

**ДОЛЯ ЯК ІРОНІЯ МРІЇ
(НА ПРИКЛАДІ ЛІНІЙ ДОЛІ ПЕРСОНАЖІВ ФІЛЬМУ
«ВЕЧІР БЛАЗНІВ» ІНГМАРА БЕРГМАНА)¹**

Долю потрактовано як результат іронічної гри мрії, коли людина не усвідомлює багатомірність своїх мріянь і їх входження до горизонту потенційних прагнень. Лінії долі персонажів фільму «Вечір блазнів» Ингмара Бергмана засвідчили правомірність такого тлумачення.

Ключові слова: іронія, мрія, доля, Бергман.

Судьба трактується як результат иронической игры мечты, когда человек не сознает многомерности своих мечтаний и их входжение в горизонт потенциальных стремлений. Линии судьбы персонажей фильма «Вечер шутков» Ингмара Бергмана засвидетельствовали правомочность такого истолкования.

Ключевые слова: ирония, мечта, судьба, Бергман.

The destiny is treated as a result of ironic dream game, when person is not conscious of the multidimensionality of their dreams, and their entry into the horizon of potential aspirations. Fate lines of the characters in the film «Gycklarnas Afton» by Ingmar Bergman showed the validity of such an interpretation.

Key words: irony, dream, fate, Bergman.

Час від часу ми згадуємо слова П'єра Буаста: хто просить у долі тільки необхідного, часто отримує від неї надмірне. Їх можна витлумачити як ствердження такої собі винагороди за скромність, але можна й зауважити той незаперечний факт, що Доля вчиняє не завжди так, як її просять. Навіть більше того: інколи й так, як і не стали б її просити. У яких стосунках людина із Долею? Що становить той, може, хиткий місточок, що здатен вивести на шлях долі, при цьому позбавивши людину відчуття нелепності, небезпеки й невірогідності?

Людська екзистенція виявляє незавершеність, несамодостатність буття людини, яка приречена в своєму існуванні виходити поза межі своєї наявної життєвої ситуації, щоб позбавитись відчуття ненадійності всього в світі і здобути сенс свого перебування в ньому. Отже простір життя людини вміщує не лише наявні емпіричні обставини, які складаються кінець кінцем в лінію її здійсненої долі, а й спомини про те, що відбулось або не відбулось, й очікування майбутніх подій, що з них деякі здійсняться, а деякі ніколи не будуть реалізованими у дійсності, й уявлення про ті трансцендентні основи існування світу, які відкриваються лише як таїна. І сенс того, що здійснилось, має своїм конститутивним тлом весь цей

мінливий потік уявних можливостей, що до них виходить людина у своїх прагненнях здобути стійку достеменну картину свого життя і практикувати певну життєву форму.

Так людина й живе – на межі можливого і дійсного, своїм вибором втілюючи один з можливих варіантів у дійсність. Цим реалізується вольова природа людини, що творить свою долю – зціплення різних життєвих ситуацій і подій, сформоване завдяки активності людини, що обирала. Звертання до Долі зазвичай відбувається у просторі мрії, коли омріяна обставина силою бажання перетворюється на вистраждану мету, якої прагнуть. Кожна ситуація пропонує багато варіантів її реалізації і розвитку, і людина обирає той, котрий ближче за інші до її мрії про щасливе, повноцінне, справжнє життя. Зв'язок «мрія – вибір – наслідки» не є однозначним і прямолінійним, адже долю визначити наперед мрією не вдається. Коли людина переконується, що її наміри не отримали адекватної реалізації або не втілились в життя взагалі, вона починає вважати, що її життям керує невідома їй ворожа рокова сила, що тягне її життєвою дорогою попри усі її життєві проекти. А її мрії ошукані. Навіть не так: вона ошукана своїми мріями.

