

ИСКУССТВО ПАЗОЛИНИ И БУНЮЭЛЯ: РЕЛИГИОЗНО-ЭКЗИСТЕНЦИАЛЬНОЕ ИЗМЕРЕНИЕ

Бурый А.Р.

Дрогобычский государственный педагогического университета имени Ивана Франко

Исследованы особенности религиозно-экзистенциальной проблематики в образах фильмов Пьера-Паоло Пазолини и Луиса Бунюэля. Проанализировано отражение ведущих тенденций новейшей европейской религиозности в киноискусстве. Установлены некоторые исходные принципы критики исторического христианства, а также пути поиска его альтернатив.

Ключевые слова: религиозность, христианство, киноискусство, слово, атеизм, ересь.

Постановка проблемы. Хотя на вопрос о специфике и пределах кинематографического образа до сих пор нет чёткого и однозначного ответа, но уверенно можно констатировать тот факт, что философская природа экранного искусства давно превратилась в органическую черту кинематографа. Современный подход к искусству кино немислим без философской составляющей. Исследовать историю киноискусства означает, в частности, необходимость опираться на анализ хода общественных – материальных и духовных – процессов, то есть на философию, а с другой стороны, – этапные фильмы выдающихся мастеров кино не только составляют благодатную почву для актуализации философских контекстов, но и дают веские основания для полемики с отдельными направлениями философской мысли. По А. Сену, «кинематограф не хуже философии способен поставить зрителя лицом к лицу с проблемами его экзистенции» [24].

Религия занимает уникальное место как в системе культуры, так и в духовном универсуме личности – независимо от того, атеистом или верующим считает себя каждый из нас. Она играет важнейшую роль в жизни огромного количества людей, ведь человеку присуще стремление к поиску смысла жизни, который давал бы возможность познать самого себя и своё место в мире. Религиозное чувство настолько характерно для человека, что его можно обозначать как *homo religiosus*: религиозный опыт, ощущение сакрального как некоторой пограничной реальности может пережить любой человек.

В западноевропейском киноискусстве в разные периоды его развития своеобразно отразились **главные тенденции современной европейской религиозности**, которые можно вкратце свести к нескольким положениям, определяющим **актуальность предлагаемого исследования**:

- нарастание религиозного индифферентизма (вызванного неверием человека в абсолютные истины и тем, что в индивидуалистическом обществе религия становится частным делом человека, потому христианство теряет социально-мобилизирующее действие – в отличие, например, от ислама);

- синкретизм религиозных движений (постепенное отмирание традиционных религиозных институтов и появление экстравагантных культов, которые мирно согласуются с материализмом и гедонизмом современной западной культуры);

- сращивание религиозного фундаментализма (например, в исламе) с политическим активизмом – «чаще всего в начале XXI века речь идёт о терроризме, исходящем от религиозного фундаментализма, но столь же значимо искусительное обаяние новых религиозных движений, как тяго-

теющих к христианству, так и неоязыческого характера» [10, с. 39];

- сохранение традиционной религии главным образом как социокультурного феномена, когда христианство регрессирует до уровня музейного экспоната, при этом отмечается растущее недоверие к церкви у молодого поколения.

Обратимся к наиболее показательным в этом контексте произведениям западноевропейских кинорежиссёров, снятым в разные годы и решающим разные художественные и социальные задания, но объединённых «христианской» связующей нитью, – изучение философско-религиозной составляющей образов фильмов отдельных представителей западноевропейского киноискусства и составляет главную цель статьи. Решение этой задачи непосредственно связано с комплексной научной темой кафедры философии Дрогобычского государственного педагогического университета им. И. Франко «Диалектика духовных процессов» (государственный регистрационный номер 0110U003047).

Анализируя публикации, посвящённые заявленной проблеме, отметим, что в литературе о западноевропейском киноискусстве и рецепции философских идей в его образах, кроме общих трудов, являющихся панорамными исследованиями кинопроцесса, мы опираемся на богатую библиографию творчества отдельных режиссёров: П.-П. Пазолини (О. Аронсон, Е. Завершнева, А. Бергамо); Ф. Феллини (Г. Богемский, Т. Бачелис); Л. Висконти (В. Божович, В. Шитова); М. Антониони (М. Туровская, А. Гулыга, Дж. Браун); Л. Бунюэля (К. Долгов, Л. Дуларидзе, И. Тертерян) и др. В частности, среди последних публикаций, посвящённых исследованию творчеству Пазолини, отметим статью О. Аронсона (сопровождающую издание произведений режиссёра) который проследивает связь «Пазолини – Ницше» и театрального режиссёра А. Бергамо, чьи размышления о теории Пазолини позволяют проследить внутреннюю логику взглядов постановщика. При этом обширного, всестороннего и непредвзятого исследования религиозной составляющей в образах западноевропейского киноискусства до сих пор нет. Новейшая публикация Е. Майзеля о феномене «религиозного кино» доказывает, что «называя какое-либо кино религиозным, мы имеем в виду не жанр, не сюжет и не так называемое содержание картины, но лишь тот факт, что в этом фильме установлена некая связь кинематографа как особого вида искусства с религиозным ощущением мира» [11].

