає елімінувати й знищити цей об'єкт, сполучається з початковою метафорою фільму, вираженою в назві, – дух вулика. Бджолині рої є не лише ідіосинкретичним, дивним хобі Фернандо, а, як уже згадувалося, метафорою певного суспільства, в якому ідентичність й ужитковість піднесено до рангу найвищої цінності. Вулик – сукупність ідентичних комірок, мешканці яких творять мед, означають суспільство, в якому нема місця на жодну інакшість і яке не толерує тим, хто живе без продуктивності. Фільм Ерісе не лише часто повертається до образу бджіл, а й не раз відсилає до існування мешканців будинку й містечка. Квартири тут збудовано на кшталт ромбоїдальних комірок медових сот, а їхнє світло має жовтий колір (оператор Луїс Куадрадо знімав сцени в інтер'єрах через жовті фільтри).

«Дух вулика» – це фільм, про який можна розповідати дуже просто, але його переказ, хоча й найбільш сумлінний і правильний, не передає ані суті оповіді, ані багатства значень, які можна видобути з цього твору. Майже кожним кадром фільм Ерісе вислизає за межі того, що розказано і представлено, викликаючи образ Іспанії часів Франко, країни, в якій, як пише Скуатер, панує ідеологічний догматизм, гіпокразія, корупція, несправедливість, ізоляціонізм. Немає тут алюзії до громадянської війни, що недавно закінчилася, але навколишня пустка сприймається як «пейзаж після битви»; усвідомлюється факт, що ця трагедія залишила після себе руїни. З нагоди публікації сценарію Ерісе говорив про «пустку життя іспанців, які боролися на війні». Є вони «скінченими людьми, які, незалежно від того, на чийому боці воювали, пережили війну, так і не з'ясувавши причин своїх протистоянь, робили це тому, аби її пережити».

Іспанія після громадянської війни залишає головне «в думках», і справа дослідника – захотіти (чи ні) вписати його у фільм. Ерісе хотів знайти ефект сприйняття дитини, те, «як дитина дивиться на історію, не знаючи, по суті, ким був Франко, не знаючи мотивів конфлікту. Єдине, з приводу чого віддаю собі справу, це факт, що про певні речі ми не повинні говорити».

<...>

Ерісе залишається собою. Не намагається бути модним і сучасним, міряться з духом часу. Дух його кіно впливає з минулого, якому Ерісе-критик завжди віддавав данину, з духу німого кіно.

Alicja Helman. Victor Erice. Strala i rana. // Autovry kinā europejskiego III. – Krakow, W-wo Rabid, 2007.

З польської переклала Лариса Брюховецька

1. Jean Piaget, Play, Dreams and Imitation si Chidhood, New York: Horton, 1962.

2. Alberto Moravia. Frankenstein in Castle. [in:] An Open Window.