В такому разі людина стикається із випадковістю перебігу подій життя, яка чи не найбільш з усього виявляє несамодостатність людського буття [9, с. 21], бо людина не може ані вплинути на неї, ані передбачити. Раптовість випадку несе в собі те, що відпочатку лякає, – якась несподівана демонічна мімічність способу здійснення події, що не залежить від намірів і планів людини, навіть від принципової готовності до того, що дещо може відбутися випадково. К'єркегор таку раптовість розуміє як «зовнішній вияв несвободи» [3, с. 220], що вказує на несамодостатність людини.

Якщо уявити рух життя як реалізацію мрії і виразити це в термінах «можливість – дійсність», то початок цього руху – це формування мрії як певної цілі, що здійснюється шляхом вибору однієї можливості із багатьох. Обрана можливість цілком може отримати дійсність – тоді мрія справджується. Але сплетіння життєвих рухів багатьох людей, складність зв'язків світу часто приводить до того, що здійснюється інша можливість. Мрія дарує людині блаженство чекання і сподівання на її здійснення, наповнює існування радістю повноти, вірою у щасливу долю, визначає певний порядок життя, підпорядкований людському устремлінню до мрії.

Коли реалізується несподіване інше, відбувається збій у цьому прийнятому людиною порядку, затвердженому мрією. Зціплення подій відбувається поза наміченою мрією лінією долі. Мрія конституєвала певний лад життя, виходячи із ствердження одного з варіантів можливого.

Його «нереалізація» – це посоромлення її самовпевненості? Заперечення її підступною Долею, що її рухають зовнішні сили? Чи, може, це результат гри самої мрії, що ставить певну мету і зрештою усвідомлює неабсолютність будь-якої мети, оскільки завжди існує майже нескінченний набір можливих цілей, кожна з яких має шанс здійснитися? І тоді мрія піддає іронічному позбавленню значущості намір реалізувати обрану мету, поміщуючи її в ряд безлічі можливих. Іронія виступає деякою грою сенсів, коли вона, говорячи словами К'єркегора, знищує дійсність за допомогою цієї дійсності [2, с. 178], коли те, що претендувало на здійсненість, заперечується несподіваним іншим. Іронія не просто грає нашими явно завузькими горизонтами очікувань, але в акті іронічного заперечення значущості залишає суще існувати в такому вигляді, як ніби воно продовжувало претендувати на дійсність, роблячи водночас маску «як ніби» помітною, чим дезавує вдавану значущість (див.: [4, с. 206]). Тож життєвий рух продовжує виглядати як шлях до обраної мети, про яку мріялось і продовжує мріятися, але мрія вже одягла маску «як ніби», продовжуючи стверджувати себе і водночас модальність «як ніби» роблячи помітною. Зміна вибудованої спочатку лінії долі спричинена іронією мрії.

Буває так, що людина усвідомлює як свою мрію одну можливість, декларуючи її як ціль, а несвідомо прагне реалізувати й/чи іншу можливість, намагаючись уникнути очевидного фіаско в разі нереалізації першої. Тоді мрія також здатна пожартувати над таким охочим до самоомани, коли здійснення однієї з її форм призведе не стільки до очевидної «вікторії», скільки до прихованої «конфузії». Альберт у фільмі «Вечір блазнів» Інгмара Бергмана (1953) бореться за Анну, її вірність і кохання і в той же час просить дружину прийняти його назад. Бо мрія про щось конкретне часом не пам'ятає, що омріяне уплетено у складний клубок зв'язків, які вона не може увібрати в себе, що воно є одним з багатьох варіантів реалізації певної ситуації. Для Альберта залишатися з Анною – це не лише відчувати щастя кохання й ніжної турботи, а водночас бути з обридлим мандрівним цирком, в умовах банкрутства, безгрошів'я. Коли він прагне бути з коханою, він не бере до уваги решту обставин, але ця решта є потенційно присутньою в його мрії як той горизонт, що оточує життя з Анною. Більш того, всі ці ненависні сторони свого існування Альберт переживає в дійсності – його омріяне щасливе життя з коханою жінкою перекреслено такою іронією мрії. Він тому й намагається повернутися до дружини, яку вже давно не любить, але з якою пов'язане зручне щоденне існування. Прагнучи певності й надійності побуту, грошової забезпеченості, спокійного безжурного життя, Альберт майже несвідомо поміщає в простір мрії і те, що це буде життя з осоружною

