

Роксоляна Свято



Кристина Янда та Павел Шайда у фільмі **Аїр** (Польща, 2008).
Режисер — Анджей Вайда.

Інтимне переживання смерті

«В аїру два запахи. Якщо потерти пальцями його зелену смужку, місцями поморщену, відчуєш запах — лагідний аромат «вербами затіненої води», як каже Словацький, що лише трохи віддає східним народом.

Та якщо таке стебло аїру розтерти, якщо увіткнутися носом у борозну, немовби викладену ватою, відчуєш, поруч із кадильним ароматом, запах болотистого мулу, гнилі риб'ячої луски, просто болота. Запах цей від початку життя асоціюється в мене зі смертю...»

(Ярослав Івашкевич. «Аїр»)

Про найновішу стрічку 82-річного польського режисера Анджея Вайди «Аїр» / «Tatarak» (2009), що отримала на минулорічному Берлінському МКФ почесну нагороду імені Альфреда Бауера, вже йшлося в нашому журналі¹. Це своєрідна екранізація однойменної новели Ярослава Івашкевича (вже четверта в режисера — після «Панянок з Вілько», «Липневої ночі» та «Березняка»), переплетена з монологом Кристини Янди, вже не акторки, що грає роль пані Марти у фільмі, а жінки, що розповідає про власне переживання смерті чоловіка — оператора Едварда Клосінського.

Вочевидь, стрічка мала б зовсім інший вигляд, якби смерть Клосінського — що, як і його дружина, співпрацював із Вайдою не одне десятиліття — не перервала початковий процес зйомок. Цілком можливо, з «Аїру» вийшла б класична екранізація — добротна, із повним зануренням у колорит відображуваної епохи (тут — 1950-ті роки), й водночас психологічно тонка й переконлива.

Натомість фільм, що з'явився майже з дворічною затримкою, вийшов зовсім іншим. Фікційна сюжетна лінія в ньому (зародження почуттів між старшою жінкою та юнаком, які перериваються трагічною загибеллю хлопця), може, й домінує за часом, та аж ніяк не за змістом, адже саме «сучасний» сюжетний план — аскетично обмежений монолог акторки в порожньому приміщенні — стає центральним, а художня фабула Івашкевича немовби відтінює, лише акомпонує фабулі реального життя Кристини Янди.

У цій статті хотілося б зосередитися на самій фактурі фільму, на тому, яким чином поєднання цих двох сюжетних планів призводить до вибудовування третього — так би мовити, «над-змісту», що не є механічною сумою першого й другого.

Адже в кінцевому підсумку головним, хоч і майже не присутнім у кадрі, персонажем виявляється сам Анджей Вайда, а основним сюжетом — його особисте, дуже інтимне, осмислення теми смерті (розпочате ще стрічкою «Катинь» 2007-го року). Чи, як назвав це сам Вайда, — «суб'єктивна медитація про вмирання».

Присмак, чи-то запах, наближення смерті супроводжує весь фільм. Головну метафору — аїру як втілення гнилизни й тлінності — режисер, як і автор новели, розкриває ще на початку. В сцені, що нібито показує процес підготовки до зйомок, Кристина Янда, сидячи на причалі, вживається в роль, перечитуючи цитований фрагмент новели Івашкевича.

Кадр ставкової води, на дні якого колишеться ця рослина, дуже нагадує відповідний уривок із «Соляріса» Тарковського. Та у Вайди вода — це не лише метафора часу. Її спокійна гладінь оманлива, адже вона таїть у собі небезпеку для головних героїв (недаремно і музика в фільмі в цих кадрах звучить тривожна). Зрештою, саме вона стане причиною безглуздої смерті Богуса — молодого хлопця, який несподівано подарував радість життя втомленій і смертельно хворій жінці. Трагічна іронія смерті в тому, що вона прийшла не до Марти, яка, за словами чоловіка-лікаря, може й не пережити цього літа, а до двадцятилітнього хлопця, що всім своїм виглядом випромінює життя.

Контраст між молодим, пружним і красивим тілом Богуса (Павел Шайда), і вже позначеним першими ознаками старіння тілом Марти також неодноразово підкреслюється. Жінка, яка під час окупації втратила двох синів, переживає в своїй новій прив'язаності відразу два апріорі приречені почуття — материнської любові до чужого сина й потягу до занадто молодого чоловіка. Відтак нагнітання

усіх цих невідповідностей ледь не від початку програмує глядача на трагічний фінал.

