

гостре сприйняття глядачів, які у масі своїй не були готові до картин такого плану (чого варті лише той факт, що у перші місяці прокату під час перегляду «Андалузького пса» сталося кілька викиднів).

Фільм «Золотий вік» набув для сюрреалістів культового значення, став його емблемою. Час його створення співпав із виходом сюрреалістичного руху на міжнародний рівень. Він супроводжувався скандалом з самого початку, оскільки його прем'єру було зірвано правими групами («Лігою Патріотів» та «Антиєврейською лігою»). «З криками «Геть бошів!» ці молоді люди стріляли з револьверів і кидали смердючі шашки і ампули зі слезоточивим газом. Ми були змушені припинити показ фільму... Побили вікна. Фойє «Студії 28», де була влаштована виставка сюрреалістичних книг, було повністю розтрощене» (4). Префект поліції Шиапп оголосив заборону на фільм (вона продовжилась на півстоліття).

Для самого Бунюеля «Золотий вік» більш яскравий і епатуючий, але менш ірраціональний, ніж «Андалузький пес». На момент виникнення його задуму дружні стосунки Бунюеля і Далі трохи охололи (в основному через Галу, до якої Бунюель ставився негативно). Тому Бунюель майже повністю написав сценарій самостійно, включивши туди лише епізоди, запропоновані Далі (зокрема епізод з чолові-

ком, який несе на голові камінь, проходячи повз статую з таким самим каменем на голові). Далі захопився фільмом перш за все через його направленість проти тиранії суспільних канонів, коли, як він писав, «нищі людські та патріотичні ідеали та інші убогі та огидні механізми реальності» не дозволяють людині здійснювати свої бажання. Для Бунюеля ж «Золотий вік» — це, насамперед, вираження тієї сили, яка штовхає людей один до одного, хоч вони і знають, що почуття їхні приречені на смерть через заборони та перешкоди, влаштовані суспільством.

Для Бунюеля «зустріч із сюрреалістами мала надзвичайно важливе значення і визначила все подальше життя» (5). Однак він з гіркотою визнає, що «сюрреалізм перемиг у дрібницях, але потерпів поразку в основному» (6).

Література:

1. Бунюель о Бунюэле. — М., 1989, с. 120.
2. Там же, с. 50.
3. Л. Бунюель, «Андалузький пес», «Сюрреалістична Революція», № 12, грудень 1929.
4. Сальвадор Далі, «Таємне життя Сальвадора Далі», 1941.
5. Бунюель о Бунюэле. — М., 1989, с. 131.
6. Там же, с. 148.