жінкою, яка колись не захотіла продовжувати розділяти з ним тяжку участь мандрівного циркового актора і залишилась в магазині, який отримала у спадок. Отже рух до цілі, яка конституційована мрією, виявляється й рухом до того, що не є приємним, а навіть може бути ненависним. Тому рано чи пізно здійснюється неочікуваний інший варіант, а не декларована героєм версія. Мрія насправді була рухом до іншого, вона іронічно зневажила значущість одного свого виміру з багатьох, тримаючи маску «як ніби».

Альберт, перебуваючи в такому скрутному становищі, коли його прагнення настільки переплетені, що він нездатний розібратись із своїми бажаннями і цілями, залишає собі щілинку для надії: кожного разу, коли буденність мандрівного цирку постає для нього нестерпними своїми проявами (чи то хвора ведмедиця, чи то нестача коштів, чи то втрата костюмів, чи то відсутність охочих до циркової вистави тощо), він розповідає, що бувають успішні цирки та їх багаті директори. «Щосили намагаєшся, як краще, а виходить курям на сміх. А ось в Америці цирк іде через усе місто, гримить музика, слони сурмлять, народ юрбється на вулицях...» В цьому мрійливо виголошеному зразку висловлені ознаки щасливого існування цирку як справжнього свята, що несе радість глядачам і акторам. Однак ця щаслива місцина розташована так далеко, що потрапити до неї неможливо ані циркові Альберта, ані інший з мандрівних труп, які, може, складають конкуренцію невдачливому антрепренеру. Саме цим Альберт виправдовує своє тимчасове, як він сподівається, нещастя. Але при цьому наявність такої майже казкової країни «цирк в Америці» (чим не традиційний почин казки: в тридев'ятому царстві, в тридесятій державі) надає героєві сил сподіватися на краще: «Удача до нас повернеться. Деякі директори цирку багаті: діаманти, будинки, автомобілі. Але це, зрозуміло, в Америці». Мрія наче б то враховує різновекторність спрямування сердечних шукань, але через неусвідомлення такого розшарування мотивів Альберт весь час стикається з несподіваними ситуаціями, що мало втішають його самого та його цирк. Так його мрія іронізує, граючись можливими бажаннями, вчинками і подіями, формуючи долю як незрозумілу й непідвладну силу, що майже завжди є ворожою до людини.

Анна любить Альберта, ревнує його, побоюється, що він її покине з мотивів втомленості від цирку через злиденну щоденність директора-невдахи, тягар відповідальності за життя артистів і тварин, коли бракує коштів, їжі, костюмів, втрачене майно, коли вже несила виходити до глядачів, бо ані творчих, ані утилітарних сподівань у Альберта вже немає. В той же час їй, звісно, теж мріється про краще життя, впевнене, спокійне і усталене, про звичайне жіноче щастя, про нове красиве вбрання (а не

те, що має на увазі Альберт, коли закликає своїх знедолених акторів: «Давайте одягнемо своє найкраще вбрання і вийдемо на арену!» На запитання: «Те, що ми втратили?» – він відповідає: «Ні, те, що залишилось». Можна собі уявити якість того вбрання, яким знехтували крадії. Тут «найкраще вбрання» виявляється радше пародією на найкраще вбрання). Через ревності Анна відчуває, мабуть, неприродне для її кохання бажання помститися Альбертові, покинути його раніше, аніж він залишить її на самоті в цьому безладі циркового мандрівного життя. Її мрія бути з коханим вписана у контекст суперечливих намірів, серед яких є й такі, що відрізняються і навіть протилежні цій головній меті Анни.