Изложение основного материала. В плеаде перечисленных выше деятелей киноискусства особенно выделяется личность Пьера-Паоло Пазолини, поскольку именно «**исследование святости**»,

то есть изучение христианской проблематики в трансформациях культуры и сознания было определяющим лейтмотивом его исканий. В 1968 г. Пазолини издаёт свой манифест о театре, названный «Манифестом нового театра» или «Манифестом Театра Слова». Здесь режиссёр противопоставляет театр, который он намеревался создать, двум другим типам театра. По мнению автора «Манифеста», весь существовавший тогда в Италии театр условно можно разделить на Театр Болтовни и Театр Жеста (или Вопля). К первой категории он относил весь официальный театр, целью которого являлось развлечение буржуазной публики, ко второй – театр андеграунда, целью которого являлся эпатаж той же публики. Театр первой категории отличался пренебрежением к Слову, а театр второй категории – ненавистью к нему. Напротив, «в Театре Слова не должны были ни развлекаться, ни возмущаться: их должна объединять с актёрами необходимостью совершить «культурный ритуал» (не «светский», как в Буржуазном Театре, и не «театральный», как в Театре Вопля). Зрители должны быть чем-то вроде интеллектуалов, то есть людей одного культурного уровня с автором; зрители, которые были бы в состоянии разделять, оценивать и обсуждать то, что до них доносит спектакль» [2, с. 57]. Прежде чем приступить к рассмотрению фильма «Теорема» (манифест нового театра нашёл своё наиболее полное отражение именно в кинотворчестве мастера) и родственной с ним пьесы «*Affabulazione*», вкратце остановимся на главных направлениях идейных исканий автора до появления концепта Театра Слова.

В 1963 г. П.-П. Пазолини снимает новеллу «Овечий сыр» для альманаха «РоГоПаГ». В новелле перед зрителем разворачиваются съёмки одного из фильмов на тему страстей Христовых. В центре авторского рассказа – один из актёров, исполняющий роль вора, распятого рядом с Иисусом. У Страччи (популярный вариант перевода фамилии персонажа – Рванини – подчёркивает его социальный статус) большая семья, целая куча нахлебников, а сам он постоянно испытывает чувство голода. И вот накануне приезда на съёмочную площадку важных спонсоров постановки и гостей режиссёра (эту роль в картине исполнил великий американский постановщик Орсон Уэллс), Страччи в свободную минуту обжирается овечьим сыром и вскоре умирает под палящими лучами солнца прямо на кресте. Эта крамольная с точки зрения Ватикана новелла, в сущности, является концептуальной для отслеживания дальнейшей творческой эволюции взглядов автора на вопрос святости и религиозного сознания. Во-первых, во вступительных титрах Пазолини признаётся в том, что страсти Господни, воскрешаемые в памяти зрителя просмотром картины, он считает самым главным событием из всех, которые когда-либо происходили на земле. А тот факт, что на кресте умирает простой мужик из народа, становится важным «маркёром» для исследователей творчества режиссёра в связи с его критикой буржуазного мировоззрения как несовместимого со святостью (заставить в своей новелле умереть на кресте – пусть даже от обжорства – представителя правящего класса Пазолини не смог бы). Во-вторых, автор фильма восстанавливает в правах **первичные человеческие инстинкты**, утверждая их примат над религиозным чувством – именно это и вызвало наибольшее возмущение в среде правоверных католиков. В-третьих, П.-П. Пазолини предупреждает о ненужности взлелеянной всей

историей европейской цивилизации **эстетизации сакрального** (именно той частью истории, в которой происходила метаморфоза христианства в господствующую религию Европы, ведь фактическим началом нашей цивилизации есть греко-римский древний мир, а для Пазолини античный человек сообразуется с человеком идеальным). В-четвёртых, в этом коротком фильме со всей неотвратимостью поднимается проблема смерти как необходимости. В отличие от первого фильма П.-П. Пазолини («Аккаттоне», 1960), где главный персонаж, умирая, произносит слова «Вот теперь мне хорошо» [15, с. 258], – то есть смерть там воспринимается главным образом как избавление от страданий, – в «Овечьем сыре» последние слова, произнесённые постановщиком этого «фильма в фильме» о том, что «смерть – это единственный способ, которым этот несчастный (*Страччи* – А.Б.) мог заявить о своём существовании», выводит мысль зрителя в несравненно более широкое пространство толкований смерти.

В «Евангелии от Матфея» (1964), выбрав самый детальный из известных евангельских текстов, П.-П. Пазолини преподносит зрителю своё видение хрестоматийной истории деяний Иисуса. «Не с миром я пришёл, но с мечом» – вот ключ к фильму, вот слова, побудившие режиссёра снять этот фильм. В режиссёрской интерпретации Иисус – революционер, принёсший человечеству благу весть об освобождении и всеобщем равенстве. Апостолы лишены божественного ореола и выглядят словно простые рыбаки, устремляющиеся за своим лидером и учителем. «...проповедь Христа я воспринимаю как революцию, которая в те времена могла быть осуществлена единственным возможным способом – посредством слова, без пущек: если тебя ударят по одной щеке, подставь другую, – вот он и кончил свою жизнь на кресте» [19, с. 265]. В этих словах автор будто апеллирует к большей действенности слова; тем не менее, Слово – проводник идеи (для Театра Слова это решающее положение), вот Спаситель и пользуется им. Христос в фильме «не столько страстотерпец и мученик идеи – он этой идеи глашатай и трибун» [5, с. 141]. Одновременно в картине Иисус ещё и земной, нежный, резкий, вспыльчивый. Мы видим «жестокого» Иисуса, который вышвыривает менял из храма, предупреждает своих последователей о том, что они или с ним, или против него. С другой стороны, Христос исполнен любви и жалости, он лечит больных, творит чудеса. Следовательно – единство человеческого и божественного. «...Иисус ... устранил пропасть, разделяющую бога и человека, его жизнь была этим единством бога и человека – его «радостной вестью» [13, с. 60].

