

про проблеми, з якими стикається християнство у сучасному світі. Тому поставимо собі запитання більш доречно в контексті обговорення: наскільки адекватно фільм висвітлює ці проблеми? Якщо говорити про найболючішу проблему Церкви – кризу релігійності у сучасному західному світі, то вона, будучи також центральною для Кешльовського, виявляється в опозиції головного героя-матеріаліста і його набожної сестри. Більшість учасників обговорення виходили з того, що смерть хлопчика – це «покарання» героя не просто за гріх невір'я, а можливо, навіть за порушення заповіді «Не створи собі кумира», тобто за обоження наукового поступу, яким у фільмі є персональний комп'ютер. Але для людини (і це не прозвучало, принаймні з боку духовних осіб) головною перепорою на шляху до віри на межі ХХ – ХХІ ст. є не тільки і не стільки сурогатна віра в технічний прогрес, скільки неможливість віри у будь-що. Або, користуючись термінами Ліотара, йдеться не про підміну одного метанаративу сучасності іншим (християнського метанаративу спекулятивним), а про втрату всіма метанаративами своєї легітимності, що і є головною характеристикою постсучасності. Можливості для подібного прочитання існують навіть на рівні тексту: в той момент, коли герой, попри своє захоплення можливостями штучного інтелекту, не довіряє комп'ютеру життя сина і сам перевіряє кригу, його віра в науку не є абсолютною. Так, маленький епізод, майже не помічений під час дискусії, абсолютно трансформує перспективи інтерпретації.

Оскільки ми торкнулися певних проблем, пов'язаних із розбіжністю інтенцій тексту та запропонованих інтерпретацій, доречно запитати: чи можна, зрештою, взагалі говорити про християнський світогляд як іманентний фільму, чи є «Декалог» Кешльовського християнським за духом? Той очевидний факт, що в ньому так чи інакше висвітлюються питання віри та релігії, ще не дає нам підстав відповісти ствердно. Як уже частково зазначалося, більшість трактувань виходили з такої концепції життя протагоніста: від гріховності – через потрясіння (смерть сина) – до бунту (наприкінці фільму розлючений абсурдністю смерті герой ламає вітвар у церкві, таким чином він ще кидає Богу виклик, але вже визнає його) і, можливо, смирення та покаяння (на цю перспективу вказують сльози в очах Богоматері на іконі). Але така християнська концепція не відповідає на запитання, нащо була потрібна смерть хлопчика, який був представлений вдумливою та глибокою автономною людиною на порозі дуже зрілого свідомого вибору. Фредерік Джеймісон, далекий, як варто сподіватися, від християнського гуманізму, у своєму виступі на конференції в UCLA, присвяченій Кешльовському (2001), завзято протестував проти смерті хлопчика в першій серії «Декалогу». Він наполягав на тому, що режисера не можна пробачити за це вбивство, що він має понести відповідальність, подібну до передбаченого в середньовічному праві покарання для авторів, які вбили популярних героїв своїх творів. Інтерпретація Джеймісона добре показує, як легко християнське прочитання перетворити на щось страшне й антихристиянське. Хіба можна говорити про християнську доцільність смерті хлопчика, якщо, як відомо, потреба тілесного жертвоприношення була раз і назавжди знята хресною смертю Христа?

У такій ситуації залишається лише побажати, аби це та інші важливі запитання, породжені чудовим фільмом Кешльовського, отримали детальне та плідне обговорення.

Пропонуємо вашій увазі фрагмент з праці швейцарського кінокритика Гі Бедуеля «Про духовне в кіно»<sup>1</sup>

## ПРО ДУХОВНЕ В КІНО

Гі Бедуель

Переклад з французької Володимира Артюха



### Вступ. Кіно та внутрішній погляд

Якось у грудні 1977 року в Женеві я, дещо випадково, допомагав у організації акції, проведеній Комітетом підтримки Сергія Параджанова і присвяченій цьому вірменському кіномитцеві, відомому повсюди на Заході завдяки своєму вражаючому фільмові «Вогненні коні» 1965 року. Режисера ув'язнили в Дніпропетровську (у Вінницькій області – *ред.*) за пропаганду націоналізму та релігійності й звинуватили в злочинах економічних та моральних. Так він, людина фарб, кольорів та світла, постав перед загрозою сліпоти.

