

Д.В. Кобленкова

Тема индивидуальной свободы
в шведском кинематографе

История национальной кинематографии, равно как и становление литературного процесса, – это прежде всего отражение общественных приоритетов. XX век не раз изменял идеологические и социальные модели, однако культура Швеции обнаруживает устойчивую приверженность нескольким базовым принципам. Одним из них можно считать аполитичность кинематографа. Жанры исторического и политического кино в стране не актуальны, традиционная философско-психологическая драма осмысляет исторический процесс крайне редко и с большой осторожностью. В фильмах первой половины века даже социальная тема представлена в ограниченном количестве картин, поэтому в них невозможно увидеть социальных бунтов, партийной борьбы, споров о внешней политике. Главная трагедия XX века – Вторая мировая война – за редким исключением¹ также не отражена в шведском кино.

После яркой эпохи 60-х годов, картин Бу Видерберга (Bo Widerberg) и Вильгота Шёмана (Vilgot Sjöman), впервые затронувших классовые проблемы шведского общества, вновь наступило затишье, которое не нарушилось даже убийством Улофа Пальме. Кинематограф по-прежнему проявлял интерес к другим аспектам жизни.

Если искусство не интересуется быстротечным внешним миром, следовательно, оно аутистично, сосредоточено на проблемах внутренних. Говоря метафорически, искусство в Швеции развивается не по горизонтали, а по вертикали, по принципам готики. Оно постоянно соединяет два полюса – человека и Бога, а все, что существует между ними, – это и есть история. В то же время концепция личности неизбежно меняется – от патриархальных ценностей общество движется к новым формам существования.

© Кобленкова Д.В., 2013

Анализ истории шведского кино приводит нас к убеждению, что главной и неизменной темой уже второе столетие является поиск индивидуальной свободы. Обращаем внимание: не политической, не социальной (при всей их значимости), а именно индивидуальной, психологической. Этот тематический ракурс может показаться неожиданным, так как Швеция извне воспринимается как сверхнормативное общество. Люди живут внутри строго очерченных государством, религией и традицией правил и являются частью ими самими установленной системы, в которой не принято быть исключением. По этой причине индивидуализм должен был бы здесь восприниматься как нарушение нормы и осуждаться. Но что происходит в действительности? Неофициальным символом страны является Пеппи Длинныйчулок, литературный персонаж, созданный Астрид Линдгрен. Эта маргинальная героиня ломает стереотипы: девочка живет одна, не ходит в школу, не подчиняется полицейским, игнорирует службу опеки, бьет мальчишек и обо всем имеет собственное мнение. Следовательно, шведское общество культивирует асистемную, т. е., по существу, антишведскую модель поведения; более того, свои надежды на проявление личной свободы оно связывает с образом женщины, а не мужчины. И наконец, чувство индивидуальной свободы присуще ребенку, а не взрослому.

Приведем еще один литературный факт. В Швеции из произведений Н.В. Гоголя чаще всего переиздается повесть «Шинель». В предисловии к ней шведский критик высказывает основную причину такого интереса к тексту: в повести бедный замученный системой чиновник смог взбунтоваться и восстать против нее². Таким образом, и в гоголевской «Шинели» шведское общество ценит выражение права личности на протест. В контексте этих размышлений возникает вопрос: каким образом шведы сочетают в своем сознании сохранение индивидуальной свободы с соблюдением интересов большинства? Возможно, истинные приоритеты человека в Швеции простираются дальше, чем это диктует нормативная культура.

Анализ представленной выше темы приводит к убеждению, что в шведском кинематографическом материале можно выделить четыре типологические группы фильмов по степени актуализации в них чувства индивидуальной свободы. Самая значительная группа в нашей типологии представлена фильмами, в которых чувство личной свободы присуще женщинам, во второй группе право на индивидуальную

свободу отстаивают любовные пары; мужчины самостоятельно проявляют себя в шведских картинах менее интенсивно и составляют лишь третью группу. Этот вывод еще раз доказывает, в какой степени гендерная политика повлияла на социальное развитие в стране. Отдельный – четвертый – блок посвящен детям. О значимости темы детства в социальной политике Швеции известно достаточно много. Дети способны проявить свою независимую позицию более решительно, чем взрослые. Очевидно, по той причине, что они все еще верны своей природе и свободны от стереотипов. В предлагаемой статье будут представлены ключевые картины первой группы.

На наш взгляд, наиболее концептуальными работами, в которых представлена незаурядная модель поведения женщины, являются фильмы «Интермеццо» (“Intermezzo”, 1936) Густава Муландера (Gustav Molander), «Персона» (1965) Ингмара Бергмана, «Я любопытна – желтый», «Я любопытна – голубой» (1967–1968) Вильгота Шёмана и «Мужчины, которые ненавидят женщин» (2009) Нильса Ардена Оплева. Каждая из картин открывает определенный этап в развитии шведского кино и вызывает интересные культурологические дискуссии.