Текст «Теоремы» испещрён загадками и постулатами, совершенно невразумительными для тех, кто впервые соприкасается с наследием П. П. Пазолини. Сюжет повести и фильма странен. Члены буржуазной миланской семьи – отец Паоло, мать Лючия, дочь Одетта, сын Пьетро вместе со служанкой Эмилией ожидают прибытия таинственного Гостя. Облик прибывшего лишён каких бы то ни было социальных черт, «он – социально загадочен» [17, с. 115]. Режиссёр разворачивает в пространстве фильма сакральную историю, где на отрезке абсолютной реальности действует сверхъестественное существо – Гость, имеющее человеческий вид, но вместе с этим является персонифицированным обожествлённым мифом. Момент его появления из ниоткуда и потом такое же загадочное исчезновение в никуда снимает с присутствия Гостя ежед-

невность и естественность, делая его метафизическим. Каждый из пяти персонажей этого в высшей степени необычного действия переживает момент влечения к таинственному незнакомцу и каждый в общении с ним переживает мгновение настоящего, незамутнённого восприятия действительности и самого себя. Пришествие божественного Гостя предвещала идейно сродная с «Теоремой» пьеса «*Affabulazione*», в которой Отец увидел вещей сон с белокурым парнем (частый образ литературы и фильмов Пазолини), который позже будет истолкован им как Бог.

*Это, конечно, был религиозный сон,
в котором я услышал зов,
что не хочет сейчас припоминаться.
Но я вспомню [14, с. 78].*

И уже здесь делалось ударение на зове плоти, которое самым еретичным образом переживает Отец до сна.

*Но почему же, если в моём сне скрывался Бог,
я испываю такой стыд? [14, с. 78].*

Итак – сон рассказывает о вторжении в жизнь Отца (до того момента защищённую его социальным положением, властью, иронией) иного мира, мира без прикрытий, в котором «страсть не подчиняется порядку светского церемониала, здесь она бурная, варварская, древняя, неприручимая, «другая», индивидуальная, надменная» [2, с. 60]. Именно в таких прозрачных намёках Ватикан усмотрел ересь, требуя конфискации копии фильма сразу после демонстрации в Венеции. Неискушённый зритель может и не распознать сексуального наполнения в отношениях персонажей фильма с Гостем, но даже и распознав всю сексуальную подоплёку, не должен воспринимать всё буквально. В этом случае речь идёт о странной «переключке» идей итальянского художника с философскими взглядами Д.С. Мережковского¹ и его единомышленников.

Что же происходит в «Теореме» после исчезновения Гостя? Пьетро приходит к осознанию собственной неполноценности как художника (это случается после того, как ему не удалось нарисовать образ Гостя – ничего необычного в этом нет: ведь как возможно изобразить лик самого Господа?); в Одежде через общение с Гостем происходит странная сублимация, а потом и полное вытеснение чувств к отцу, который до сих пор был для дочери живым средоточием всех совершенств, – теперь она, словно пережив комплекс Электры, перестаёт существовать для мира и впадает в каталептическое состояние; Лючия, доселе добропорядочная жена и мать семейства, бросается в водоворот разврата, её плоть ненасытна, она предлагает себя едва ли не каждому встречному – в перипетиях её поведения и неожиданного «исцеления» вырисовывается не иначе как неканоническая реинтерпретация традиционного мотива

¹ Мережковский был глубоко убеждён в том, что историческое христианство не исчерпывает всей полноты религиозной истины. «Будучи противоположным язычеству и ветхозаветной религии, оно утверждает односторонний аскетизм, бегство от земли на небо, вражду к культурному прогрессу; отсюда он делает вывод о необходимости «третьего откровения», «религии Святого Духа», которая должна сочетать земное с небесным, освятить доселе антирелигиозное или внерелигиозное творчество, примирить религию с мирской жизнью и тем завершить «богочеловеческий процесс»» [22, с. 309]. Одним из основных постулатов нового мировоззрения было то, что плоть не должна отвергаться или угнетаться – поскольку она освящена Христом [7, с. 331]. Никакого аскетизма, влюблённость как одухотворённая форма половой любви, плоть как объединяющая сила для верующих, «влюблённость в Христа» – всё это, конечно же, сильно напоминало сектанство, но было качественно новым «предложением» в преодолении несовершенств исторического христианства.