41

Софія Рябчук

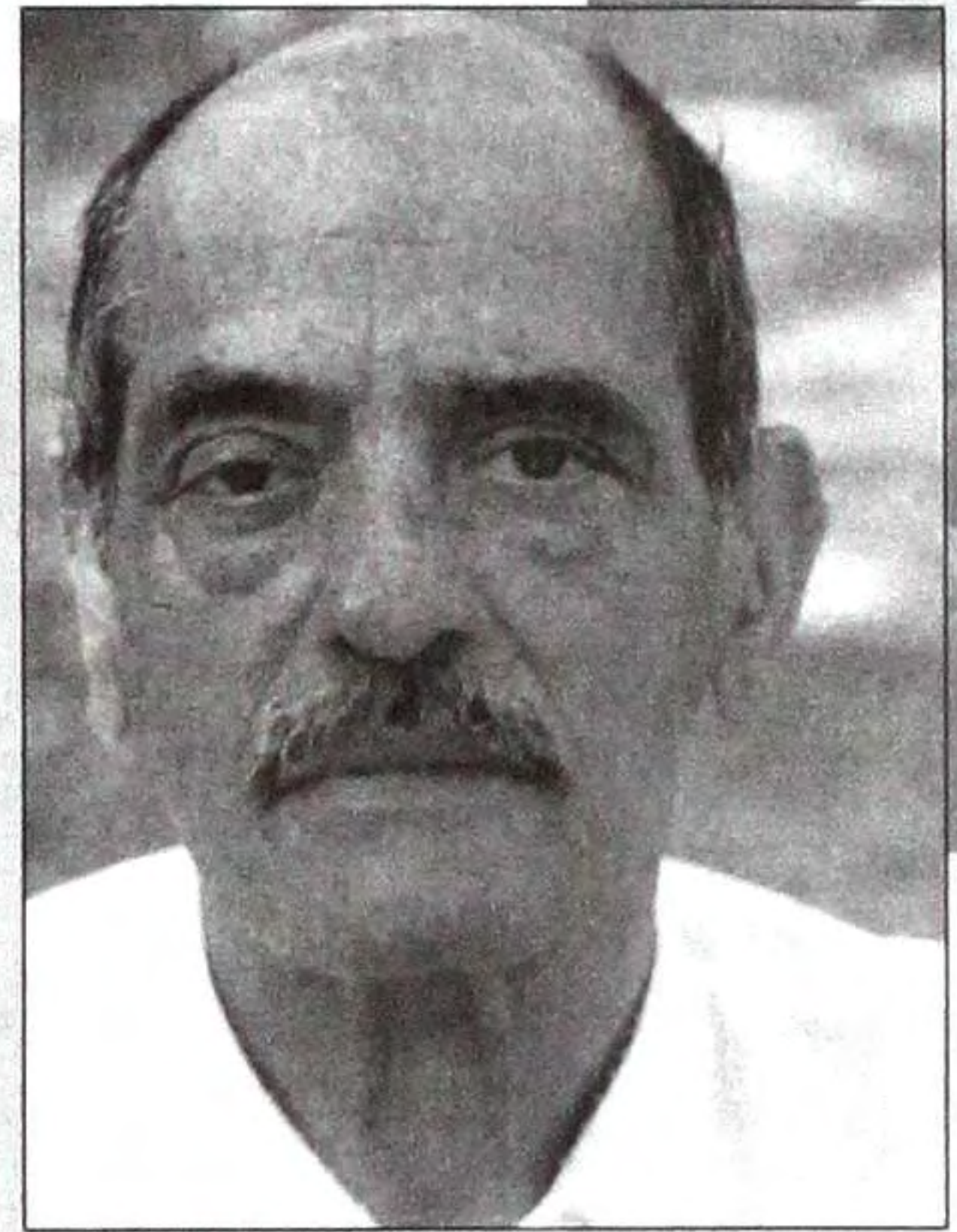
Ніжний мізантроп

Резонанс у Каннах

Луїс Бунюель — прекрасний оповідач. Я не могла відірватися від збірки його інтерв'ю та висловлювань, розказаних та написаних з такою легкістю, що здавалось, ніби автор мав величезний досвід популярного прозаїка. Хоча свої здібності сам Бунюель заперечує: «Мені б дуже хотілося стати письменником, але, здається, я не маю для цього даних» або: «Я завжди брав участь у розробці сценаріїв до моїх фільмів, але потребував співробітництва з письменником... Я витрачаю три дні на те, щоб написати текст, який письменник написав би за три години».

Можливо, вміння прекрасно розповідати і стало причиною створення захоплюючих фавул (на противагу колишній сюрреалістичній антисюжетності) у всіх бунюєлівських фільмах тієї «епохи», яка почалася з демонстрації 1951 року на фестивалі в Каннах фільму «Забуті».

Після 12-річної мовчанки, якій передували «Андалузький пес», «Золотий вік» та документальна стрічка «Земля без хліба», попрацювавши у Голлівуді, він у 1947 році оселився в Мексиці, де і зняв своїх «Забутих». Фільм, героями якого є підлітки, котрі на заміському пустирі (символічно маргінальній терито-



рії) жорстоко вбивають свого однолітка, фільм, в якому суспільне дно не здатне до доброти, де відгукується ще незабутий досвід війни, що знецінив життя особистості. З'являється тема жорстокості, породженої суспільством, а в техніці зйомок — безпристрасність та «автоматизм», які відмічає В.Божович: «Тон розповіді у фільмах Бунюеля і манера зображення — сухі, безпристрасно об'єктивні... присутній мотив зростаючої напруги, яка не перетікає ні в зусилля творення, ні в руйнівний катаклізм — вона просто висить...» [1]. Саме такий, «автоматизований» тип відтворення дійсності найемоційніший в суті своїй, ілюзія безоціночного зображення жорстокості примушує оцінити, обуритись, побачити небачене, незнайому точку зору. Такий технічний підхід повністю



відповідає бунюелівському ламанню усталених підвалин, про які згадувалось вище. Цьому принципу режисер залишився вірним до кінця життя: «Те, що наше суспільство піднесло на рівень вічних принципів, не має іншої цінності, крім цінності людських стосунків, що піддаються частим змінам і, відповідно, є дуже відносними — сім'я, любов, дружба, мистецтво. Для мене боротьба з так званими вічними принципами є нормою існування, оскільки вони є інструментами тиску й пригнічення, а мені здається, треба вести безперервну боротьбу за свободу» [2].