О влиянии «Интермеццо» на сознание шведского общества указывают многочисленные источники, в том числе статьи исследовательниц феминистской ориентации. В смысловом поле этой картины находятся и другие: «Лицо женщины» (1938), «Женщина без лица» (1947), «Она танцевала одно лето» (1951), «Женщины ждут» (1952), «Лето с Моникой» (1952), «Женские грезы» (1954–1955), «Я – женщина» (1965), «Девушки» (1967), «Салли и свобода» (1981). Однако «Интермеццо» имеет особый статус; его популярность (в том числе коммерческая) подтверждается и фактом создания американской версии, в которой Ингрид Бергман (Ingrid Bergman) вновь сыграла ту же роль.

Сюжет фильма строится на любовном конфликте: знаменитый музыкант, Хольгер Брандт, имеющий семью и находящийся на пике славы, влюбляется в молодую бедную пианистку, дающую уроки его дочери. Анита, героиня Ингрид Бергман, нравственна и потому отказывается от любви. Мотив ее бегства – нежелание причинять боль другой семье. Хольгер, герой Йосты Экмана (Gösta Ekman), оставляет жену и детей и убеждает Аниту остаться с ним. Пара путешествует, дает концерты, на которых Анита аккомпанирует своему знаменитому любовнику. В то же время жена Хольгера предлагает мужу официальный развод.

Однако Хольгер скучает по дочери и не подписывает бракоразводные бумаги. В это время Анита получает сообщение о предоставленном ей гранте на учебу в Париже, который сможет изменить ее жизнь и сделать знаменитой пианисткой, даст ей возможность обрести *свое* имя. Сначала из любви и чувства долга перед Хольгером она отказывается от личной свободы и профессионального успеха. Но ее старый учитель помогает ей взглянуть на ситуацию со стороны. Анита начинает понимать, что «она лишь интермеццо» (т. е. маленькая вставная музыкальная пьеса) в жизни Хольгера и что они оба знают, где его истинное место, – он должен вернуться к семье. Девушка принимает решение расстаться с ним и тайно уезжает во Францию.

Фильм Муландера не является схемой с однозначными мотивировками и содержит в себе много психологических нюансов и противоречий. Так, герой Экмана не считает свое чувство к Аните временной влюбленностью. Он не любит жену и не хочет возвращаться домой. Его отношения с новой возлюбленной показаны на лоне природы, в то время как семейная жизнь – исключительно в интерьерах, где герой снят как пленник тяжелых портьер, массивной аристократической мебели, темных, охватывающих его теней. Возвращению Хольгера в такой мир способствует лишь внешнее обстоятельство – болезнь дочери. В то же время уход Аниты заставляет его пересмотреть свое отношение к ней, и, возможно, под влиянием психологических обстоятельств и уязвленного честолюбия он называет ее «интермеццо». В сцене возвращения в семью герой Экмана показан утратившим свое величие, постаревшим, раскаявшимся, слабым. Таким образом, мужская партия в любовном треугольнике оказывается самой уязвимой. Хольгер проигрывает и жене, и любовнице и находит себя лишь в музыке и любви к дочери.

Совершенно иначе можно взглянуть и на образ Аниты. Внешне ангелоподобная, она все же разрушает брак Хольгера, а затем оставляет его, чтобы обрести собственное имя. Таким образом, для женщины самореализация в профессии становится важнее реализации в любви и в семье. Она не хочет быть тенью знаменитого мужчины, так как может найти себя в иной социальной роли. Новая трактовка женского характера в этой картине обратила на себя внимание многих исследователей. Например, Т. Соила, говоря о фильмах 1930-х годов, выделяет двенадцать типов женщин, из которых образ Аниты соответствует,

по ее мнению, сразу пяти: “nippertippa” – «дерзкая девчонка, заноза»; “jazzflickan, frillan” – «свободная, современная»; “väninna” – «подруга»; “sprakfålen” – «горячий конь, сорванец» и в то же время “oskulden” – «невинная, девственница»³. В этом критик видит разрушение патриархального канона, в котором женщина была лишь объектом мужского внимания. В фильме Муландера женщина впервые становится субъектом. Изменяется и структура мелодрамы как жанра: девушка в финале так и остается одна, поскольку предпочитает посвятить себя карьере.

На наш взгляд, неожиданно трактуется Муландером и образ жены Хольгера. Она красива, умна, воспитанна. Но она согласилась быть «в тени» мужа. Однако когда Хольгер уходит из семьи, жена просит официального развода, который позволил бы и ей почувствовать себя свободной. Так, вопрос женской самореализации встает в фильме не единожды. Разница в поведенческих моделях заключается в том, что Анита отказалась быть «интермеццо», быть второй в профессии и второй по отношению к жене, а жена принимает мужа обратно, отвергнув возможность самостоятельности и предпочтя традиционные семейные ценности. Возможно, Муландер показал разные типы женской любви, которые стали причиной сделанного каждой из героинь выбора: жена любила в Хольгере обыкновенного человека, каким он был в молодости, задолго до своего восхождения; Анита же любила его талант и величие художника. Новая героиня, таким образом, уже не знает преданной патриархальной любви к мужчине и оценивает его главным образом по профессиональному дарованию и социальному статусу.