Благовещения в сексуальном ключе²; а Эмилия становится святой в самом буквальном понимании – она возносится на небо и возвращается назад только для церемонии погребения (а после погребения – воскресение, ибо «первая исходная точка Евангелия – освобождение от страха смерти, начала всех рабств» [12, с. 153]). Итак, у П.П. Пазолини, как и у Д. Мережковского, плоть наделена сакральными дефинициями. Плоть для Мережковского «означает антитезу аскетическому мироотрицанию... «Плоть» есть нижняя бездна, прогитопоположенная духу, небу, бездне верхней. Эстетически устанавливаемый антитезис «плоти» есть способ критики исторического христианства» [3, с. 338].

Нельзя не вспомнить Н.А. Бердяева, который, критикуя Мережковского как носителя «нового религиозного сознания», напоминал: «Историческое, церковное христианство в гораздо большей степени может быть названо религией плоти, чем религией духа. Религиозный материализм, материализация всех религиозных тайн проникает всю церковную метафизику. ...Историческая церковь очень озабочена освящением плотской, материальной жизни человечества. Православная церковь лелеет плоть, святит её, окропляет святой водой, мажет елеем, создаёт тепло для плоти, уготовляет воскресение тела. И литургическая и бытовая жизнь Церкви наполнена символическим освящением плоти, телесной жизни человека» [3, с. 338]. В этой связи нельзя не согласиться с П. Гайденом, полагающей, что «сама идея «освящения плоти», идея «святой земли», с помощью которой «новые христиане» стремились подняться над традиционной православной церковью и преодолеть ту пропасть, что отделяла церковь и светскую культуру, – сама эта идея в сущности была способом освящения именно секулярной культуры, в которой «тело» уже давно торжествовало победу над «духом» [7, с. 332] – а это как раз и указывает на актуальность нашего исследования.

Напомним также, что вопросом «Есть ли христианство всё, чем жило, живёт и будет жить человечество? Нет ли чего-то до христианства и за христианством; нет ли по сю и по ту сторону его какого-то древнего, забытого, и нового, неизвестного, религиозного опыта?» [12, с. 142] объясняется обращение Д. Мережковского к мифологии. В частности, начало канонического тринитарного догмата

² Стремясь найти выход из лабиринта страстей, она бродит по миланским окрестностям. И вот в главе под названием «Как Лючия перестала терять и предавать Бога» случилось следующее: «...Лючия выходит из машины и направляется пешком, сторону одного видения, которое привлекло её внимание во время кружения по лабиринту дорог. / Это – одинокая часовня, стоящая в середине между лугами и тополями, желтовато-белая часовня, маленькая и изящная, в стиле барокко, рождённая творением провинциального художника, жившего в эпоху неоклассицизма, нелепая и совершенная, с её сложными украшениями XVIII века, более похожими на геральдические знаки, нежели на символы веры. / ...Внутренне помещение полностью в стиле XIX века, по правде говоря, тоскливое, глупое, лицемерное. Ряды сидений, покосившиеся, не годные к использованию, стороны в полной запущенности, но присутствует и печать древней жестокой религии, за пределами которой прошли бедные братья и исчезли вместе со светом своих солнц. / На маленькой абсиде над пустым и запалённым алтарём нарисовано распятие, конечно, принадлежащее кисти художника-романтика, примитивного и манерного, повторяющего творения эпохи Возрождения на народный вкус: Христос, распятый на кресте, имеет вид одухотворённого молодого человека, нелепого идиота и подозрительной личности одновременно, но вместе с тем достаточно мужественного, с голубыми глазами, которые, видимо, должны выражать Божественное Сострадание. / Не будем вторгаться в сознание Лючии. Перекрестившись, она останавливается недалеко от двери, у неё вид человека, который хочет привыкнуть к полумраку, чтобы видеть. Христос привлекает её взгляд к себе, и она чувствует себе способной возвратиться к прежней жизни» [16, с. 39–40].

следует искать, по Мережковскому, в Самофракийских таинствах, посвящённых великим богам – кабиром. Именно оттуда, утверждает мыслитель, апостол Павел узнал о Трёх в едином Боге [7, с. 337]. И Пазолини поиск альтернатив сложившейся религиозной ситуации приводит к мифологическому язычеству («Эдип, царь» (1967) и «Медея» (1969) – наглядные тому подтверждения); в той же «Теореме» Гость, наделённый чертами персонифицированного Бога, имеет облик античного (то есть «настоящего», неиспорченного – в режиссёрской трактовке) героя.

В экзистенциальном смысле наиболее показательны эпизоды блужданий Паоло по пустыне. Она становится для него самой жизнью, обнажённой её сущностью, сама пустыня оказывается экзистенциальной сущностью бытия, соотносящейся с действительной жизнью и её сущностью. Последние кадры, в которых гулка тишина прерывается Моцартом и звериным воем Паоло, можно истолковать и как сигнал тревоги, страха перед вечностью (именно такое, эсхатологическое объяснение наиболее часто встречается в специальной литературе, посвящённой творчеству Пазолини), и как возможность задекларировать перед лицом вечности и некоего Иного факт своего существования, или же (по-бергсоновски) как вопль новорождённого (Паоло, в сущности, переживает новое рождение, он добровольно лишил себя собственности, раздал имущество своим рабочим, подобно Франциску сбросил с себя одеяния, символически отрекаясь от себя прошлого и т.д.), означающий не что иное как крик недовольства, разочарования несправедливостью и неразумностью мира.