Тема месіанства

Після «Забутих» Бунюель захоплюється новою сферою — сферою релігійної дійсності, а саме темою святої людини як реальної особи, протиставленої реальному суспільству. Результатом цього інтересу стає трилогія «про ідеалістів» — «Назарін» (1958), «В Ель-Пао починається лихоманка» (1959) та «Вірідіана» (1960). Бунюель з притаманною самоіронією відгукувався про другий фільм: «Найгірший з моїх французьких фільмів — це «В Ель-Пао починається лихоманка»; під час зйомок ми з Жераром Філіпом не могли збагнути навіщо взагалі беремо участь в подібній «вигадці». Це бу-

ло таємницею для нас обох» [2]. Але «Назарін» та «Вірідіана» отримали визнання в усьому світі, хоча в Іспанії на них довгий час було накладено табу.

Тема месії як людини, чий поривання з самого початку приречені на поразку, оскільки вона стикається з аморальністю, бездушністю, жорстокістю суспільства, надзвичайно цікавить режисера. Бунюель заперечує християнство, вважає, що Христос потерпів беззаперечну поразку, будучи приреченим на муки. А головне, режисер вважає, що «якщо би зараз знову з'явився Христос, його би знову розп'яли» [2]. В цьому суспільстві, де християнська мораль заслужила повагу на словах та в забобонах, а насправді не дотримується, де добро завжди доповнюється злом, а святість — гріхом, де полюсність обов'язкова умова існування, «християнином можна бути лише відносно, але спроба стати абсолютно чистим, невинним приречена на провал... християнству в загальному значенні нема чого робити на землі» [2].

Опозиційність як надбання людського суспільства широко використовується Бунюелем. Сам він називає свої фільми (зокрема «месіанські») дуалістичними (одним із творчих кредо режисера є теза про те, що «в хорошому фільмі необхідне співіснування двох опозиційних, але спільнокоренових елементів»). Звичні закріплені уявлення він протиставляє бунтарству в широкому значенні цього слова (Назарін, Вірідіана, Симеон — теж бунтарі), фізіологічні інстинкти — високим ідеям (знову тема гріха/святості), ірраціоналізм — раціоналізму (спосіб життя Симеона-стовпника/самовдоволене життя в монастирі; посвята Вірідіани/життєві догми кузена Хорхе), реальність — фантазії (перетворення скалічених обрубків на здорові руки за допомогою молитви Симеона). Варто звернути увагу, як Бунюель зміщує загальноприйняті ідеї, наприклад, тему гріха/святості: автор застосовує всі можливі форми гротеску, руйнації розумного («святе» поняття відданості в образі дона Хайме трансформоване у гріховність, жебраки — у апостолів на Тайній Вечері, спосіб існування та мислення Симеона на стовпі несе в собі гротескне забарвлення, як і деталі типу ножика у формі хреста, цвіркуна, якого благословляє Симеон, чи скалки, з якою грається дівчинка, після повішання на ній дона Хайме). Суспільство — аморальне, цей факт стає явним, лише коли Бунюель концентрує, загострює, перебільшує його.

Сам режисер заперечує будь-які звинувачення у богохульстві, у спеціальному приниженні святих — та й справді поняття «богохульства» мусить виглядати смішним для людини, яка сприймає світ як суцільне богохульство, насмішку над законами моралі. Та й яка мораль може існувати у світі, де завжди треба вибирати (Симеон вибирає християнську ідею, нехтуючи синівським обов'язком). Все це підтверджує тезу про приреченість месіанської людини, про поразку, яка часто надто болюча (як будь-який крах ілюзій), але разом з тим така «свя-

та» людина компенсує світову гріховність, є своєрідною жертвою (як Христос), зрівноважує вагу суспільних терезів. Месія і суспільство є тими «опозиційними, але й спільнокореневими елементами», так потрібними для кожного фільму.