Интерес к женским характерам Муландер проявил и под другим углом зрения: даже второстепенный персонаж – маленькая дочь Хольгера – может претендовать на роль актуализатора феминистской тематики. У героя есть и старший сын, однако ни мать, ни отец не обращают на него должного внимания. Главный центр притяжения – девочка. Она эмоциональна, обладает волей и также мечтает стать известной пианисткой. В итоге именно она меняет жизнь мужчины (пусть и отца) на втором этапе жизни. Общий вывод из этой картины можно сформулировать во вполне феминистском духе: женщины сильнее мужчин; они жаждут любви, но еще больше они стремятся к реализации в социуме. Героиня Ингрид Бергман выбирает индивидуальную свободу, и если вернуться к названию фильма, то в рамках логики ее поведения «интермеццо» является он, а не она.



Ингрид Бергман и Йоста Экман
в фильме Г. Муландера «Интермеццо» (1936)

Обратим внимание на то, что у героини, выбравшей личную свободу, нет родителей. У нее нет прошлого, есть только исходная позиция и будущее. Как правило, отсутствие ретроспекции лишает зрителя ключа к образу героя, его внутренний мир остается неразгаданным и потому притягательным. В то же время тайна прошлого дает возможность режиссеру не обосновывать сделанный героиней выбор.

Большую роль здесь также играет исключительная внешность Ингрид Бергман. В этот период режиссеры чаще всего работали с типом красивой, но холодной, демонической женщины, который олицетворяли Марлен Дитрих, Вивьен Ли, Грета Гарбо. Внешность И. Бергман – полная их противоположность, но сущность ее героини более жесткая, нежели у предшественниц. Актриса играет нежную женщину, которая способна переломить обстоятельства. Происходит усложнение женских характеров и разрушение стереотипа. Вместе с тем героиня Муландера

пока еще боец без программы, она действует интуитивно в отличие от сильных женщин в фильмах второй половины века.

Новую эпоху по-настоящему откроют представительницы 1960-х годов, когда экзистенциальное мироощущение 1930–1950-х годов сменится социальной и политической активностью. Этому будут предшествовать провокационные работы Альфа Шёберга «Фрёкен Жюли» (*“Fröken Julie”*, 1950) и Арне Маттссона (Arne Mattsson) «Она танцевала одно лето» (*“Hon dansade en sommar”*, 1951).

Фильм Альфа Шёберга «Фрёкен Жюли» является экранизацией пьесы А. Стриндберга, резкие высказывания которого о женской эмансипации хорошо известны. Например, в фильме Шёберга «Травля» (*“Hets”*, 1944) по сценарию Ингмара Бергмана (Ingmar Bergman) один из героев – циник Сандман – произносит характерную фразу: «Все женщины – шлюхи. А если нет, то хотят ими быть. Так говорят Стриндберг и Ницше». Однако именно Стриндберг, актуализируя женский вопрос, повлиял на развитие гендерной тематики. Картина Шёберга – еще один взгляд на различие психологии и физиологии мужчины и женщины, особенно если они занимают разное социальное положение в обществе.

В фильме А. Маттссона девушка делает выбор между физическими отношениями с мужчиной и церковной моралью, т. е. женщина в шведском обществе движется в сторону все более широко трактуемого самоопределения; в данном случае сексуальной свободы и атеизма. К тому же картина наряду с фильмом «Лето с Моникой» (*“Sommaren med Monika”*, 1952) И. Бергмана оспаривает право на первое в Швеции изображение обнаженного тела⁴.

В этот период, т. е. с середины 1940-х годов, Бергман начинает свою творческую карьеру. Критики называют его «женским» режиссером, который посвятил всю жизнь исследованию женской идентичности, и прежде всего женской сексуальности. Показательными являются названия картин: «Кризис» (*“Kris”*, 1945), «Тюрьма» (*“Fängelse”*, 1948), «Жажда» (*“Törst”*, 1949).

В пределах нашей темы мы остановимся на более поздней философско-психологической драме Ингмара Бергмана «Персона» (*“Persona”*, 1966)⁵, так как в ней поведение героини, актрисы Элисабет Воглер, носит наиболее экстремальный характер, а структура фильма (при всей его оригинальности) содержит узнаваемые элементы гендерно ориентированной картины.



Электра в фильме Ингмара Бергмана «Персона» (1965)

«Persona» в переводе с латинского – «лицо». Бергман неоднократно обращался к этому концепту в фильмах разных лет («Женщина без лица», «Лицо», «Персона», «Лицом к лицу», «Лицо Карин»). Очевидно, для режиссера имела значение смысловая цепочка «личность–лицо–маска». Героиня – театральная актриса Элисабет Воглер – также подана зрителю из ниоткуда: в театральной маске, без подлинного лица, без прошлого, без социального и исторического контекста. При этом сообщается единственная подробность: во время спектакля, когда она извинилась перед актерами и замолчала, она исполняла роль Электры.

