



Видимый и невидимый мир в фильме Л. Бунюэля «Виридиана»

Р.М. Перельштейн

кандидат искусствоведения

УДК 778.5.04

АННОТАЦИЯ

Распространено мнение, что фильм «Виридиана» Л. Бунюэля относится к разряду антирелигиозных картин. Однако поэтический язык режиссера, являющийся основой трансцендентального стиля в кино, свидетельствует об обратном. Бунюэль восстает против ложной веры, но он вовсе не отрицает существование сверхчувственной, метафизической реальности, высших ценностей бытия и, прибегая к методу гротескного реализма, пытается восстановить невидимый мир в его правах.

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА

трансцендентный, идеал,
гротеск,
реализм

Кинематограф, ориентированный на синтез образов предметно-чувственной и сверхчувственной реальности, имеет своим истоком поэтический тип мышления. Одним из признаков подобного типа или стиля мышления является отказ от жесткого рационализма, который в своих крайних проявлениях исключает существование какого-либо иного мира, кроме видимого и умопостигаемого. Поэтическому типу мышления свойственно трансцендирование, выход за пределы того, что ограничивает духовный опыт. Не потому ли кинематограф, проливающий свет на духовную основу бытия, принято называть трансцендентным? Он стремится стать встречей двух миров, земного и небесного, отдавая, как и всякое искусство, щедрую дань эмпирическому облику вещей. И точно так же, как видимое и условное является в иконописи изображением невидимого и безусловного, так и эмпирическая реальность в трансцендентном кинематографе является изображением сверхчувственной реальности.

Вот как высказался о поэзии французский писатель Поль Клодель: «Предмет поэзии, вопреки распространенному мнению, вовсе не мечты, иллюзии и идеи. Предмет поэзии — это обступающая нас священная реальность, данная нам раз и на-

¹ Клодель П. Капля божественного меда: Проза, стихи. М., Издательство Общедоступного православного университета, основанного протоиереем Александром Менем, 2003. С. 21.

всегда. К этой вселенной, состоящей из вещей видимых, вера присоединяет мир невидимый. Все то, что взирает на нас и на что взираем мы»¹.

Нам не удастся вывести понятие трансцендентного за границы религиозного контекста, так же как и оградить это понятие от категориального пространства светской философии. В этом и нет нужды. Ведь речь идет о киноискусстве, а значит, о художественно-эстетическом аспекте области трансцендентного. Узко или широко трактуемый, данный аспект не сводим к научной картине мира и дискурсивному мышлению, но имеет нечто общее со сверхрациональным путем познания.

Американский эстетик Пол Шредер предлагает новый термин для обозначения духовных поисков кинематографа, а именно, трансцендентальный стиль. «К этому стилю, по мнению теоретика, — пишет киновед Л. Клюева, — могут быть отнесены фильмы, снятые разными художниками, принадлежащими к разным школам и разным культурам. Исследователя интересовал вопрос о наличии некой общей формы, схожих способов и языковых механизмов, направленных на решение задачи трансляции определенных духовных состояний»². Термин «трансцендентальный» содержит в себе звуковую аллюзию на такое понятие из области политической географии как «межконтинентальный». Вот почему исследование Шредера называется «Трансцендентальный стиль в кино: Одзу, Брессон, Дрейер». Американский эстетик пытается найти общие духовные основания культур Востока и Запада, что представляется вполне правомерным. Испанский режиссер Луис Бунюэль не рассматривается Полом Шредером как художник-трансценденталист, однако мы попытаемся доказать, что творчество Бунюэля невозможно свести к модернистской парадигме: снимая антирелигиозные фильмы, он вовсе не отказывается от исследования самого предмета веры, проверяя религиозный идеал на прочность всеми доступными искусству способами.

¹ Клюева Л.Б. К проблеме трансцендентального кино. Исследование П. Шредера «Трансцендентальный стиль в кино: Одзу, Брессон, Дрейер» // Театр. Живопись. Кино. Музыка, 2012. № 4. С. 77.