*Этот вопль – чтобы воззвать к вниманию
кого-нибудь
или к его помощи, но, быть может, также
и чтобы обругать его.*

*Это вопль, что возвещает
в этом безлюдном месте, что я существую,
или же, что не только существую,
но что я есть. Это вопль,
у которого в глубине тоски
слышится какой-то малодушный
признак надежды,
или это вопль уверенности, совершенно
абсурдной,*

на которую откликается полная безнадежность [16, с. 47].

В одном из разделов повести «Теорема», не вошедшем в фильм, Пазолини описывает библейское скитание евреев по пустыне. Он предлагает псевдопоэтический образ, из которого следует, насколько разнообразна пустыня, описанная в слове. «Однако разнообразие это существовало внутри того, что называлось пустыней, и походило единственно на пустыню. Чередование скал, камней и песка было для Евреев терпением одного и того же мотива, и выход был только один – подчиниться этой монотонности, этой чумной лихорадке, пронизывающей до костей. Ничто не могло затмить или разрушить этот пейзаж противоположности жизни. Он рождался, жил и умирал в себе самом ... тогда-то, в странствиях по бесконечности, где хоть сколько ни иди – хоть сто дней – с места не сдвинешься, всё равно вернёшься к тому же бархану с теми же складками, выложенными ветром; где горизонт на севере неотличим от горизонта на юге, а тёмные холмы на востоке – от тёмных холмов на западе; где камешек на вершине бархана кажется громадным валуном, идёшь ли к нему навстречу

или отдаляешься от него; где изрезавшие знойный цвет угля потоки – всегда тот же самый поток – и зародилась у Евреев мысль о Едином. ... Перед глазами стояла единственность пустыни. Единственность пустынного рисунка овладела ими. ...И хотя Евреи вновь обрели потерянное, но не забытое под бездонным солнцем разнообразие жизни, мысль о пустыне не отпускала. Ведь на самом деле это была мысль о Единственности» [18, с. 420]. Сравнивая с Ницше («Иудеи – самый примечательный народ во всемирной истории: оказавшись перед необходимостью решать вопрос – «быть или не быть», они вполне сознательно предпочли во что бы то ни стало, любой ценой быть; ценою же была радикальная фальсификация природы, всего естественного, любой реальности мира внутреннего и мира внешнего» [13, с. 38–39]), О. Аронсон приходит к выводу, что «Пазолини придерживается вполне ницшеанской концепции, согласно которой христианство есть развитие и даже доведение до крайности некоторых черт иудаизма, в частности – умаление природы в пользу абстракции» [1, с. 608]. В этом смысле логически предположить и даже настоять на том, что имя Паоло в «Теореме» несёт на себе печать отчётливого новозаветного порядка, ведь апостол Павел – один из основателей христианской церкви, а христианство есть извращённая форма иудаизма (который тоже рассматривается Пазолини как извращённая форма восприятия мира), вот Паоло и оказывается в пустыне, играющей роль связующего звена между разными эпизодами фильма и появляющейся в кадре несколько раз на протяжении всего фильма, разрастаясь в накоплении смысловой нагрузки аж до последнего решающего эпизода.

Возвратимся к образу Эмили, вознёшейся на небо. В связи с этим чудом П.-П. Пазолини на страницах повести «Теорема» задаёт своему читателю серию вопросов.

«По какой причине, по-вашему, Господь избрал бедную женщину из народа, чтобы обнаружиться через чудо?»

По причине, что буржуа не могут быть действительно верующими?»

Не поскольку верят или верят, что верят, а поскольку не располагают чувством святости? ...

Морализм является религией (когда она есть буржуазии?)

Таким образом, буржуа... заменил душу на сознание?»

Любая прежняя (античная, древняя) религиозная ситуация автоматически преобразовывается в нём в простое состояние сознания? ...

Целью души было спасение, а сознание?» [16, с. 41].

Так вот, Гость будто ничем особым и не занимался, однако своим присутствием и физической близостью он возвращает каждого персонажа к себе самому, приближает всех к пониманию тайн собственной сущности, сорвав все маски. Его мифологическая персонификация безусловна, остаётся одно – сформулировать ту самую теорему, вынесенную в заглавие картины и так упорно доказываемую автором.

Очевидно, заметим, что итальянский мастер позабыл недавний урок от выдающегося испанского режиссёра Луиса Бунюэля, преподнесённый в его без преувеличения эпохальной «Виридиане» (1960). Если итальянец обращает свои взоры и надежды к «простому» человеку из народа, в котором ещё не умерла подлинная религиозность, и громит буржуазную религию рассудка (созна-