Заметим, что образ Электры и в дальнейшем будет использован в шведском искусстве. В 1967 г. известный романист и новеллист И. Лу-Юханссон создает антиутопический роман «Электра. Женщина 2070 года» (*“Elektra. Kvinna år 2070”*). Используемый авторами миф многопланов, он подвергается различным авторским интерпретациям. Имя Электра обозначает «свет, ясность, чистота», она является

символом поиска, правдоискательства; в то же время это героиня, «лишенная брачного ложа, девственница»⁶, что символизирует бесплодность ее замыслов и действий. В мифе Электры отягощена чувством мести и ненавистью к несправедливой власти. Иными словами, образ Электры является символом протеста, но ее борьба, подобно всякому насилию, преступна, как и то, против чего она борется. Электра становится трагической героиней, конфликт которой с существующей системой ценностей неразрешим.

Известно, что поэтика фильмов Бергмана отличается повышенной условностью – сверхнормативностью и абстрагированием. События и психологические типы гиперболизированы и помещены во внеисторическую среду. Героиня, которую играет Лив Ульман (Liv Ullmann), не является психологически достоверным характером. Это схема, которая должна проиллюстрировать одну из возможных линий поведения женщины XX века. Конфликт героини с миром является не только внешним, но и внутренним. Она не хочет принимать фальшивый мир, так как он стал более иллюзорен и лжив, чем театр, в котором она служит. Формально ее молчание является ответом на обесценивание XX веком сокровенного Слова. Элисабет ограждает себя от внешнего мира, от кадров телевизионной хроники, демонстрирующей акты саможжения демонстрантов и гибель детей. Личное пространство героини закрыто от других, несмотря на попытки излечить ее. В то же время в ней идет борьба между гордыней и смирением, духовным и физическим началами.

Элисабет также является исключительной женщиной, но в отличие от героинь Муландера в персонажах Бергмана появляется одержимость: бунт Элисабет не только осознан, но и принимает гипертрофированные формы. Бергман идет на открытую условность, делая фильм универсальным философским повествованием. Как отмечалось, в художественном мире Бергмана именно женщина стремится к подлинности. Если она не находит ее, то либо уходит от мужчины («Лето с Моникой»), либо сходит с ума («Как в зеркале», “Såsom i en spegel”, 1960), либо молчит («Молчание», “Tystnaden”, 1962–1963, «Персона», “Persona”, 1965, «Шепоты и крики», “Viskningar och rop”, 1972), ликвидируя свое внешнее бытие. Но при этом она продолжает бороться, не изменяя своей внутренней свободе. Она никогда не выбирает суицид, в отличие от женщин в других картинах, например в фильмах «Фрёкен Жюли»

Альфы Шёберга и «Девушка и гиацинты» (“Flicka och hyacinter”, 1949) Хассе Экмана (Hasse Ekman). По логике Бергмана самоубийство можно понять как поражение.

Конфликт свободы и необходимости в фильме разрешается в пользу свободы и не имеет трагического характера. Экзистенциальные персонажи делают выбор в пользу своего «я», даже если выбор противоречит категориям разумности и упорядоченности, а их истинная природа низка и поведение аморально. Женщины в его фильмах становятся асоциальными с точки зрения общепринятых представлений, им присущ психологический садомазохизм, воспринимающийся как истерия от столкновения с неподлинным миром. В то же время женские образы наделяются все более явными мужскими чертами: женщина не ведает страха, обладает волей и агрессивностью. Подобно Электре, героиня Ульман уже имеет программу и способна воплотить свой замысел.

Семейная тема в «Персоне» редуцирована. О родителях Элисабет и медицинской сестры Альмы не сообщается. Находясь вне традиции, героини сами себя воспитывают и не готовы к подчинению. Кроме того, у них отсутствует инстинкт материнства. Альма рассказывает о сделанном аборте, так как они с любовником решили, что им не нужны дети. Она же рассказывает историю Элисабет, которая не хотела ребенка, но под влиянием других решила на этот шаг. В результате к сыну она чувствует лишь ненависть, желает его смерти, тяготится им и его навязчивой любовью. Отношение Элисабет и Альмы к мужчинам и детям крайне эгоистично, но режиссер не морализирует. Принцип «быть, а не казаться», по Бергману, является важнейшей чертой личности, и человек в его художественном мире стремится прежде всего обрести себя.

Двойственность образов Элисабет и Альмы (наличие у каждой лица и маски) подчеркнута графически: они одеты либо в белое, либо в черное. Кроме того, женщины являются двойниками друг друга: Элисабет подобна эмоции, иррациональному началу, Альма – разумному, прагматичному. Но история каждой из них показывает, что в обеих есть сходные черты, и двойники тяготеют друг к другу, сливаясь в одно лицо – в одну «персону». Известно, что Бергман долго искал натуру, где Альма и Элисабет должны были провести период реабилитации Элисабет. Природа острова Форё оказалась наиболее подходящим пейзажем: теплая погода на побережье Балтийского моря сменялась

дождем и холодным штормом. Двойственное начало природы человека отражалось через прием психологического параллелизма в контрастах природного мира. Черные цвета одежды оттенялись холодным тоном серых прибрежных камней.

Жесткая, аскетичная местность Форё, где человек может остаться наедине с собой, стала впоследствии местом прибежища самого Бергмана – он провел там последние годы жизни.

