

«СТЫД»

(«SKAMMEN»)

Производство «Свенск фильминдустри» (Швеция)
Автор сценария и режиссер Ингмар Бергман. Оператор Свен Никвист. Художник П. Лундгрен
В ролях: Лив Ульман, Макс фон Сюдов, Гуннар Бьёрнстранд, Сигге Фюрст.



Это, быть может, самая «простая» картина Ингмара Бергмана. Жестокость и бессмысленность войны, одиночество людей, стыд, испытываемый художником за человека и человечество, — идеи и позиция Бергмана, выраженные столь определенно, могут показаться даже не оригинальными. Но дело здесь не в общих идеях, а в способе их воплощения.

На таких глобальных темах, как война и мир, как раз и выясняется, с одной стороны, своеобразие художника, а с другой — ясно видно, что внес он нового, провел ли он свою борозду на целине, которую до него поднимали многие, или шел уже по вспаханной земле.

И здесь Бергман, как, впрочем, и в других своих лентах, идет сугубо индивидуальным и ни на кого не похожим путем.

«Стыд» — это фильм-притча. Картина вневременна. Речь в ней о какой-то войне, которая идет долго, но когда, в какие годы она происходит, — неизвестно. Более того, похоже, что Бергман намеренно путает разные времена. На солдатах — старые каски, автомашины старых марок, но по небу с ревом проносятся реактивные самолеты, у бандитов сверхсовременные автоматы, и герои в минуту тишины смакуют старое вино 59-го года — это, кажется, единственная дата в фильме. Таким образом, это война «вообще», которая была, которая может быть. И ее последствия — не политические, не экономические, а нравственные — на уровне семьи, на уровне личности.

Итак, притча. Как многие бергмановские картины. Но притча фантастическая.

Бергман создает свою особую модель действительности. Модель, в которой он намеренно нарушает исторические координаты и определяет финальную точку развития. Финал «Стыда» показывает нам убитую войной землю — перекореженные взрывами мертвые древесные стволы, лишенную жизни почву, — взрытую, вздыбленную, изуродованную. И люди, отчалившие на лодке от этой земли, — последние люди, плывущие через безжизненное море, сквозь кольцо трупов, — метафора очевидна. Судьба Яна, Евы и окружающих их людей — как бы судьба человечества. Уровень обобщения опять-таки ясен.

И здесь грань, отделяющая фантастику от просто художественного вымысла. Вымышленный герой и его придуманные приключения не разрушают нашей веры







в то, что «так бывает». Особенно если их жизнь поставлена автором рядом с реальными историческими фактами или включена в сегодняшний узнаваемый день, в некую конкретную эпоху. Однако явно смещенные, спутанные исторические координаты, события планетарные, но не случившиеся, мгновенно создают некую условность — ощущение «так не было», «это невероятно». Но рядом с «так не было», если произведение убеждает, возникает «но могло бы быть» или «может быть, так будет». Невероятность того, что «это произошло», соединяется с вероятностью того, что «это быть может...».

Бергман устраняет определенность места и времени. Но, и здесь один из секретов воздействия фильма, он предельно конкретен в изображении человеческих реакций и взаимоотношений. От аналитического, цепкого взгляда Бергмана не ускользает ни один штрих жизни его героев. И то, как раздражают Еву вечные жалобы неженки мужа — то болит зуб, то он ушиб ногу; и его подчиненность жене во всех интимных вопросах — когда они ложатся спать на разных кроватях, он все время боковым зрением следит, отвернется ли она к стене или позовет его взглядом.

Лив Ульман и Макс фон Сюдов сохраняют в притче бытовую и психологическую достоверность. Они именно муж и жена, прожившие вместе немало лет, автоматически угадывающие взаимные реакции — он ищет ее руки, как опоры, а она привычно подбадривает и понукает его. И вот эту обычную, не слишком

идеальную, но и не плохую супружескую чету, людей нормальных и интеллигентных, Бергман подвергает испытаниям войны.

Три раза поднимает оружие Ян. Первый раз жена велит ему застрелить курицу. Он долго тычется непослушным ружьем, прилаживается, стреляет в упор, и курица лишь испуганная звуком выстрела, хлопая крыльями, перелетает на другое место, а Ян беспомощно бросает ружье.

Второй раз, уже в разгар войны, бандиты заставляют его лично казнить Якоби — человека, который когда-то его освободил и которого Ян только что предал. Поначалу в Яне ужас перед оружием, он несет пистолет двумя руками, далеко отведя его от себя, как живое опасное существо. И, как будто бы живой, пистолет вырывается из его рук, падает на землю. И первый выстрел мимо, как раньше в курицу. Но когда новая пуля сбивает Якоби с ног и он ползет, мыча, хватаясь пальцами за землю, Ян, ощутивший вкус насилия, точно прорвав преграду, с облегчением стреляет еще два раза.

И третий раз, уже во время полного распада жизни, потеряв свою изнеженность в борьбе за существование, — резкий, хитрый, решительный — Ян, схватив автомат уснувшего мальчика-солдата, пинками поднимает его, гонит перед собой. Ева слышит короткую автоматную очередь, а потом Ян придирчиво и довольно рассматривает подошвы сапог, снятых им с убитого.

