

Андрей Тарковский. Жгучий реализм

Если рассматривать огромную фреску, вплотную подойдя к ней, то многие детали ее по вполне понятным причинам могут даже раздражать. Но в общей композиции деталь не существует как самодовлеющая, исчерпывающая или конденсирующая в себе весь смысл произведения величина. Это очевидно. Фреска рассчитана на то, чтобы на нее смотрели издали. Как и фильм рассчитан на то, чтобы судить о нем после того, как посмотришь его целиком. Тем более что деталь фильма еще более сложное в эмоциональном смысле понятие, чем деталь фрески.

Кто-то из кинокритиков в свое время заметил, что кадр $N = \text{кадру } \text{№ } 1 + \text{№ } 2 + \text{№ } 3 + \dots + \text{№ } n$, ибо кадры фильма воспринимаются последовательно, во времени, и из этой зависимости исходит в своей работе и режиссер.

Лучшая картина Бунюэля, на мой взгляд, «Назарин». И одно из главных ее качеств — простота. По драматургической конструкции она похожа на притчу. А герой ее во многом перекликается с Дон Кихотом Сервантеса.

Действие фильма происходит в Мексике. Искренне верующий в Бога падре дон Назарио, бесребреник и добрый человек, знающий тяжелую жизнь городка, в котором он живет, слишком терпим и демократичен. Он пастырь не за страх, а за совесть и стал им по велению своего бесконечно доброго сердца. Он вмешивается в жизнь бедняков, всячески помогая им, чем, по мнению церковного начальства, компрометирует свой сан. В результате несложных перипетий и своих чересчур добрых поступков он становится неуютным церкви, ее чинушам и карьеристам и изгоняется из города.

Добр он беспредельно. Почти как Христос, как князь Мышкин или Дон Кихот. И доброта его становится притчей во языцех и надеждой для «страждущих и обремененных».

Когда он уходит из городка, за ним увязываются две женщины, одинокие и обездоленные. Одна из них — молодая и красивая, брошенная своим возлюбленным, другая — несчастная проститутка, которую дон Назарио укрыл от полиции.

Однажды по неведению он становится штрейкбрехером и нечаянно провоцирует кровопролитие. В другой раз он в зачумленной деревушке, покинутой здоровыми, один со своими спутницами, не боясь заразы, ухаживает за больными.

Люди к нему тянутся, с надеждой обращаются за помощью. В какой-то деревне женщины, считая его святым, просят исцелить больного ребенка.

Его начинает пугать это почитание. Он не святой. Просто он добрый человек. Постепенно и закономерно он становится жертвой тех, кто хочет его помощи. Превратности судьбы бросают его в тюрьму, а затем в отряд конвоируемых стражей каторжников, которые издеваются над ним.

К концу картины обстоятельства вокруг героя складываются таким образом, что толкают его все чаще и чаще к жертвам и страданию, которые естественны для него из-за его прямолинейной последовательности во взглядах. Но он устал. Он не хочет страдать. Он не видит, не желает видеть связи в соотношении добра и зла. Отступить поздно и непосильно для его души. Жизнь и люди обрекают его на страдание и одиночество, ибо он бескомпромиссен. И к финалу он превращается в мученика. Эта аналогия заложена в символическом финале и сближает фильм с притчей.

Автор имеет в виду, что зритель хорошо знаком с Евангелием. Он опирается в финальной сцене на ту его часть, где Христос жаждет: «После того Иисус, зная, что

уже все совершилось, да сбудется Писание, говорит: жажду».

Изнуренный зноем, голодный и измученный Назарин идет под конвоем карабинера по пыльной дороге. Навстречу попадает крестьянская повозка. Деревенская женщина везет на рынок фрукты. Карабинер, утомленный жаждой, покупает у нее что-то: то ли апельсины, то ли яблоки. Назарин, не имея денег, стоит в стороне, опустив глаза в землю. Женщина спрашивает у карабинера о нем. Тот объясняет, что это — каторжник. Тогда крестьянка берет из повозки ананас и протягивает его Назарину.

Дон Назарио вздрагивает, ошеломленный пониманием момента. Для него этот момент — воплощенная цитата из Евангелия. Он пытается отказаться, но женщина вручает-таки ему ананас, и, взяв его как символ страдания до последнего дыхания, он идет на свою голгофу по пыльной дороге под тяжелые удары барабанов, глядя вперед просветленным и трагическим взглядом.

Добро пассивно, зло активно, говорит Бунюэль. Это вполне естественно: действие фильма происходит в Мексике Порфирио Диаса. Вряд ли стоит критиковать автора за то, что собственный опыт толкает его к такому драматическому финалу. Это его опыт. Вполне определенный и объективный.

Часто мы упрекаем западных художников за их пессимизм. Они имеют право на этот пессимизм, и ценность их творчества должна определяться не только идеями веры и борьбы, но и социальной критикой общества. Сказать, что в этом авторском взгляде нет позиции, было бы грубой ошибкой. Тем более что антибуржуазное и антиклерикальное направление Бунюэля весьма активно и прогрессивно.

Финал «Назарина» производит поистине потрясающее впечатление. И что особенно важно — не из-за своего символического смысла, основанного на ассоциации с Евангелием, а из-за силы эмоционального воздействия. Он является примером преобладания силы художественного образа над узким его смыслом, ибо только после второго или третьего просмотра «Назарина» приходит в голову его умозрительное значение.