Если героини Ингмара Бергмана искали себя в мире вневременных экзистенциальных категорий, то женщины в картинах Вильгота Шёмана (Vilgot Sjöman) были заняты решением исторически конкретных вопросов, в том числе политических. Символом эпохи 1960-х годов является Лена Нюман (Lena Nyman), актриса и героиня двух частей одного фильма: «Я любопытна – желтый» (“Jag är nyfiken – gul”, 1967) и «Я любопытна – голубой» (“Jag är nyfiken – blå”, 1968). Снова женщина становится проводником перемен и критерием истины.

Меняется время, меняется Швеция, но сильные женщины в шведских фильмах по-прежнему воспитывают себя сами: Лена, как ее предшественницы, а затем и последователи, не имеет полноценной семьи. У нее нет матери, а отец – тихий алкоголик, торгующий рамами в багетной мастерской. Единственный факт его биографии вызывает некоторое уважение Лены: он три недели провел в Испании во время гражданской войны. Но, поскольку он быстро вернулся, его роль в пантеоне значительных личностей обесценилась. Модель этой неполноценной семьи строится на презрении социально активной Лены к слабому обывателю-отцу. Шёман обращает внимание на возраст Лены: она студентка театрального колледжа, но отстаивает право на свободу, едва переступив порог тинейджерства.

Актриса Лена Нюман должна сыграть саму себя в фильме Шёмана, поэтому картина представляет собой рассказ в рассказе, который содержит кадры кинохроники, в том числе интервью с Улофом Пальме, занимавшим тогда должность министра транспорта. В задачу Лены входит интервьюировать шведов, задавая два ключевых вопроса: считают ли они, что в Швеции по-прежнему сохраняется классовое общество, и как они оценивают права женщин. Феминизация общества рассматривается в фильме уже как открытая социальная проблема, требующая политического решения. Лена составляет анкету, в которой лишь две графы: явное и неявное неуважение к женщине. Об этом Лена беседует



Лив Ульман и Ингмар Бергман
во время съёмок фильма “Персона” на острове Форё
(1966)

с представителями правящей партии и рядовыми шведами и, кроме того, обсуждает с ними разницу в доходах сельского населения и горожан, в заработной плате мужчин и женщин.

Одной из центральных тем в фильме является отказ Швеции от насильственной борьбы с врагом. Об этом Лена слышит по телевидению, видит сторонников такой политики на улицах. Имитируя документальность повествования, Шёман монтирует игровые фрагменты с кадрами хроники, запечатлевшей Мартина Лютера Кинга, сторонника ненасильственных мер. Сама Лена с трудом воспринимает такую позицию, поскольку это лишает шведов активности, приводит к апатичности. Бурная жизнь Лены противопоставлена официальной умиротворяющей государственной пропаганде. Героине нужны общественные поступки другого размаха, но шведы, которым она задает вопросы в аэропорту, по-прежнему летают в Испанию отдыхать, не отягощая себя размышлениями о диктатуре генерала Франко. В отличие от них у Лены каждое сообщение по телевидению вызывает ответную реакцию, в том числе шествие с плакатами протеста мимо посольств. При этом девушка не принадлежит ни к одной партии. Возможность заниматься политикой, не будучи членом какой-либо организации, имея лишь гражданскую позицию, становится уникальной отличительной чертой общественной системы в Швеции.

Независимость Лены от существующих табу проявляется и в ее сексуальной свободе. Однако здесь все оказывается сложнее. В архиве Лены есть коробка с надписью «М» – мужчины, и своему новому любовнику она сообщает, что их было 23, «но с первыми девятнадцатью не было ничего интересного». Значительную часть фильма Лена ходит обнаженной и занимается любовью на дереве и на парапете перед королевским дворцом на глазах у караульного. Но влюбленность в нового мужчину разрушает ее принципы: из ироничной феминистки Лена превращается в ревнующую агрессивную женщину. Ей снится сон, что она связывает мужчин веревкой, а предавшего ее любовника сначала убивает из ружья, а затем кастрирует. Чтобы излечиться от несвободы, порожденной любовью, она уезжает из города в «естественное пространство», в провинцию Смоланд, где занимается йогой и «упражнениями по умерщвлению плоти». Но после приезда Бёрье все повторяется снова. Характерный эпизод: Лена в гневе выбрасывает перчатки любовника в озеро. Он приказывает ей: «Достань их», она отказывается: «Нет!».



Лена Нюман в роли самой себя
в дилогии В. Шёмана «Я любопытна – жёлтый» (1967),
«Я любопытна – голубой» (1968)

Столкновение мужской и женской воли заканчивается истеричной дракой в воде. Лена понимает, что ее природа требует ответного насилия, ей хочется убить Бёрье, чтобы не чувствовать над собой власть мужчины. В этой сцене Шёман использует приемы мифопоэтики, перенося ситуацию противостояния мужчины и женщины в первозданную стихию воды. В другом эпизоде Лена едет на велосипеде, являющемся в данном контексте одним из эротических символов. Крупный план Лены-велосипедистки монтируется с планом проезжающих мимо нее автомобилей; из каждой машины слышится: «Крошка, садись!» Череду мужских лиц, выражающих отношение к женщине как сексуальному объекту, парадоксально завершает лицом Мартина Лютера. Можно понять, что для Лены и он такой же мужчина, как они, а значит, враг. Уже иначе прочитывается символический смысл портрета Франко, висящего у Лены

в комнате: Франко – мужчина-диктатор, и эти слова (мужчина и диктатура) – для нее синонимы. В финале она разбивает портрет стеклянными бутылками и вонзает в изображение нож, имеющий в психоанализе фаллическое значение. Она казнит мужчин их же оружием.