Ступени озверения Яна показаны с той же неумолимой точностью, как и стадии опустошения Евы. Ее первые сцены, когда она признается мужу, что мечтает о ребенке; крик отчаяния и бессилия, когда вражеский парашютист, схватив ее за волосы, заставляет ее перед объективом аппарата рассказывать свою биогра-



фию, чтобы потом подложить чужой голос, говорящий о «счастье освобождения». Затем ее обвиняют в коллаборационизме, и уже «свой сержант» привычным жестом запрокидывает ей голову, зажимает рот, бросает в камеру. И каждое насилие отнимает часть ее гордости, чистоты, покоя. И появляется ненависть к мужу, который не защитил, не помог. Она отдается Якоби без любви, разве что от жалости к его одиночеству. А еще больше от собственной пустоты.

В первых сценах взрывы и огонь войны Ева и Ян встречали крепко сжав руки, обнявшись. В последних эпизодах они сидят закутавшись в рваные одеяла, отдельно. Они не смотрят друг на друга, они не говорят.

Бергман говорит о слабости человека, о деградации личности, о распаде связей. Но за этим — гнев и осуждение войны, которая ставит человека в такие ситуации, каких он выдержать не может, в каких его нравственное «я» разрушается и умирает.

Доказательство этой мысли может показаться иллюстративным. Этапы деградации героев намечены схематично. Но сила Бергмана в том, что, обобщая судьбы человечества в судьбах двух людей, он не делает марионетками своих героев, мир, заключенный внутри его модели, многообразен, трепетно жив, изменчив.

В принципе обрисовки среды у Бергмана в этом фильме поражает одна особенность: она вещественна, конкретна и в то же время почти не запоминается подробностями, деталями быта. В памяти остается ощущение атмосферы эпизода, настроения. Беспокойство и напряжение первых сцен, когда молчат радио и телефон на острове, отрезанном от Большой земли. Потом колонны военных машин на переправе, на улицах города и тишина антикварной лавки. Хозяин в военной форме — его уже призвали — показывает музыкальную шкатулку из Майсена, и тихая пасторальная мелодия — как остров мира и старины среди грохота приближающейся войны. И еще одна тихая сцена ночью, после первых эпизодов войны, — воспоминание о начале любви, о скрипке, которую Ян подарил Еве (ее в 1814 году сделал известный мастер — современник Бетховена). Все это — антивариант; майсенский фарфор, скрипка — островки старины, культуры, не поглощенные войной, среди всеобщей анонимности, солдатских униформ, касок парашютистов и вспышек разрывов.

И люди выбраны Бергманом без густой, подчеркнутой типажности Феллини. Это внешне вполне нейтральные люди массы. Но в каждом есть некая определяющая грань характера. Веселый цинизм тюремного врача, сортирующего тех, кто уже воняет, от тех, кто еще нуждается в пище, но не забывающего галантно предложить даме сигарету. Постоянный холод одиночества, испытываемый Якоби, его наглухо застегнутое пальто, которое он не снимает даже дома. Сладострастие, с которым парни в кожанках из отряда Филиппа — одной из банд в распавшемся государстве — бросаются обыскивать, вернее, разрушать дом: с хрустом выбитые прикладом оконные переплеты, в щепки разбиваемый рояль, автоматная очередь по зеркалу, вспарываемые диванные подушки — сладость, восторг разрушения.

Чувства настолько интенсивны и завершены, что как бы отделены от своих носителей. Фильм — энциклопедия эмоций, рожденных войной, — страх, беззащитность, жестокость, жажда разрушений, безнадежное отупение и... стыд. Слово, вынесенное в заглавие, чувство, испытываемое автором фильма.



Картина Бергмана кончается безнадежно, в ней нет даже иллюзорного эстетического разрешения фильмов Феллини. Лодка с последними уцелевшими людьми отваливает от берега. Кажется, это просто перевоз через узкий пролив, отделяющий остров от материка. Но путешествие бесконечно. Режиссер несколько раз разрывает эпизод затемнениями, как бы подчеркивая длительность времени, и снова начинает кадр образом холодного, бесконечного моря, заполняющего экран. Это путешествие-метафора. Не случайно критика сравнивала его с путешествием Ноева ковчега и перевозом Харона в царство мертвых... Ночью и днем плывет лодка, кутаются в лохмотья пассажиры, тихо, чтобы не мешать другим, перелезает через борт и погружается в море Филипп — рыбак, потом предводитель банды, а теперь лодочник. Ян равнодушно наблюдает его смерть.

Нет разговоров, шума, только плеск волн. Тишина нарушается, лишь когда лодка попадает на плавучее кладбище, застревает среди трупов солдат, в полной форме, с маскировочными сетками на касках, в пробковых поясах, плавающих в воде. Тогда к скрипу уключин и плеску волн примешиваются удары металла о дерево лодки, чавкающий звук, с каким багор погружается в трупы, чтобы оттолкнуть их от лодки. И плачут пассажиры тоже беззвучно. Только в самом конце снова слышится голос Евы, рассказывающей о приснившемся ей страшном сне: город, синее небо и красная золотая роза, которую расстреливают с самолета, и она горит, горит...

Конец страшен, безнадежен, но художники середины XX века, пережившие фашизм и его разгром, концлагеря, атомную гонку, холодную войну и бесконечные малые горячие войны, ясно понимают, что может ждать человечество от тотальной войны. Креймер предупредил о возможности радиоактивного отравления в фильме «На берегу», Кубрик в «Докторе Стрейнджлэве» изобразил людей, которые мечтают развязать войну. Бергман не политик и не публицист. Художник, он, как всегда, избирает свой путь, предупреждая о возможности и неизбежности нравственного отравления, о психическом разрушении, если... «это произойдет».

Ю. Ханютин