Вона піддається спокусі зрадити Альберта з підступним звабником – актором драматичного театру Францем, якому вдалося відшукати певні аргументи, щоб ошукати наївну чисту жінку, котра повірила його обіцянкам. Вона йде до театру, не маючи чіткого наміру віддатись спокусникові. Але, безумовно, в ній вже сформувався несвідомий потяг до нього – не стільки до нього особисто, скільки до втілення зовсім іншого життя, де дорогі парфуми, красиве вбрання, яскраві любовні стосунки, кохання до смерті і решта, що може стати привабливим для провінційної циркової вершниці і клоунеси, яка звикла до запаху стайні, що його носила на собі, мала коханцем брутального неохайного чоловіка в брудних чоботях, який був здатен подарувати їй лише дешеві парфуми і простакувати залицяння. Внутрішнє пристрасне бажання змінити її життя в Анни оформлюється в якісь зрозумілі для неї образи, коли, заховавшись, вона прислухається до репетиції у театрі. Франц репетирує сцену самогубства через кохання, і на Анну слова п'єси справляють глибоке, надзвичайне враження: «Кинджал мій, покинь свою схованку і сміливо нанеси удар, щоб угамувати свою спрагу. Я з радістю вітаю тебе і притискаю до серця! Відсвяткуємо союз в цьому затишному парку, де жорстока моя богиня вперше обдарувала мене ласкою (заколює себе). Білий світ, прощай! Прощай, моя пані. І нехай омийть мою могилу твої сльози! Я вмираю (падає, завіса)». Її розуміння кохання через цю сцену набуває нового сенсу: любов посилює свою серйозність, бо пов'язується з темою смерті, а виконувач цієї ролі в театрі переконливо стає зразком відданості коханню.

Тут набуває дійсності така можливість, яку Анна свідомо аж ніяк не вписувала в простір мрії, але яка входила в той горизонт, яким людині не варто нехтувати, коли вона формує лінію долі. Мабуть, це може набути пояснення тією обставиною, що «творчу міць в справжньому сенсі складає в людині не те, що ми називаємо духом (і вищими формами свідомості), але темні підсвідомі сили потягу душі, <...> доля як окремої людини, так

і групи залежить насамперед від безперервності цих процесів і їх символічних, образних корелятивів» [8, с. 87]. Саме через механізми символізації несвідомих прихованих прагнень мета й реалізує себе як омріяне бажання, й денонсується іронічним зниженням її значущості. Бергман багатьма деталями підкреслює іронічність перипетій, які впливають на формування драматургії як епізоду спокуси Анни, так і всього фільму. Анна виходить на сцену після репетиції, яку вона слухала з куліс, неначе в циркову арену: освітлювач ще не вимкнув світло прожектора, от вона й опиняється в звичному для себе колі – колі цирку, колі своєї клоунської ролі, колі своєї долі, яку вона не усвідомлює до кінця. Розмова героїні зі звабником показана через відбиття в дзеркалі, чим нібито заперечується справжність почуттів, слів і думок, що лунають у гримерці. Все виявляє свою несправжню природу, як та перлина, що нею спокусник досягнув такої прихильності бідної жінки.

Мрія Анни, що включає суперечливі наміри, з яких вона не всі навіть усвідомлює, конституює певний рух життя, в якому одна реалізована можливість заміщується іншою, – іронія мрії робить свою справу, формуючи кінець кінцем лінію долі як неочікувану процесію невіддільних рішень і навіть передбаченням героїні пригод.