Три мотиви «Ангела-винищувача»

В.Божович розповідає, як «в останні роки Бунюель боявся повторів, щоб глядачі, зустрівшись з його черговим фільмом, не сказали: «Знову бунюєлівщина» [1]. Тільки геніальний режисер вміє обіграти власний страх, використати його як мотив до наступного свого фільму. Принцип повтору, як один із трьох основних сюжетних мотивів, використовується у фільмі «Ангел-винищувач» — розв'язка фільму можлива лише за умови абсолютного повтору образу зав'язки. Другим структурним принципом цього фільму є улюблений мотив режисера — мотив таємниці: «основне, що мене цікавить — це таємниця. Таємниця — найважливіший елемент будь-якого твору... перетворення таємниці в реальність... мені дуже подобається...» [2]. Таємниця тут є реальною, але невідкритою до кінця — вона з'ясовується лише на половину за допомогою принципу повтору, — причина її виникнення залишається невідомою. Третім мотивом є ненависний авторові елемент — музика: «Ненавиджу музику в фільмах. Навіть схилився до того, щоб зовсім від неї відмовитись, тому що це занадто легкий шлях. Скільки фільмів провалилося б, якщо би викинути з них музичний супровід?» [2]. В «Ангелі-винищувачі» музика вживається як сюжетний, необхідний мотив і для «напіврозв'язки» таємниці і для застосування принципу повтору. (До речі, таким же чином використовується музика в «Вірідіані» — «Алилуя» Генделя, як і рок-н-рол в кінці фільму мають драматургічне значення). На трьох, здавалось би, побічних принципах будується основна лінія, кістяк сюжету!

Тема розвінчання буржуазії набирає тут оригінального (Бунюель ненавидів слово «оригінальний») колориту: протиставлення культури і природи, пихи і приниження, аристократичних звичок та фізіологічної «боротьби за виживання», людина, вбрана в псевдокультурний набуток та людина «гола», стихійна, звіроподібна.

Людина — основний інтерес Л.Бунюеля

Вже згадувалося про різні аспекти людського буття, протиставлені суспільству чи породжені ним, які підкреслював Бунюель своїми образами. Певне узагальнення буде занадто сміливим, але здається, що всі образи Бунюеля, відкинувши відтінки та різновиди, можна узагальнити до двох типів: масового та обраного.

Перший тип — загальне явище без врахування класової, майнової, вікової та інших категорій. Це — людина стихійна, «створіння, яке несе в собі стихію руйнації» [1], людина вбрана в різну кількість оболонок (залежно від суспільного статусу), але під ними — вона однакова: жорстокість, корисливість, підсвідомі потяги, сексуальність та потреба прикриття мораллю — така її справжня суть. Чим мен-

ше потреб задоволено в такої людини, тим вона більш жорстока, корислива і т.д. Тут Бунюель перегується з поглядами стародавніх греків періоду класики: зовнішній вигляд та статус є дзеркальним відображенням внутрішнього світу — бідність, каліцтво, потворність не можуть бути якими-то добрими, духовної людини (потворність підлітків, які вбивають однолітків в «Забутих», паломників у «Симеоні» чи жебраків у «Вірідіані»). Таким чином, людина, заkostenіла в своїй аморальності, — це «масовий» тип.

«Обраний» тип — людина месіанська, духовна й душевна в суті своїй, зустрічається дуже рідко, а якщо й існує, то в певний момент неминуче гине як «обраний» типаж, помалу перетворюючись на загальне явище «масовості».



Таким чином, негативна взаємозалежність людини від суспільства — неминуча, а потуги змінити знак мінус на плюс — утопічні. Та й чи можна взагалі ставитись до мистецького твору, як до розв'язання певної задачі, спроби щось довести?

Луїс Бунюель це прекрасно розуміє: «Я не претендую змінити світ; я знаю, що мій досвід безплідний, але він дещо допомагає при створенні моїх фільмів». Режисера цікавить реальність як така, з усіма її мінусами та плюсами, хоча б тому, що вона «різноманітна, і для різних людей може мати тисячу різних значень; я хочу отримати всеохоплююче бачення дійсності, хочу вступити в світ чудесного та незвіданого. Все решта розташоване в межах доступності кожен день, треба тільки простягнути руку» [2].

Література:

1. Божович В. Луїс Бунюель // Современные западные кинорежиссеры. — М., 1972.
2. Бунюель Л. Интервью, высказывания. — М., 1979.
3. Виго Ж. Виго о своих фильмах: «По поводу Ниццы» // Интервью, высказывания. — М., 1979.
4. Скурятівський В. Екранні мистецтва у соціокультурних процесах ХХ століття. Ч.2. — К., 1997.