Характерно, что Лена периодически общается с виртуальными мужскими образами: Марксом, коммунистическими лидерами, Мао, Франко, президентом США, Мартином Лютером, королем Швеции, Улофом Пальме, лидерами народной партии и даже режиссером Шёманом. Очевидно, мужчины для нее – определенные концепты, и прежде всего концепты власти. Частично реабилитирован в этой галерее лишь Мартин Лютер: она, как у святого, просит у него прощения за насилие, которое готова проявить к миру мужчин.

Лена переживает внутренний конфликт, который возвращает нас к Бергману: общественное – преходяще; основные причины всего сущего заключены в самом человеке. Можно добиться внешней свободы и даже стать асоциальным, но стать свободным от себя не удастся. В финале картины есть трагифарсовая сцена: Лена заражается от Бёрье чесоткой, и они оба вынуждены лечиться. Голой Лене врач (разумеется, мужчина) выносит свое резюме: «Свобода – совсем непростое дело, поэтому ты и стоишь здесь».

Показательна внешность новой героини своего времени. Лена Нюман не обладает изящной фигурой, но стремится не чувствовать комплексов. В эпоху Б. Бордо и О. Хепбёрн это был поступок. Стиль ее одежды эклектичен: дешевые большие серьги из бисера, кокетливый берет и строгие очки как признак богемной интеллектуальности. Женщина, как и прежде, вынуждена носить маску, но в 1960-х годах уже не только для того, чтобы обратить на себя внимание, но и чтобы с ней считались. В сценах любви маски нет, Лена впервые понимает, что значит быть, а не казаться. В момент разочарования вновь появляются темные очки, с помощью которых она отгораживается от мира и снимает их только в диалоге с героем, когда Шёман требует по ее роли смотреть мужчине в глаза. Ее собственный взгляд, горящий особым оптимистичным огнем, создает в зрителе уверенность, что женщина не сдастся. Но актриса Лена Нюман и ее героиня не единое целое. Роль, которую она исполняет, драматичнее. Очевидно, что Лена-актриса живет без идеалов, а Лена, которую она играет, к идеалам стремится. От игры она переходит к осознанному противостоянию и влияет

на социальные перемены. В то же время Лена-актриса свободнее своей героини, которая не может избежать зависимости от авторитетов и идей.

К сожалению, фильм Шёмана повлиял главным образом на представление общества о сексуальной свободе, после чего последовал взрыв «сенсационного» кино⁷. Вершиной эротического кинематографа в Швеции можно считать фильм Торгни Викмана (Torgny Wickman) «Язык любви» (“Kärlekens språk”, 1969). Помимо цензурных картин, в стране снималось большое количество порнографических лент, что стало для многих поводом для критики. Мотив физического насилия над женщиной превратился в главную тему фильмов разных жанров – от социальных до криминальных. Одним из показательных примеров может служить картина Алекса Фридолински (Alex Fridolinski) «Триллер. Жестокое кино» (“Thriller – En grym film”, 1972). Фильм утвердил право на изображение сцен сексуального и психологического унижения женщин. К этой теме режиссеры будут возвращаться постоянно, нередко гипертрофируя ситуацию. Таковы картины Лукаса Мудиссона (Lukas Moodysson) «Лилия-forever» (“Lilja 4-ever”, 2002), Андерса Нильссона (Anders Nilsson) «Когда сгущается тьма» (“När mörkret faller”, 2006), Оке Сандгрена (Åke Sandgren) «Любить кого-нибудь»⁸ (“Den man älskar”, 2007).

Настоящим событием начала нового века стал лишь один фильм – картина Нильса Ардена Оплева (Niels Arden Oplev) «Мужчины, которые ненавидят женщин» (“Män som hatar kvinnor”, 2009), экранизация одноименного романа Стига Ларссона (Stieg Larsson). В русском переводе роман издан с названием «Девушка с татуировкой дракона». Это была первая часть трилогии Ларссона «Миллениум», за которой вышло продолжение: «Девушка, которая играла с огнем» и «Девушка, которая взрывала воздушные замки» (в оригинале “Flickan som lekte med elden” и “Luftslottet som sprängdes”). Фильм подвел определенную черту под обозначенными ранее проблемами и показал, насколько можно судить по его популярности, какого героя хотят видеть в Швеции.

Героиня фильма замыкает круг женщин с повышенным чувством внутренней свободы. Даже для тех, кто не читал роман, она отчетливо напоминает ненормативную Пеппи, и подтверждается эта догадка текстом романа, в котором Лисбет сравнивает себя с Пеппи, а журналиста Микаэля Блумквиста называют Калле Блумквистом, сыщиком из другого романа Линдгрена. Такая кольцевая композиция шведской

культуры создает устойчивое впечатление, что с Линдгрэн все и началось. Ей удалось вербализовать витающие в воздухе интенции, которые приобрели емкую форму. Модель женского поведения с родителями, с мужчинами, с друзьями, в школе, в социуме нанизывалась на главное слово – «независимость».

