

Ольга Куровець

Сила бути жінкою

Жінка як життєствердне начало у фільмах Інгмара Бергмана та Педро Альмодовара

Друга половина ХХ століття принесла суспільну переоцінку ролі жінки. Якщо до кінця ХІХ – початку ХХ століття її вбачали лише у двох можливих іпостасях, що можуть бути умовно окреслені як «матір» та «повія», то тепер вона займає якісно нову нішу в суспільстві. Похитнулось усталене бачення розподілу професій і обов'язків. Не останню роль у цьому процесі, поміж іншим, відіграли розвиток пластичної хірургії та косметології, які, своєю чергою, дозволили нам спостерігати «введення гібридних видів»: транс-сексуалів, трансвеститів, метросексуалів.

Сьогодні, коли під питанням опинилося не лише гендерне розрізнення, а й сталість біологічно закладеної статі (як і сама проблема біологічного життя), особливо цікавими стають перші культурні прояви, що означували собою перехід від патріархальної картини світу.

У контексті кінематографа нас особливо цікавлять два представники європейського кіно: іспанець Педро Альмодовар та швед Інмар Бергман.

Цих двох режисерів важко звести до єдиного знаменника. Бо ж роз'єднані в часі і просторі, в особливостях кіномови, світовідчутті, засобах впливу на глядача. Однак об'єднує їх прагнення знов і знов звертатись у своїй творчості до внутрішнього світу своїх героїнь.

Почавши знімати в сорокових, шведський режисер Інмар Бергман (помер у серпні 2007 року) йде з кіно 1982 року після фільму «Фанні та Александр». За майже сорок років творчої кар'єри він устиг здобути світове визнання, що матеріалізувалось у трьох «Оскарах» за найкращий іноземний фільм («Причастя», «Як у дзеркалі», «Фанні й Александр»), «Золотому ведмеді» у Берліні (за «Сунічну галявину»), «Золотому леві» у Венеції та спеціальних призах у Каннах 1956-го і 1957-го року (за «Сьому печаті»). Утім, плідний режисер не надто тишився цими нагородами, скаржачись на те, що через них критики більше не наважуються казати правду про його фільми. Сам же – не любив їх переглядати, а коли все-та-

ки зважувався, то незмінно відчував «невідкладну потребу піти в туалет, звільнити кишечник, тремтів від страху, був готовим розплакатись, гнівався, боявся, почувався нещасним, відчував ностальгію, ставав сентиментальним тощо». Він позбувався робочих щоденників зі сценаріями, вважаючи, що зберігати їх є поганим знаком, та понад усе боявся зняти «бергманівський» фільм (маючи на увазі кіно, що несло б певне стереотипове навантаження, «позичене» з попередніх фільмів). У кожного з героїв Бергмана – виразних та інтелегентних, з легким «холодком» – своє персональне пекло. Для цього їм не обов'язково вставати з-за ординарного обіднього столу чи виходити з машини.

Схильне до сповільнення аж до повної зупинки, життя у Бергманових фільмах часто підтримується лише силами жінки. Життєствердна енергія, відповідальність за продовження роду (чи її цілковита відсутність – як у «Літі з Монікою») вносять у впорядкований світ бергманівських бюргерів децицію безладного, ірраціонального, живого. Чи не тому його стрічки, зрештою, стають такими непередбачуваними?

Педро Альмодовар почав знімати у 1980-х і, цілком можливо, ще не зняв своєї найголовнішої стрічки. Його фільми – «Матадор», «Закон пристрасті», «Жінки на межі нервового зриву» (1987); «Прив'яжи мене» (1989); «Ви-



Кадри з фільму «Все про мою матір». Режисер Педро Альмодовар. 1999. Іспанія.