ния?), то его испанский предшественник пошёл по иному пути. Снимая свою картину, он хотел сделать комедию, но комедия «по-испански», то есть затронув фундаментальные вопросы испанской культуры. Героиня фильма – послушница Виридиана, которая оставляет монастырь, намереваясь создать что-то вроде раннехристианской общины. Она собирает нищих, калек, отверженных, чтобы дать им прибежище – и парадоксальным образом приходит к краху. «Христианское учение предстаёт в фильме в двух своих ипостасях, двух главных, ещё со средних веков соперничающих – то гласно, то скрыто – направлениях. Первое – это доктрина отказа от мира, полного растворения в божестве. Имевшая огромное влияние на испанскую культуру, эта доктрина породила философию и поэзию испанских мистиков, поэзию эзотерическую и изысканно совершенную, захватывающую той же напряжённой лирической искренностью, какой дышат слова и поступки героини. Второе направление, более привлекательное на современный взгляд, – это францисканство – беззаветное служение миру (кстати, та монахиня XVI века, святая Виридиана, чей портрет натолкнул Бунюэля на идею фильма, была именно францисканкой)» [20, с. 83]. Виридиана всеми мыслями устремлена к Богу, но выбирает особый, личный способ служения ему – проявление гордыни, которая часто ссорила христиан с Церковью. Такое развитие событий звучит в унисон с идеями Мигеля де Унамуно, который никогда не был адептом отречения от мира и растворения в божественном. Он настаивал на том, что «в религии, особенно в христианской религии, невозможно говорить об интересах глобальных, всеобщих, о вечных, универсальных религиозных интересах, не придавая им личного, я бы даже сказал индивидуального, значения» [21, с. 307]. Она одержима жаждой духовного восхождения, которая будто бы составляет сердцевину испанского национального характера (если прислушаться к Унамуно). Но каждый раз режиссёр заставляет её снова и снова падать с этой высоты, чтобы она наконец убедилась в том, что есть вещи, которые сильнее, чем её порыв. В «донкихотстве» Унамуно до предела заострено стремление к «духовной вертикали», а Бунюэль демонстрирует ужасающую несовместимость идеала с отвратительной рутинной жизнью. Реальные нищие преобразуются сознанием Виридианы, она не осознаёт всей степени несовпадения реальности и собственных представлений о ней. Если М. де Унамуно описывает путь сервантесовского героя из старого мира в мир новый, то Л. Бунюэль ведёт нового Дон Кихота – Виридиану – обратным путём, в старый мир христианства.

Унамуно ненавидел официальный, догматический, церковный католицизм – таких заявлений он сделал немало, апеллируя к «испанскому народному католицизму». Для Л. Бунюэля это скорее мифология, фантазия, мистическая мечта, нежели теоретическая позиция, имеющая под собой рациональные доводы. Режиссёр занят разоблачением мифов о народе. Как известно, культ Богоматери, милосердной покровительницы и заступницы, является одной из специфических особенностей «народного католицизма». И. Тертерян, в частности, приводит факт, когда на Вселенском соборе 1962–1965 гг. целый ряд прелатов, которые были адептами модернизации католической церкви, требовали ограничения культа Богородицы как пережитка средневековья и идолопоклонства [20, с. 90]. И вот в фильме Хромой, который так

искренне разделяет вековую народную веру в доброту Пречистой Девы, насилует Виридиану. Жёсткое сопоставление образов: Хромой рисует ретабло и он же в конце фильма совершает насилие: миф о народной, величественной, искренней и человеческой вере разбивается в пух и прах. Конечно же, символизация народа в образе толпы из нищих и калек не была художественным открытием режиссёра, здесь его фильм ложится в широкое русло испанской культуры, в частности, вспомним теорию гротеска в «эсперпенто» Рамона дель Валье Инклана – этому созданному им театральному жанру присущи всевозможные искривления и деформации; по его мнению, они наилучшим образом соответствуют испанской действительности, где все общие закономерности исторического процесса уродливо обострены и искривлены. Тема нищих в её валье-инклановском звучании входит в фильм, чтобы к финалу разрастись до уродливой оргии с целой системой профанирующих уподоблений, когда нищие дерутся, распутничают и жрут под «Мессу» Генделя, а группировка их фигур за столом пародирует «Тайную вечерю» Да Винчи со слепцом в её центре.

Увечные, убогие, отверженные угодны Господу – таков традиционный христианский мотив (у П.-П. Пазолини он претерпевает некоторую трансформацию в свете его отношения к религии буржуазии); в искусстве слабые, физически немощные люди часто оказываются носителями нравственного начала, просветлённой духовности. Бунюэль же напрочь отказывается ассоциировать слабость и добро, убожество и духовную просветлённость. «Вам было бы приятно думать, будто угнетение, несправедливость и неравенство накапливают на другом полюсе общества россыпи добра и милосердия. Разуверьтесь: под тонкой оболочкой вашей цивилизации кипит адский котёл» [4, с. 78] – в этих словах В.И. Божовича, на наш взгляд, наиболее точно отражён дух бунюэлевской атеистической эсхатологии, которая, впрочем, в своём экранном воплощении выглядит вполне иронично. «Бунюэль верил, что всё в мире идёт к худшему. И противопоставлял этому свои фильмы – одно из самых замечательных проявлений героического пессимизма во всей культуре XX века» [8, с. 221].