Лисбет (актриса Нуми Рапас, Noomi Rapace) в первой части трилогии тоже имеет таинственное прошлое, как и Пеппи, а вслед за ней и все названные выше героини. У Пеппи нет матери, но был отец, с которым она «бороздила моря» вместо того, чтобы ходить в школу. Шведская Пеппи XXI века, Лисбет Саландер, тоже не имеет матери, которая умерла в клинике после побоев, а отец не капитан дальнего плавания, а русский офицер ГРУ, сбежавший в Швецию, где стал криминальным авторитетом; он избивал мать Лисбет и довел ее до безумия. Образ романтического отца у Линдгрэн сменяется образом не менее романтического злодея у Ларссона. Но в обоих случаях сохраняется образ сильного мужчины, для которого женщины – лишь средство, а не цель.

Лисбет, как и Пеппи, не училась в школе, т. е. не воспитывалась в социуме. Но ее изоляция была другого рода: она насильственно содержалась в психиатрической клинике, в которой главным врачом был человек с извращенными пристрастиями. Заметим, что образ Петера Телебориана отсылает нас к знаменитому фильму немецкого экспрессионизма «Кабинет доктора Калигари», в котором главный врач психиатрической больницы, воспринимаемый правдоискателями как последняя надежда, является основным преступником – жаждущим власти маньяком.

На протяжении всех частей экранизации трилогии Лисбет подвергается разным формам насилия. После сексуального унижения, которому подвергал девушку Телебориан, ее неоднократно насилует назначенный социальной службой опекун, адвокат Бьюрман, пытаются изнасиловать хакеры, а брат и отец избивают и хоронят заживо. Даже Микаэль Блумквист (актер Микаэль Нюквист, Michael Nyqvist) предает ее, предпочитая вернуться к Эрике Бергер. Насилию со стороны братьев, мужей и отцов подвергаются и другие женщины в романе, в частности Харриет и Сесилия Вангер; других женщин убивают в качестве ритуальных жертв за «сексуальные преступления». Такая концентрация сексуального и физического насилия является преувеличением, поскольку



Нуми Рапас в роли Лисбет Саландер.
Фильм Н.А. Оплева «Мужчины, которые ненавидят женщин»
(«Девушка с татуировкой дракона», 2009).

извращенцами оказываются почти все мужчины на разных социальных уровнях. Это выглядит как признак душевной болезни шведского мужского населения, его вырождения.

О Лисбет Саландер Блумквист говорит: «Лисбет ненавидит мужчин, которые не считают женщин за людей», но для того, чтобы стать знаковой фигурой своего времени, героине Нуми Рапас этого было уже недостаточно.

Лисбет интроверт, необщительна, асоциальна. Ее внутренний мир сознательно не раскрывается, что выгодно отличает фильм от книги. В романах есть ее внутренние монологи, авторский комментарий к поступкам, экскурсы в прошлое. Все это делает Лисбет не столь загадочной. В фильме она – женщина-демон, в характере которой лишь Блумквист угадывает ранимого ангела. Обладательница вызывающей внешности с пирсингом в носу, с фигурой худенького подростка и скрытой сексуальностью, она отталкивает и манит одновременно. Более того, она, как амазонка, не только презирает мужчин, но и обладает умением драться, применять электрошокер и прочие современные средства самозащиты. К исключительным чертам ее образа добавляются аналитический ум, фотографическая память и способность быть одним из лучших хакеров мира. Таким образом, она сочетает в себе черты женщины-мачо, амазонки и леди. Если Стиг Ларссон задумывал этот женский образ как вариант повзрослевшей Пеппи, то перед нами фантастический герой современной волшебной сказки, который проходит инициацию и осуществляет благородную миссию по спасению мира. Безусловно, героиней движет чувство личной независимости, и все, что она соглашается делать, происходит по ее инициативе или на ее условиях: от выбора мужчин и женщин в качестве сексуальных партнеров до работы, которую она готова выполнять.

Однако интерес, проявленный шведами к образу Лисбет, заключается не только в ее феминистской позиции. Есть в фильме одна концептуальная особенность: в нем сведена к минимуму и трансформирована роль Эрики Бергер. В романе Эрика показана совладельцем издательства «Миллениум», талантливым журналистом и красивой женщиной, умной, богатой, свободной от стереотипов морали. На протяжении нескольких лет она живет и с мужем, и с Блумквистом, являя пример свободной сексуальной жизни. Именно она у С. Ларссона могла бы стать феминистским примером состоявшейся женщины. Но в фильме поведение

Саландер акцентировано, а позиция Эрики остается на втором плане. Более того, она показана иначе, чем в тексте: это – стареющая одинокая женщина, вынужденная терпеть измены Блумквиста. От романной харизматичности нет и следа. Возможно, полное соответствие ее книжному образу привело бы зрителя к дилемме: выбор между законопослушной Бергер и маргинальной Саландер не был бы однозначным. Реакция зрителей и читателей подтвердила правильность сделанного выбора: шведское общество было откровенно увлечено новой героиней эпохи.