Альберт, отримавши відмову від дружини прийняти його знову в родину, повертається до цирку і Анни, яка вже усвідомила свій вчинок як зраду коханого, але спочатку категорично відмовляється визнати свою провину, а потім покладається на його милосердя і здатність зрозуміти і пробачити. Іронія мрії героя повертає рух його долі на те саме місце, що з нього Альберт так прагнув втекти – втекти від побуту, злиднів, блукання світом з цирковою кибиткою, від самого себе, зрештою. Проте його життєва ситуація значно погіршилась, поки він шукав спокою й щастя в домі своєї колишньої дружини: актор не лише розповів усім про подробиці його таємного побачення з Анною, але привселюдно під час циркової вистави дозволяє собі насміхатися над горе-коханкою та її осоромленим чоловіком. Анна принижена, не в змозі себе захистити: не просто зруйновані її сподівання знайти нове життя з Францем, а знищений взагалі внутрішній стрижень існування, що б міг надати почуття свободи, впевненості і правоти. І вона, безумовно, переживає страх втратити кохання і просто прихильність Альберта, якого через її слабкість скривджено, зневажено, ущемлено. Кумедний принижений чоловік в центрі арени, чий сподівання на щасливе життя розбиті вщент, зведені нанівець, осміяний публікою, яку підбурює Франц, здається, має втратити будь-яке устремління до сатисфакції і відновлення гідності. Але Альберт, хоча й дещо збентежений незвичною новизною завдання, вірно сприймає

ситуацію як граничну, яка повна тієї напруги, що свідчить і про її принципову неподоланність, і в той же час про її здатність прояснювати сенс буття лише через рішучість самобуття. Навіть в стані крайньої приниженості людина має віднайти в собі свою природу, що полягає у первісній свободі, яка ніколи не може бути знищеною остаточно. Альберт «приводить себе у стан *нестійкості абсолютної можливості*. У ній він чує *заклик* до своєї свободи, виходячи з якої, він лише за допомогою себе стає тим, чим він може бути, але ще не є» [11, с. 379]. Спираючись на свободу особи в собі, яка не втрачена, але була неначе вкрита невидимим муром, явно немолодий Альберт сміливо вступає в нерівний бій зі своїм спритним кривдником. Його мрія отримує новий поворот: перемогти негідника, відновити гідність свою і своєї коханої жінки. Мабуть, це та ситуація, коли розум має впоратись із пристрастями, сам стаючи пристрастю [8, с. 87]. Але ця пристрасть намагання відстояти людську гідність наражається на ще більше приниження: Альберта побито на очах циркових артистів і публіки, Франц відчуває і цинічно демонструє фізичну і моральну перемогу. Нещасний директор цирку, що вже відкрив у собі свою свободу, не в змозі перенести такого жорстокого глузування над людяністю. Він після невдалої спроби вкоротити собі життя в стані афекту застрілює хвору ведмедицю – актрису циркових номерів, позбавляючись в такий спосіб від почуття нереалізованої агресивної дії. Мрія покарати кривдника і захистити людську гідність, навіть виправдати своє тяжке існування обернулася вбивством тварини, що стала для Альберта уособленням його загубленого життя як блукання без сенсу шляхами мандрівного цирку. Тут теж можна вгледіти іронічну гру мрії, яка непомітно зміщує цілі вчинків героя, внаслідок чого реалізується якась з тих можливостей, що не були взяті ним до уваги.

Альберт, як і належить цирковому актору, перемагає свою долю в уявному світі життєвої гри – не покаравши насправді в емпіричній реальності свого насмішника, але позбавившись у своїй свідомості від почуття тягара приниженості своїм повсякденним життям. Його мрія при цьому теж вдалась до гри, що відбулась через його несвідоме ставлення до горизонту можливостей, які входили до простору мрії і конституювали драматургію його вибору і життєвих подій. І, здавалось, тепер істиною людського існування Альбертові можна не журитися. Але така уявна гра виявила свою природну здатність виводити людину поза межі його наявної індивідуальності до певної до-індивідуальної основи, до метафізичного порядку буття, коли людина перед лицем сили долі пізнає саму себе і своє власне скінченне буття (див.: [1, с. 178]), перебуваючи у створеному грою достеменному театрі буття, на підмостках видовища, що виводить

людське життя перед ній самій (див.: [6, с. 394]). І тепер Альберт вже свідомо розкриває в собі свою справжню природу – істинну свободу як «область долі, що посилає людину на той чи інший шлях розкриття Таїни» [7, с. 232]. Такою таїною для героїв фільму виявляється Любов, що драматургією душевних шукань, здобутим досвідом страждань і боротьби за гідність і свободу тепер вивільнена від усіх привхідних мотивів і дозволяє їм трансформувати випадкову визначеність життєвої ситуації на знак нескінченного (див.: [4, с. 209]). Альберт і Анна після пережитих драматичних подій силою усвідомленого кохання повертаються один до одного, здобувши підстави для гідного й вільного життя, коли їх долі можуть зазвучати в гармонії ясних поєднань.