Символика такого рода для Бунюэля все-таки исключение. В одном из интервью он рассказывает, что его творческому методу чужда любовь к символам, но что он часто и с большим удовольствием прибегает к так называемым «ложным символам». Он имеет в виду те образные детали в ткани своих фильмов, которые лишь носят эту навязчивую форму символа, хотя несут на себе только эмоциональную нагрузку.

В этом же фильме есть сцена разговора героя со своими спутницами, в которой Бунюэль использует ложный символ. Наши путешественники сидят у костра и разговаривают. Назарин замечает на земле подле себя ползущую улитку. Он кладет ее на руку и рассматривает некоторое время.

Разговор по режиссерскому и сценарному замыслу развивается параллельно и ничем не связан с этой улиткой. Тем не менее Бунюэль дает нам возможность на крупном плане рассмотреть ее очень подробно.

Такой специальный акцент в расчете на особое внимание зрителя к предмету и дает возможность этому предмету (или действию) приобрести черты символа, лишённого содержания. Эта своеобразная мистификация помимо всего прочего активизирует внимание и мысль зрителя.

Говоря об отсутствии смысла этих сложных символов, можно, разумеется, одновременно приписать им бесконечно глубокое содержание, суть которого недоступна по причине бесконечного количества возможных вариантов их расшифровки. В этой-то неуловимости смысла и состоит неотразимое обаяние ложных символов, являющихся одной из характерных черт режиссерской манеры Бунюэля.

Анализируя творческий метод Бунюэля, хотелось бы специально остановиться на

так называемых «запрещенных приемах», злоупотребления которыми ему так часто приписывают. Это чрезвычайно интересный вопрос. Он тем более интересен, если принять во внимание то обстоятельство, что возникает он с особенным постоянством в последнее время и вовсе не является только лишь склонностью одного Бунюэля.

В «Назарине» есть такая сцена. Проститутка, которую из сострадания приютил Назарин, просыпается на его кровати, которую тот ей уступил. У женщины горячка: во время драки на улице она получила ножевую рану. Она страшно хочет пить, но напоить ее некому — в комнате никого нет. Она сползает с кровати и на четвереньках добирается до кувшина, который оказывается пустым. Тогда, изнемогая от жажды, она начинает пить из таза, в котором обмывали ее рану.

Прежде всего можно плюнуть и с презрением отказаться даже говорить по поводу этой сцены.

Но такого рода приемы, близкие к натурализму (ибо натурализм есть не стилевые черты некоторых художников, а литературное направление), встречаются в разной степени остроты во многих прославленных фильмах и литературных произведениях. Здесь и сцены в госпитале из замечательных «Севастопольских рассказов» Льва Толстого, и Одесская лестница из эйзенштейновского «Броненосца «Потемкин» с детской коляской, катящейся по ступеням, со скачущим по ним безногим калекой, с разбитым пенсне учительницы и вытекающим глазом, здесь и сцена отчаяния из гениальной «Земли» Довженко, где одинокая баба голая мечется по избе, здесь и знаменитый пробег Чапаева в исподнем перед гибелью, и сцены пыток участника Сопротивления из фильма «Рим — открытый город». Сюда явно относятся также и сцена убийства Половцевым Хопрова и его жены из «Поднятой целины» Шолохова, и некоторые куски из «Радуги» Донского, и смерть ребенка, задавленного гусеницами танка, из картины «Она защищает Родину» и т. д. и т. п.

Такие примеры можно приводить без конца. Реалистическое искусство требует обостренно воспринятой правды, особенно в тех произведениях, где идейный накал дает возможность уравнивать его истинностью, фактографичностью и подробностью события.

Я думаю, что нет смысла анализировать стилистические приемы в произведениях, перечисленных для того, чтобы продемонстрировать отсутствие у Бунюэля монополии на «жестокости».

Здесь интересно другое — то именно, что Бунюэль часто использует их по довольно оригинальному принципу.

«Назарин» построен ровно, фильм рассчитан на постепенное нарастание напряжения и разрядку в самом финале. В нем много разговорных сцен, снятых чрезвычайно просто и как бы проходно. Поставлены они тоже без всяких режиссерских ухищрений, акцентов и нажимов. Можно было бы в связи с минимумом выразительных средств и многословностью усомниться в истинности совершающегося действия. В той истинности, к которой принципиально тяготеет кинематограф. Вот тут-то Бунюэль неожиданно вводит тяжелую артиллерию типа сцены утоления жажды. Она производит ошеломляющее действие и прежде всего заставляет зрителя абсолютно поверить как во все происшедшее до этого, так и в то, что произойдет потом. Такого рода «шоки» держат в напряжении зрителя; он уже начинает исподволь ждать их и тем самым погружается в нервную атмосферу, которую автор поддерживает негативно заряженными эмоциями. Эмоциональное движение не может возникнуть без напряжения, которое зависит от чередования негативных и позитивных впечатлений, как в живописи, где чувство, вызываемое соотношением красок, строится на зависимости противоположных и дополнительных цветов. Принцип контраста невозможно вычеркнуть из списка способов выразить движение. Что же касается права

художника на использование тех или иных приемов, то оно неотъемлемо, и споры по этому поводу приводят к вкусовщине и только.

Лучшие фильмы Бунюэля, такие, как «Назарин», «Забытые», «Виридиана», свидетельствуют о его гражданской смелости и глубине проблем, которые ставит перед собой художник.

Публикуется по изд.: Луис Бунюэль / Сост. Л. Дуларидзе. М., 1979