«Карнавальный Христос»



В фильме Л. Бунюэля «Виридиана» (1961) рассказывается история нравственного падения молодой девушки, которая готовится стать монахиней. У ее дяди, дон Хайме, имеются виды на племянницу. Дон Хайме предлагает ей руку и сердце. Против этого искушения Виридиане усто-



«Восстание масс»

ять удастся, однако, когда получив отказ, дядя вешается, молодая послушница решает не покидать мира. Она входит пусть и не женой, но полноправной хозяйкой в дядин дом. Виридиана продолжает служить Богу, но теперь ее забота охватывает и ближних: неудавшаяся монахиня дает

приют нищим, пытаюсь облагородить их существование. Особняк покойного дяди превращается в богадельню, а затем и в вертеп. Можно предположить, что так Бунюэль трактует слова из Нагорной проповеди Иисуса Христа: «Не давайте святыни псам и не бросайте жемчуга вашего перед свиньями, чтобы они не попрали его ногами своими и, обратившись, не растерзали вас» (Мф.7:6). Ведь именно это и происходит: калеки и нищие платят Виридиане черной неблагодарностью. Чудом племяннице дона Хайме удается избежать изнасилования.

Однако не будем спешить с выводами. Фильм заканчивается сценой карточной игры, в которой принимают участие служанка Рамона, вступивший в права хозяина поместья молодой человек Хорхе и его кузина Виридиана, так и не принявшая пострига. Хорхе говорит: «Когда я первый раз увидел вас, я подумал про себя: моя кузина Виридиана закончит игрой в карты со мной».

Почему же мечте о служении Богу не суждено сбыться? Да потому что вера послушницы оказалась недостаточно крепка, и выпавшие на долю Виридианы испытания сломили ее. Она стала жертвой фетишей святости³, то есть, распухших в довольстве символов сверхчувственной реальности или потустороннего мира, которые так ценил древний египтянин и которые не должны чрезмерно распалать воображение христианина. Молодая послушница отлучается из монастыря с чемоданом, в котором лежат терновый венец, гвозди и молоток. В бунюэлевском фильме эти священные предметы наделены бутафорской символикой. А вот тряпье, в которое облачены бродяги, — Виридиана опрометчиво дает им прибежище в дядином особняке, — абсолютно настоящее.

Сестра Бунюэля в своих мемуарах признавалась: «Костюмы в фильме подлинные. Чтобы их разыскать, нам пришлось пошарить в трущобах и под мостами. Мы обменивали их на настоящие и хорошие вещи. Отрепья были продезинфицированы, но актеры ощущали запах нищеты»⁴.

³ Делез Ж. Кино. М.: «Издательство Ад Маргинем», 2004. С. 193.

⁴ Бунюэль Л. Смутный объект желаний. М.: АСТ: Зебра Е, 2009. С. 364.

Бунюэль последовательно развивал в своем творчестве тему подпольного человека и подпольного сознания. В «Записках из подполья» Достоевский пишет: «И даже вот какая тут штука поминутно встречается: постоянно ведь являются в жизни такие благонаравные и благоразумные люди, такие мудрецы и любители рода человеческого, которые именно задают себе целью всю жизнь вести себя как можно благонаравнее и благоразумнее, так сказать, светить собой ближним, собственно для того, чтоб доказать им, что действительно можно на свете прожить и благонаравно, и благоразумно. И что ж? Известно, многие из этих любителей, рано ли, поздно ли, под конец жизни изменяли себе, произведя какой-нибудь анекдот, иногда даже из самых неприличнейших»⁵. Все «наиприличнейшие» герои Бунюэля, а первая в этом ряду Виридиана, кончают плохо, кончают анекдотом.

Облагодетельствовать человечество у Виридианы не получилось. Ее забота о нищих, которых она ввела в господский дом, полагая в глубине души, что открыла перед ними врата Царствия Небесного, была в своей основе нарциссической. Виридиана, словно искала зеркало, в котором могла бы отразиться ее непорочная душа. Нищие же, вовсе не духом нищие,

а вышвырнутые за черту бедности люди, отразили в себе нечто поразительно неприятное — не чистоту Виридианы, а демонов ее честолюбивой натуры, которой свойственно и уныние, и отчаяние, и гнев.