Мрія перестає іронічно бавитись, здійснюється, якщо включає в себе усвідомлення людиною різних можливостей, стверджуючи одну із них в усій її багатомірності як конститутивне начало лінії долі. Людина може насправді бігти від мрії, несвідомо уникаючи неприємних її компонентів і при цьому втрачаючи й той компонент, який був метою устремлень і джерелом життєвого ладу. Саме тоді мрія іронізує, кожного разу одягаючи різні маски. А відтак і доля виявляється якоюсь несправжньою. Коли розум і серце людини відкриті Істині і не задовольняються сновидіннями, тоді життєві зв'язки перестають виглядати й бути результатом іронічної гри з людиною його власних слабостей, втілених у мрії. Втім, про це знали вже стоїки, коли стверджували, що слухняного Рок веде, а неслухняного тягне.

Але іронію можна розуміти певною «онтологічною передумовою нового різновиду гуманізму – того, що виникає тільки віч-на-віч з абсолютною неугаразденістю й загадковістю буття» [5, с. 181]. Бо без досвіду іронічного зниження значущості людських прагнень і власних намагань чи дійде людина до відкриття своєї внутрішньої свободи як абсолютної метафізичної основи? Мені чомусь йде на згадку нотатка Карла Ясперса про стиль мислення засновника фундаментальної онтології: «Нема свободи, бо бракує іронії» [10, с. 86].

Примітки

¹ цю статтю присвячую моєму другу Максимові – незмінно, повсякчас і назавжди.

1. Гадамер Г.-Г. Истина и метод: Основы философской герменевтики: Пер. с нем. / Общ. ред. и вступ. ст. Б. Н. Бессонова.– М.: Прогресс, 1988.– 704 с.
2. Киркегор С. О понятии иронии // Логос.– М., 1993.– № 4.– С. 176–198.
3. Кьеркегор С. Страх и трепет: Пер. с дат.– М.: Республика, 1993.– 383 с.
4. Лембек К.-Х. «Естественные» мотивы трансцендентальной установки? К проблеме метода в феноменологии // Феноменология і філософський метод:

-
- Щорічник Українського феноменологічного товариства 1999 р.– К., 2000.– С. 195–212.
5. Табачковський В. Полісутнісне homo: філософсько-мистецька думка в пошуках «неевклідової рефлексивності».– К.: ПАРАПАН, 2000.– 432 с.
 6. Финк Э. Основные феномены человеческого бытия // Проблема человека в западной философии. Переводы / Сост. и послесл. П. С. Гуревича; Общ. ред. Ю. Н. Попова.– М.: Прогресс, 1988.– С. 357–403.
 7. Хайдеггер М. Вопрос о технике // Хайдеггер М. Время и бытие: Статьи и выступления: Пер. с немецкого.– М.: Республика, 1993.– С. 221–238.
 8. Шелер М. Положение человека в Космосе // Проблема человека в западной философии: Переводы / Сост. и послесл. П. С. Гуревича; Общ. ред. Ю. Н. Попова.– М.: Прогресс, 1988.– С. 31–95.
 9. Ясперс К. Введение в философию / Пер. с нем. Под ред. А. А. Михайлова.– Мн.: Пропилей, 2000.– 192 с.
 10. Ясперс К. Нотатки про Мартіна Гайдеггера 1928/38 рр. // Мартін Гайдеггер очима сучасників.– К.: Стилос, 2002.– 128 с.
 11. Ясперс К. Смысл и назначение истории: Пер. с нем.– М.: Политиздат, 1991.– 527 с.