сокі підбори» (1991); «Кіка» (1993); «Квіти моєї таємниці» (1995); «Все про мою матір» (1999), «Говори до неї» (2002), «Погане виховання» (2004) «Повернення» (2005) – постійно ставали предметом суперечок критиків, а також отримували премії на різноманітних міжнародних фестивалях у номінаціях «найкращий іноземний фільм», «найкращий режисер», «найкраща акторка» тощо. Стрічка «Все про мою матір» здобула 28 нагород. Іспанського режисера, родом зі славетної Ла Манчі, цікавлять межові стани та межові ситуації. Його герої – яскраві та сильні, часто – люди, що опиняються поза усталеними соціальними зв'язками: гомосексуалісти, повії, безробітні. Втім, багатьох із них об'єднує нестримна жага життя.

Цікаво, що саме жінки, як правило, виявляються для Альмодовара носіями мужності і мудрості. Саме вони, як це буквально відбувається в «Кіці», здатні оживляти самим лише дотиком. Чоловіки Альмодовара – аморфні й слабкі, найчастіше – цілком непомітні (не враховуючи «Поганого виховання», та й тут головному герою для певності постійно хочеться ототожнитись із жінкою).

Тож яку саме роль відіграють жіночі образи у творчості цих двох режисерів? Спробуємо з'ясувати це на прикладі двох знакових фільмів: «Сунічна галявина» та «Все про мою матір».

«Сунічна галявина»: Жінка і «мертві, абсолютно мертві»

«Сунічна галявина», фільм, що посідає одне із чільних місць у творчості шведського режисера, вийшов на екрани на Різдво 1957 року. Знятий майже на одному подиху – за два неповних літніх місяці, – він оповідає про самотність та зневіру, життєву поразку, спустошеність, неможливість шансу на помилування.

«...Мої фільми, – пише Бергман у автобіографічній книзі «Картини», – зароджувались у нутрощах душі, мозку, нервах, статевих органах і, в останню чергу, в кишках. Стрічки були покликані до життя бажанням, що не має назви».

Ось і цього разу мотивом до створення фільму стала невідкладна, постійно присутня потреба – з тих, що переслідують і не дозволяють себе позбутися аж до повного задоволення – потреба налагодити стосунки з батьками. «Сунічною галявиною», – згадує він, – я закликав батьків: побачте мене, зрозумійте мене і – якщо зумієте – простіть».

Історія старого професора Ісака Борга (його зіграв Віктор Шестрем – режисер, чиї фільми стали для Бергмана поштовхом до режисерської кар'єри), самотнього і зневіреного, закоренілого мізантропа, який не має нічого, крім науки, – історія, розказана Бергманом про себе та свого батька. Ледь чи не в одній особі. Занурившись у з'ясування сімейних обставин, режисер перестає ідентифікувати себе з кимось із героїв. Це не важливо. Зрештою, через насущність питань, що він їх ставить, всі чоловічі та жіночі (окрім Ісакової матері, що не вписується у згадану схему) персонажі непомітно зливаються. Так, перед нами постають два діаметрально протилежних образи, у своїй неймовірній багатогранності та відчайдушній необхідності пояснити самих себе: чоловік-мізантроп, зараз «мертвий, абсолютно мертвий», а колись молодий і сповнений надій, та жінка, найнасущнішою потребою якої є «жити і творити життя».

Спробуємо пояснити цю суперечливу тезу. Немає сумнівів, що Ісак Борг та його 38-річний син Евальд – духовно споріднені чи навіть ідентичні, їх відрізняє лише вік та ступінь відчуженості від інших. Зрештою, єднає і те, що Евальд ще здатен любити. Втім, він упевнено рухається прямою дорогою до Ісакового діагнозу: «Некомпетентний...: безсердечність, егоїзм, безжалісність». У нього ця дорога лежить через цілковиту втрату почуттів та, як наслідок, уподібнення до містера Альмана (Гуннара Шеберга) – випадкового (чи дуже невідповідного) пасажира – байдужого і цинічно-холодного, що нехтує усіма спробами дружини (Гуннель Брустрем) повернути до себе увагу. Поява цієї пари – ніби попередження. Недарма Ісак сам визнає схожість свого шлюбу із цим, а Маріанна так лякається перспективи уподібнитись йому. Делікатно спровадивши Альманів з машини, Бергман робить важливий для себе символічний жест: проганяє зі своєї пам'яті все те найгірше, що він знав про батьківський шлюб, і тим самим на крок наближається до прощення найрідніших. Режисер дає їм шанс. І шанс цей – у появі Жінки. Жінки, яка зникла вже у висохлому образі матері Ісака: такої ж примари, як і її син.