Одной из самых запоминающихся метафор картины Бунюэля является пародия на фреску Леонардо да Винчи «Тайная вечеря» (1495–1498). Четырнадцать нищих, устроивших погром в особняке, не довольствуются тем, чтобы набить брюхо и предаться похоти, ведь они не звери, но люди, а это значит, что они должны либо последовать за идеалом, либо низринуть его с высот и предать осмеянию.

⁵ Достоевский Ф.М. Записки из подполья. Собрание соч.: в 10 т. М.: Худ. лит. 1956. Т. 4. С. 157.



«Тайная вечеря»
(наверху) и «Икона»
эпохи модерна» (внизу)



А так как высший идеал является для бунюэлевского сброда то ли игрушкой, то ли капризом богачей, хотя чаще всего инструментом насилия и подавления, то, следовательно, с ним и нужно расправиться по-свойски, в лучших традициях карнавальная культуры. Бунюэль, безусловно, модернист. Он убивает одних драконов художественно-эстетического сознания, чтобы породить новых, духовно более здоровых. И в этом смысле Бунюэль оптимист.

М. Бахтин пишет: «Материально-телесный низ гротескного реализма выполняет и здесь свои объединяющие, снижающие, развенчивающие, но одновременно и возрождающие функции. Как бы ни были распылены, разъединены и обособлены единичные “частные” тела и вещи — реализм Ренессанса не обрезывает той пуповины, которая соединяет их с рождающим чревом земли и народа»⁶. И чрево это являет нам во всей своей воображаемой красе — одна из участниц шабаша. Задрал подол, она «фотографирует» апостолов религии человекобога или идеальных образчиков «восставшей массы», гробокопателей культуры, как выразился бы соотечественник Бунюэля философ Ортега-и-Гассет. Фотографический снимок, «вшитый» в ткань фильма, посредством стоп-кадра, это и первая ласточка эстетики постмодернизма с его ироническим цитированием опыта мировой художественной культуры⁷, и вызов потребителюскому отношению к искусству, явленный через приемы «остранения» трансцендентального стиля в кино. Смена ритма — движущееся изображение вдруг наталкивается на статику фотографического снимка, сама по себе выбивает зрителя из наезженной колеи, отказываясь оправдывать его ожидания и угодить его вкусам.

В книге «Реабилитация физической реальности» немецкий теоретик кино З. Кракауэр цитирует Арагона. «Арагон, восхищавшийся тем, что кино, подобно репортажной фотографии, отдает предпочтение всему недолговечному, пишет: “Кино за несколько лет преподавало нам о человеке больше, чем живопись за века; мы узнали мимолетные выражения его лица, почти неправдоподобные и все же реальные позы, его обаяние и отвратительное уродство”»⁸. Ф. Ницше пришел бы по душе этот современный гимн Дионису. Вот уж действительно, чего не отнять у бунюэлевских шутов, рядящихся в тоги апостолов и самого Христа, так это непреднамеренности и отвратительного уродства. Для чего же режиссеру понадобилось прибегнуть к столь изощренному насилию над чувством прекрасного, да и, вообще, всего возвышенного?

⁶ Бахтин М.М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса. М.: Худ. лит., 1965. С. 29.

⁷ Маньковская Н.Б. Эстетика модернизма. СПб.: Алетейя, 2000. С. 11.

⁸ Кракауэр З. Реабилитация физической реальности. М.: Искусство, 1974. С. 84.



«Тайная вечеря
под неожиданным
ракурсом»

Дело в том, что Бунюэль, как всякий настоящий художник, поэт в области кино, пытается воссоединить видимый мир (действительный) и невидимый (идеальный). Но, так как *невидимое*, оно же сакральное, в понимании режиссера дискредитировано, протитуировано, превращено в фетиш, то «отдуваться» приходится *видимому*. Оно, будучи максимально далеким от совершенства, чего только стоят эти опустившиеся нищелюды, через всевозможные непотребства возопиет к истине так, как не смогла бы никакая этическая и эстетическая норма. Бунюэль пытается перевернуть и до него поставленный на голову мир. Поэтому ему приходится постоянно, причем варварскими способами, разоблачать попытки столпов общества в лице церкви и других институтов власти представить действительность успешной и прогрессивной.