У лінії Кристини Янди події розгортаються в протилежному напрямку – за принципом ретардації. Акторка, стоячи лицем до відчиненого вікна й випалюючи одну за одною цигарки, згадує свого чоловіка. Її розповідь, звісно, не витримана в суворій послідовності фактів: згадки про моменти спільного життя перериваються спогадами про його несподівану хворобу та про її відчуття після смерті Едварда. В якийсь момент дві сюжетні лінії накладаються, і Кристина, не витримавши психологічної напруги, тікає з місця зйомок останньої сцени фільму. Мокра, в одному купальнику, вона ловить під дощем машину, сідає на задне сидіння і готова їхати як завгодно далеко. Та водій, впізнавши в жінці відому польську акторку, просить її автограф, по суті, рятує цим від занадто загрозливої самоідентифікації з головною героїнею.

І в цьому випадку немає особливого значення, що ця сцена є лише вигадкою режисера (адже як інакше глядач зміг би побачити й почути, про що говорить Кристина з водієм авто?). Вже сам факт введення «реальної» сюжетної лінії у фікційну оповідь є свідченням режисерської волі втрутитися в перебіг подій і засвідчити власну присутність у ньому.

Можемо пригадати подібний експеримент у фільмі Карела Райша «Жінка французького лейтенанта» (1981), де режисер, екранізуючи однойменний роман Джона Фаулза, також видозмінює його. Замість кількох можливих варіантів розвитку подій (які почергово пропонує британський прозаїк, не наполягаючи на жодному з них), режисер натомість відразу вибудовує дві паралельні сюжетні лінії – стосунків між головними героями екранізованого твору (що має традиційне для вікторіанських романів щасливе завершення) та приреченого кохання між акторами, що виконують їхні ролі (Джеремі Айронс і Меріл Стріп). Так, друга лінія, запропонована глядачам як «реальність», також є вигадкою, адже актори і в другому випадку лише грають свої ролі. Та важить сам факт свідомого руйнування художньої фікції.

Елементи автотематизму, який, услід за Артуром Сандауером, розуміємо як введення в твір «розповіді про сам процес творення»² або ж «вивищення автором самого себе в структурі оповіді» й ставлення себе «на одному рівні з вигаданими персонажами»³, можуть стосуватися, на нашу думку, не лише літератури. В кінематографі режисер, зрештою, має ще більше можливостей «непомітно» проявити себе ключовим персонажем.

Скажімо, в «Аїрі» Анджей Вайда з'являється лише в одному кадрі на початку (в тому, де Кристина Янда сидить на причалі). Та раптом в середині фільму він натякне про свою присутність у діалозі між Мартою та Богусем: хлопець прийшов позичити якусь книжку для читання, а жінка знімає з полиці «Попіл і діамант» Єжи Анджеєвського (!). Так само й Кристина в своєму монолозі неодноразово згадує його ім'я – адже всіх трьох поєднувала спільна робота і дружба.

Відтак тягар дійсності (не зімітованої кінематографом, а тієї, що опиняється за кадром) виявився занадто важким. Акторка не може відсторонено зіграти роль смертельно хворої Марти, що переживає приречені почуття, не вибудовуючи мимоволі паралелі з власним життям. Зі свого бо-

ку, й режисер, переживши смерть близького друга (до того ж, чоловіка акторки, що грає головну роль у його фільмі), не може просто зняти стрічку за новелою Івашкевича.

Всі три плани виявляються занадто близькими між собою, аби могли співіснувати відсторонено. Єдиним виходом зберегти психологічну та емоційну достовірність стає не відчуження, а, навпаки, вживання в структуру тексту та фільму, доповнення вигаданого сюжету власним, хоч би яким болісним був цей процес. Зрештою, справжнє мистецтво завжди «оголює» автора, змушуючи розкривати найінтимніші переживання та страхи.

1 Див.: Новикова О. Світ «Берлінале» // Кіно-Театр. — 2009. — № 3. — С. 42.

2 Див.: Sandauer A. Rzeczywistosc zdegradowana (Rzecz o Brunonie Szulzu), "Przegląd Kulturalny" 1956, nr. 31.

3 Див.: Bakula B. Oblicza autotematyzmu. — Wydawnictwo WiS: Poznań, 1991. — s. 52.