Фильм Л. Бунюэля «Млечный путь» является одним из самых последовательных кинематографических воплощений атеистического мировоззрения. «Верить и не верить суть одно и то же. Если бы мне могли доказать существование бога, это всё равно не изменило бы моего отношения. Я не могу поверить, что бог всё время наблюдает за мной, что он занимается моим здоровьем, моими желаниями, моими ошибками. Я не могу поверить – во всяком случае, я не приемлю этого, – что он способен наложить на меня вечное проклятие... Я бедный смертный, я не могу быть принят в расчёт ни в пространстве, ни во времени. Бог не занимается нами» [6, с. 269], – писал режиссёр. Картина Л. Бунюэля рассказывает о паломничестве путешественников, которые повторяют знаменитый путь средневековых пилигримов к могиле святого – из Парижа в Сантьяго де Компостела. Действие поочередно разворачивается в настоящем, в эпоху Христа, в Средневековье и в семнадцатом веке. «Это хроника путешествия абсурдной историей католической церкви, мимо шести главных таинств и большого количества ересей» [9, с. 119]. Л. Бунюэль посвящает главное внимание истории ересей в католицизме, его интересуется содержание всех шести основных догматов: Христос – Бог или

человек, Бог один или в трёх лицах, догмат о деве Марии (непорочное зачатие или девственность), догмат о святое причастие (хлеб или тело Христа), догмат о человеческой свободе (свободен человек или же его действия предопределены Богом), догмат о происхождении зла на земле (как мог Бог – воплощение добра – сотворить зло). Истинность или ложность любой доктрины проверяется иногда не столько непосредственно её содержанием, сколько другими её толкованиями, то есть ересями. Поэтому любая постановка вопроса о ереси, конечно же, вызывает плюрализм толкования, ставя под сомнение правомерность единственно возможной истины. Речь идёт о драматических и трагических поисках истины: люди, которые верили всем сердцем и всей душой, в дискуссиях и спорах с людьми, которые сомневались в этих догматах, переставали в них верить, и это, как правило, заканчивалось для них трагедией – они сами не могли вынести тяжести подобных испытаний, не говоря уже о том, что их подвергали анафеме, отлучали от общества, а нередко уничтожали.

В определённой степени история любой доктрины – это и история ее ереси. Догмы непременно порождают различные ереси, а ереси часто становятся новыми догмами. Л. Бунюэль искусно и с юмором показывает это в «Млечном пути» в столкновении различных доктрин: члены одной христианской секты преследуют сторонников других сект. Тот же смысл скрывается в эпизодах с эксгумацией давно умершего епископа. Новый епископ считает, что покойник согрешил, излагая в своих книгах еретические взгляды. Из могилы извлекают его полусохранившийся труп и сжига-

ют на костре. Сразу же двое студентов начинают выкрикивать еретические лозунги – осуждение или уничтожение одной ереси вызывает возникновение другой, а возможно, и нескольких новых; эпизод абсурдный и невероятно смешной. При его просмотре вспоминаются строки выдающегося французского режиссёра Ф. Трюффо: «...всегда кажется, что художник-оптимист значительно и нужнее для своих современников, чем отчаявшийся нигилист (если, конечно, под оптимизмом подразумевать не прекрасноту, а как бы преодоленный пессимизм)» [23].

Фильм выполнен в стилистике, которая разрушает конкретности времени, а потому подтверждает экзистенциальность фрагментов ситуационного ряда и самой идеи картины: эпизод далёкого прошлого внезапно завершается современностью, а события сегодняшнего дня внезапно оказываются давно минувшими; двое чудачков путешествуют не только по разным странам, но и различными эпохами (присутствуют на дуэли между иудеями и янсенистами, приходят в разграбленный средневековый город, встречаются то с ангелами, то с демонами и т.д.) – так формируется широта обобщения. Путь, который проходят герои фильма, может касаться вообще любой политической и даже художественной идеологии.

Вследствие всего изложенного выше, с необходимостью встаёт проблема изучения особенностей восприятия сакрального современным европейцем – это позволяет считать перспективными дальнейшие разведки в данном направлении, ведь судьба христианства в Европе сейчас является особенно тревожной.

Список литературы:

1. Аронсон О. Приближение к страсти / О.Аронсон // Пазолини П.-П. Теорема. – М. : Ладомир, 2000. – С. 600–615.
2. Бергамо А. Краткий комментарий к прочтению пьесы «Affabulazione» / Алессин Бергамо // Потерянные пьесы. Беккет. Пазолини. Фриш. Камю. Уайлд – М. : «A.D.&T.», 2001. – (Академические тетради, выпуск восьмой). – С. 55–66.
3. Бердяев Н. Новое христианство (Д.С. Мережковский) / Н.А. Бердяев // Д.С. Мережковский: pro et contra. contra. – СПб. : РХГИ, 2001. – (Серия «Русский путь»). – С. 331–353.
4. Божович В. Современные западные кинорежиссёры / В.И. Божович. – М. : Наука, 1972. – 223 с.
5. Босенко В. Франциск, Пазолини и Лилиана / Валерий Босенко // Искусство кино. – 1992. – № 2. – С. 140–145.
6. Бунюэль Л. Смутный объект желания / Луис Бунюэль ; [пер. с фр. А. Брагинский]. – М. : АСТ : Зебра Е, 2009. – 428, [4] с. – (Актёрская книга).
7. Гайденок П. Владимир Соловьёв и философия Серебряного века / П.П.Гайденок. – М. : Прогресс – Традиция, 2001. – 472 с.
8. Добротворский С. Кино на ощупь. Сб. статей / С.Н. Добротворский. – СПб. : «Сеанс», 2005. – 544 с.
9. Каррьер Ж.-К. «Млечный путь». Беседа о фильме / Жан-Клод Каррьер ; [пер. с фр. Л.Дуларидзе] // Луис Бунюэль / сост. Л.Дуларидзе. – М. : Искусство, 1979. – С. 116–122. – (Мастера зарубежного киноискусства).
10. Лимонченко В. Опыт философской аналитики антропологического дискурса в Православии : монография / Вера Лимонченко. – Дрогобич : Видавничий відділ Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка, 2014. – 482 с.
11. Майзель Е. Всюду Бог? Пробные заметки о религиозном кино / Евгений Майзель [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://kinoart.ru/archive/2012/09/vsyudu-bog-probnye-zametki-o-religioznom-kino>
12. Мережковский Д. Лица святых от Иисуса к нам / Д.С. Мережковский. – М. : Республика, 1997. – 366 с.
13. Ницше Ф. Антихристианин / Фридрих Ницше; [пер. с нем. А.В.Михайлов] // Сумерки богов / Сост. и общ. ред. А.А. Яковлев. – М. : Политиздат, 1990. – (Б-ка атеист. лит.). – С. 17–93.
14. Пазолини П.-П. Affabulazione / Пьер-Паоло Пазолини; [пер. с ит. А. Бергамо, Р. Раскин] // Потерянные пьесы. Беккет. Пазолини. Фриш. Камю. Уайлд. – М. : «A.D.&T.», 2001. – (Академические тетради, выпуск восьмой). – С. 67–137.
15. Пазолини П.-П. Аккатоне / Пьер-Паоло Пазолини; [пер. с ит. С. Токаревич] // Сценарии итальянского кино / Сост. и вступ. статья Г. Богемский. – М. : Искусство, 1967. – С. 185–258.
16. Пазолини П.-П. Теорема / Пьер-Паоло Пазолини; [пер. с ит. Л. Мельвиль] // Искусство кино. – 1992. – № 3. – С. 34–47.
17. Пазолини П.-П. Теорема / Пьер-Паоло Пазолини; [пер. с ит. Л. Мельвиль] // Искусство кино. – 1992. – № 1. – С. 110–123.
18. Пазолини П.-П. Теорема; [пер. с ит. А. Гришанов, В. Полев] // Теорема: сценарии, роман, повесть, рассказы, статьи, эссе, интервью / Пьер-Паоло Пазолини. – М. : Ладомир, 2000. – С. 394–462.
19. Пазолини П.-П. Эпически-религиозное видение мира; [пер. с ит. О. Боброва] // Теорема: сценарии, роман, повесть, рассказы, статьи, эссе, интервью / Пьер-Паоло Пазолини. – М. : Ладомир, 2000. – С. 263–265.

20. Тертерян И. «Виридиана» и испанская культура XX века / И.А. Тертерян // Луис Бунюэль / Сост. Л. Дуларидзе. – М. : Искусство, 1979. – С. 79–98. – (Мастера зарубежного киноискусства).
21. Унамуну М. де. Агония христианства; [пер. с исп. Е.В. Гараджа] // О трагическом чувстве жизни / Мигель де Унамуну. – К. : Символ, 1996. – (Литературные памятники). – С. 303–385.
22. Франк С. О так называемом «новом религиозном сознании» / С.Л. Франк // Д.С. Мережковский: pro et contra. – СПб.: РХГИ, 2001. – (Серия «Русский путь»). – С. 307–312.
23. Трюффо Ф. Бунюэль – «конструктор» [Электронный ресурс] / Франсуа Трюффо. – Режим доступа: <http://bunuel.narod.ru/onem.htm>
24. Sen A. Being, Observations and Back [Электронный ресурс] / Arindam Sen. – Режим доступа: <http://sayantangoswami.blogspot.com/2010/11/existentialism-in-cinema-by-arindam-sen.html>

Бурій А.Р.

Дрогобицький державний педагогічний університет імені Івана Франка

МИСТЕЦТВО ПАЗОЛІНІ Й БУНЮЕЛЯ: РЕЛІГІЙНО-ЕКЗИСТЕНЦІАЛЬНИЙ ВИМІР

Анотація

Досліджено особливості релігійно-екзистенціальної проблематики в образах фільмів П'єра-Паоло Пазоліні й Луїса Бунюеля. Проаналізовано відображення провідних метаморфоз європейської релігійності в кіномистецтві. Встановлено окремі вихідні принципи критики історичного християнства та шляхи пошуків його альтернатив.

Ключові слова: релігійність, християнство, кіномистецтво, слово, атеїзм, ересь.

Buryj A.R.

Drohobych State Pedagogical University named after Ivan Franko

THE ART OF PASOLINI AND BUÑUEL: RELIGIOUS AND EXISTENTIAL DIMENTION

Summary

In the article the author dwells on the religious and existential problems raised in the films of Pier Paolo Pasolini and Luis Buñuel, presenting the peculiarities of their reception. The author analyzes the reflection of key metaphors of European religiousness as presented in cinematography. The basic principles of criticism of historical Christianity and the search of its alternatives have also been defined by the author.

Keywords: religiousness, Christianity, cinema art, atheism, heresy, word, soul, consciousness.