Попытаемся понять, в чем «эффект» Саландер. Эрика Бергер состоятельна, из аристократической семьи; Лисбет бедна, лишена семьи, унижена. Предпочтение ее Эрике может свидетельствовать о том, что в сознании шведов живет память о классовом обществе и что они по-прежнему не любят богатых. В тексте романа Блумквист прямо задается вопросом о бунте среднего класса против власти крупного капитала⁹. Кроме того, Бергер – борец «культурный», в рамках дозволенного; Лисбет переступает закон и тем самым нарушает «норму», переизбытком которой шведы тяготятся. В то же время о Лисбет говорят, что она может переступить закон, но закон Божий – никогда. Нравственная основа личности Саландер также оправдывает повышенный интерес к ней и мотивирует узнавание в Лисбет мессии нового времени.

Нельзя не вспомнить Достоевского, роман которого «Преступление и наказание» с XIX в. продолжает вызывать в Швеции дискуссии. Саландер в социальном и психологическом планах – типичная «униженная и оскорбленная», и в XXI в. шведы *дают ей право* переступить черту во имя высшей справедливости. Если в фильме Шёмана Лена Нюман еще чувствовала себя виноватой за насилие и извинялась перед Мартином Лютером Кингом, то новая героиня Швеции не задается этим вопросом. Кроме того, бунт ее носит уже не частный, а государственный масштаб. Нюман могла себе позволить многословную рефлексию, сексуальную свободу, радикальное интервью и шествие с плакатами; Саландер не тратит время на слова. Она молчаливая бисексуалка без манифестов, которая бьет каждого, кто проявляет к ней неуважение. Она взламывает чужие компьютеры и разными средствами борется против криминала, спецслужб, торговли людьми и экономических преступлений в правительстве. Размах ее деятельности носит вселенский характер.

Создавая исключительного, сказочного героя, поднявшего меч на социальные стереотипы и политические табу, авторы, очевидно, стремились, продемонстрировать радикальную позицию. Эффект, произведенный Саландер, доказывает, что общество еще с эпохи «великодержавия» жаждет героя, оно «ждет перемен».

Возвращаясь к А. Линдгрэн, отметим, что созданная ею концепция женского поведения трактуется в Швеции и за ее пределами именно в том ракурсе, в каком создаются свободолюбивые женские характеры в литературе и кино. В современном исследовании о Пеппи можно видеть главы: «Криминал», «Сценарий террора», «Пеппи как хаос», «Леди или пират», «Маски Пеппи»¹⁰. Подчеркивается интеллектуально-агрессивная, но эволюционная роль такой модели поведения, что, на наш взгляд, и было заложено в образе Лисбет Саландер.

И наконец, о лицах и масках. В представленных фильмах наиболее сильные, избранные женщины стремятся освободиться от масок, и поиск индивидуальной свободы метафорически представлен как поиск истинного лица, т. е. своей личной идентичности.

Примечания

¹ К этой теме в притчевой форме обращался Альф Шёберг (Alf Sjöberg). Чель Греде (Kjell Grede) снял фильм о Рауле Валленберге. Нацизм осмысливается в картине Микаэля Хофстрёма (Mikael Häfström) «Зло». В современном кинематографе популярным стал жанр «военного детектива».

² Lindgren S. Förord / Gogol N. Kappan. I översättning och med förord av Stefan Lindgren. Stockholm, 1994. S. 7.

³ Soila T. Kvinnors ansikte. Stereotyper och kvinnlig identitet i trettioalets svenska filmmelodram. Stockholm, 1991. S. 77.

⁴ В исследовании А. Баскиной «Золотая середина: Как живут современные шведы» приводится реплика президента США Д. Эйзенхауэра, который в начале 1960-х годов «заметил, что в Северной Европе есть страна, где нарушены все нормы морали». По мысли автора, «мало кто усомнился, какую страну он имел в виду». См.: Баскина А. Золотая середина: Как живут современные шведы. М., 2008. С. 81.

⁵ Фильм И. Бергмана «Персона» вызывает большой интерес в английском и американском искусствоведении. См.: Ingmar Bergman's Persona / Ed. Lloyd

Michaels. Cambridge university press., 2000; Blackwell M.J. Gender and representation in the Films of Ingmar Bergman. Columbia, 1997; Aquilon D. Bortom det vita ljus som är ingenting. Fosterdröm och dödsdrift i Ingmar Bergmans Persona // Aquilon D. Magisk cirkel. Luleå, 2005.

⁶ Женщины в мифах и легендах: Энциклопедический словарь. Ташкент, 1992. С. 147–148.

⁷ Подробнее о «сенсационном» кино Швеции см.: Såra tukt och sedlighet. En debattbok om pornografin av Leif Silbersky och Carlösten Nordmark. Halmstad, 1969.

⁸ Перевод названия фильма дается в том варианте, который был предложен в российском прокате.

⁹ Ларссон С. Девушка с татуировкой дракона / Пер. А. Савицкой. М.; СПб., 2009. С. 312.

¹⁰ Edström V. Astrid Lindgren. A Critical Study. Stockholm, 2000.