Бергман знаходить у собі сили побачити у своїй матері, «древній жінці, замороженій насмерть. Чомусь ще більш жаскому, ніж сама смерть», іншу Жінку – ту, якою він її уже не пам'ятає. Бо ж народжений уже без любові. «Мені здавалось, ніби я розумію, що був небажаною дитиною, що визріла в холодному лоні і народилася в кризі – фізичній та психологічній. Щоденник матері згодом підтвердив мої здогади...».

Ця Жінка, вірить Бергман, таки існувала, але вона така далека, що може бути зображена лише іншими персонажами. Поява Маріанни, Сари та Єви – трьох ангелів Ісака – це спроба надати матері шанс, непосильне завдання – повернути життя так, аби «живих мерців» стало менше. Підтримати, дати їй сили, яких вона з тих чи інших причин не мала, нагадати їй «нестерпну легкість буття», якої уже не повернути.

Так Бергман повертає собі матір. А разом дає шанс батькові та собі. Сила Маріанни постати проти байдужості, що її оточує («Я подумала: немає нічого, окрім холоду, смерті і самотності...»), та впевнено сказати: «Колись це мусить скінчитися!» – і є силою життя.

На передньому сидінні старенької машини вирішуються принципові питання світобудови. Бути чи не бути: окремій дитині (що, може, стане генієм), сім'ї, та й глобально – людству. Бо ж якщо йти за принципом Евальда «Життя – абсурдне. Абсурдне й виробництво нових нещасних і ілюзій, що ось вони-то стануть щасливими», то недалеко й до повного припинення самовідтворення.

Слабкість Маріанни означала б крах життя як такого. Її поява означає: ми маємо право з'явитися на світ.

«Педро – єдиний, хто точно знає, чого хоче жінка. Навіть якщо вона сама цього не знає». Кармен Маура
«Присвячується всім акторкам, усім жінкам, які грають. Усім чоловікам, які грають і стають жінками. Всім, хто хоче стати матір'ю. Моїй матері» – слова, що з'являються по завершенню цього дивовижного фільму, що приніс Альмодоварові світове визнання, а також відкрив світові Пенелопу Крус (музу режисера у багатьох інших філь-



Кадр з фільму «Сунична галявина». Режисер Інгмар Бергман. 1956.

мах). Знятий 1999 року, «Все про мою матір» одержав «Оскара» як найкращий закордонний фільм, «Золотий глобус» як найкращий іноземний фільм, а також дві премії «Гойя», «Сезар», приз Каннського фестивалю та багато інших. Стрічка вирізняється з-поміж інших творів Альмодовара зворушливістю та делікатністю, мінімальною кількістю кітчу (що, як зазначають критики, був характерним для його попередніх фільмів) та глибоким проникненням у світ жінок. Тут Жінка постає у різноманітних іпостасях: матері й дочки, медсестри та сестри милосердя, повії та акторки, ба навіть трансвестита (ця тема, певно, одна з тих, що особливо цікавлять Альмодовара).

...Головна героїня – медсестра Мануела (Сесілія Рот) втрачає єдиного сина. Естебан потрапляє під колеса автомобіля у день свого 16-річчя. Згорьована мати вирішує будь-що виконати обіцянку, яку дала синові, та так і не виконала: познайомити його з батьком (хай навіть помертвом). Для цього вона долає той самий шлях, що й шістнадцять років тому. Вона повертається до Барселони. Туди, де колись закохалась, де пережила не одне розчарування, звідки втекла із сином під серцем. У місті Гауді вона мусить знайти трансвестита Лолу – свого колишнього чоловіка та батька загиблого Естебана.