Режиссер создает одного гротескового Христа за другим вовсе не для того, чтобы разоблачить Христа, а чтобы сорвать бинты с глаз религиозного фанатика и буржуазного прагматика. Их вполне устраивает искаженный порядок вещей как видимых, низведенных до измерения товара, так и невидимых, превращенных из идеи в идола. Но что самое важное, Бунюэль в различные периоды своей жизни сам был и фанатиком и прагматиком. Режиссер сражается со своими собственными драконами — ложными иллюзиями, религиозными предрассудками, он «пускает в расход» свои химеры и делает это с такой истовостью, что его враги и друзья не могут понять — Бунюэль за религию или против? Самое удивительное состоит, пожалуй, в том, что Бунюэль и сам не может этого понять. Не потому ли Жиль Делёз в работе «Кино» и написал о великом испанском режиссере, что «радикальная критика религии подпитывалась истоками возможной веры, а безудержная критика христианства как института оставила Христу шанс как личности». И далее: «Не так уж неправы те, кто видит в творчестве Бунюэля внутренний спор с собственными христианскими импульсами...»⁹. Хотя кто-то, вероятно, разделит и другую точку зрения на декларируемый атеизм Бунюэля, как это сделала киновед О. Рейзен, интерпретируя образ слепого, который занимает место Христа за столом

⁹ Делёз Ж. Кино. М.: Издательство Ад Маргинем, 2004. С. 194.

¹⁰ Рейзен О. Бродячие сюжеты в кино. М.: Материк, 2005. С. 133.

Тайной вечери. «Бунюэль сказал своей реконструкцией то, что хотел сказать: лишь незрячий Иисус мог решить, что его жертва искупит грехи человеческие»¹⁰.

¹¹ Бунюэль Л. Смутный объект желаний. М.: АСТ: Зебра Е, 2009. С. 380.

Обращаясь к новозаветной парадигме, испанский режиссер, безусловно, пытается пролить свет на онтологию невидимого, невидимого физическим зрением. «Весь день мы только и разговаривали, что о Святой Троице, о двойственности Христа, о чудесах девы Марии»¹¹, — свидетельствует режиссер, рассказывая о съемках картины «Млечный путь». Его кюре носят под сутаной саблю, так, на всякий случай. Бунюэль со всей определенностью говорит нам: либо вера в сердце, либо сабля подолой.

Изображая *невидимое* посредством визуальной метафоры, Бунюэль прибегает к гротескному реализму и ставит с ног на голову вещи видимые, чтобы таким образом разоблачить ложные представления о религиозном идеале. Художник может и не найти визуального эквивалента для положительного выражения этого идеала, возможно, что не в этом состоит его призвание, но, разбивая кумиры, он заставляет нас задуматься над психологической природой идолотворчества. ■

ЛИТЕРАТУРА:

1. Бахтин М.М. *Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса*. — М.: Худ. лит., 1965.
2. Бунюэль Л. *Смутный объект желаний*. — М.: АСТ: Зебра Е, 2009.
3. Делез Ж. *Кино*. — М.: Издательство Ад Маргинем, 2004.
4. Достоевский Ф.М. *Записки из подполья. Собрание соч.: в 10 т. Т. 4*. — М.: Худ. лит., 1956.
5. Клодель П. *Капля божественного меда: Проза, стихи*. — М.: Издательство Общедоступного православного университета, основанного протоиереем Александром Менем, 2003.
6. Клюева Л.Б. *К проблеме трансцендентального кино. Исследование П. Шредера «Трансцендентальный стиль в кино: Одзу, Брессон, Дрейер» // Театр. Живопись. Кино. Музыка, 2012. № 4*.
7. Кракауэр З. *Реабилитация физической реальности*. — М.: Искусство, 1974.
8. Маньковская Н.Б. *Эстетика модернизма*. — СПб.: Алетейя, 2000.
9. Рейзен О.К. *Бродячие сюжеты в кино*. — М.: Материк, 2005.