Тут вона зустрічає давніх знайомих, але так і не знаходить того, кого шукала. Він (вона?) втік, забравши останні гроші у їхньої спільної подруги (друга?) Радості. Натомість Мануелла зустрічається з чарівною сестрою милосердя Россою (Пенелопа Крус). Їх об'єднує страшна таємниця: Росса вагітна і заражена ВІЛ. Виною цьому – батько Естебана, про якого мовиться: «Лола взяла все найгірше від чоловіків і від жінок».

Отже, Мануела, жінка на межі нервового зриву, вирішує полишити попереднє життя й віддати все, аби виконати останню волю сина (познайомити його з батьком). Для

цього, за задумом режисера, вона повертається в початкову точку. Знов самотня, знов безробітна, знов бездітна. Лише на двадцять років старша, ніж під час першого перебування у Барселоні. Росса – це вона тодішня, молода і наївна, закохана у трансвестита. Відштовхуючи, а потім приймаючи її, Мануела мириться сама з собою. Чи не вперше дозволяє собі подивитися в очі своєму минулому. А минуле затишно приживається у її напівпорожній квартирі, усміхається і більше не вірить у дива. Покинута власними батьками (асоціально-параноїдальною мамою та невиліковно хворим батьком) 26-річна сестра милосердя залишається сам на сам зі смертю.

Чого ми не можемо досягнути, то це кришталєво-чистого спокою людини, приреченої на смерть, яка до того ж приречена на неї й свою дитину. Християнське виховання? Безмежна любов? Бажання дожити життя, що залишилось, із гідністю? Відповідальність за дитину?

Обіцяючи наректи майбутню дитину Естебаном і називаючи його «нашим спільним» з Мануелою, Росса ніби дає зрозуміти: вона тут, бо мусить повернути Мануелі те, що та втратила. Дівчина народжує для інших, наперед знаючи, яка доля вготована їй і синові. Робить це напрочуд спокійно. Щось схоже на подвиг Богородиці. Зрештою, дивлячись на невинне обличчя сестри Росси, глядачеві простіше повірити у непорочне зачаття, ніж у її зв'язок з трансвеститом-еротоманом.

Приймаючи на руки чуже приречене дитя, Мануела як нагороду отримує те, за чим приїхала: вона зустрічає Лолу. Певно, не випадково що це відбувається на цвинтарі («Це не могло відбутися в іншому місці, бо ти не людина, Лоло, ти чума,» – каже Мануелла крізь сльози). Лола не лише сам(а) помирає від СНІДу, а й стала причиною смерті колишньої коханої і народження ВІЛ-інфікованої дитини. Мануела і Естебан-старший ніби утворюють картину «Жінка і смерть». Смерть у цьому разі має чоловіче обличчя, хоч і заgrimоване під жіноче.

Ключовим моментом стає зустріч у кав'ярні. Мануела і три Естебани: один із силіконовими грудьми й помадою, інший у дерев'яній рамці й записнику, третій – з тими ж очима – у пелюшках. Виконання посмертної волі сина, повернення йому батька, дає йому символічне право на нове народження. А маленькому Естебанові – на життя. Лола, зрозуміло, помре – за схемою злочин-кара. Але диво таки трапиться.

Коли потяг знову їхатиме до Барселони, Мануела везтиме на руках маленьке Диво. Дитину, що поборолася смертю. Маленький Естебан став першою дитиною, чий організм зумів протистояти ВІЛ. Наприкінці фільму він виявляється цілком здоровим.

Здається, ніби, отримавши перемогу над вірусом смерті, що гніздився у тілі дитини, героїня повертає до життя свого рідного сина. Так у 101 хвилині фільму помістився повний життєвий цикл (із низкою перетворень).

Вочевидь, разом із стиранням меж патріархального світу приходить не лише емансипація, з якої ми починали нашу оповідь, а й потреба мистецтва протиставити масовій культурі з її споживацькою ідеологією та вигідною маркетинговою стратегією використання пасивного жіночого образу потужну альтернативу – образ вітально-сильної жінки, роль якої – у збереженні життя як такого. Будь-якою ціною.