Саме того вечора показували «знаряддя злочину»: фільм «Колір гранату», знятий 1969-го й нагнаний долею великого вірменського співаця Саят Нови (1717 – 1794). Фільм просто осліплював; цей «кіносамвидав» насправді був фільмом-поемою про разючу блискавичну красу; це майже абстрактна робота з надзвичайним емоційним впливом, вона ніби володіла силою заклинання.

Саме тут мова екрану (попри її герметичність, що стала ще

помітнішою через те, що фільм був порізаний цензурою), мова співця, поета та музиканта Вірменії XVIII ст., доля його народу та інших народів Кавказу, хоч і не відомі мені до цього, стали близькими, так само, як і доля переслідуваного митця.

Мені явилось не політичне, естетичне чи навіть релігійне послання, а крик, що став піснею, образи, що стали іконами; я зустрів незнайомця, що став моїм братом.

Того ж місяця, коли я дивився цей фільм, Сергій Параджанов (Саркіс Параджанян) був звільнений. У 1982-му його знову було засуджено за «торгівлю іконами» (вдруге Параджанов був ув'язнений за хабарництво. — В. А.) Але ж насправді його злочин — це злочин віри, і «його єдиний неспокутний гріх — Поезія»<sup>2</sup>. «Саят Нова» з'являвся в наших кінотеатрах, але все одно він залишився незаниманим шедевром. Нехай цей фільм, цей зраний вірш, перерваний крик любові стане символом у нашій книзі.

\*\*\*

Ця книга є результатом таких яскравих вражень. Звичайно, інтенсивність такого резонансу, цієї вібрації залежить від якості фільмів та рівня засвоєння їх глядачем. Франсуа Трюффо у передмові до своєї збірки критичних статей висуває таке гасло: «В кожного є дві професії: своя власна та кінокритик»<sup>3</sup>. В нього це жарт, а в моєму житті стало цілком серйозним. Те, чим я займався, було далеким від права, теології та історії, але наповненим прагненням духовності: протягом багатьох років я дивився фільми і тепер публікую свої враження. На щастя, «сьогодні кінолюбитель — це той, хто дивиться мало поганих фільмів і тільки якусь частину гарних»<sup>4</sup>.

Не слід від мене чекати розгляду кіно з його технічного боку. Мій підхід літературний, адже для мене кіно — це насамперед мова. Навіть якщо я і звертатимусь до аналогій з музики чи живопису, охоче вживатиму терміни кінопоетики, стилю, поезії в найширшому сенсі. Моя стратегія підходу до фільмів — описувати та переповідати їх. Адже насправді я приймаю романічне, так само як і кінематографічне, за носії теологічного стилю — це мене цікавить найбільше.

Вигадка дозволяє виділити, об'єднати та прославити духовне, адже воно розірване чи розсіяне в реальному житті. Це те, що, на мою думку, є очевидним у творах великих романістів та драматургів (навіть якщо вони були невіруючими): від Шекспіра до Достоевського, а також Пруста, Клоделя, Бернаноса, Томаса Уолфа, Солженіцина, Патріка Уайта, Петера Хандке...

Отож розшифрування фільмів у цій книзі буде оживлене прагненням знайти там теологічне в християнському сенсі, чи, якщо вдатися до більш вживаного терміна, «духовне». Книга складається з двох частин, і перша з них досить систематична, адже вона розглядає з теологічної точки зору роботи двох французьких режисерів (обидва — христия-



■ Гі Будюель на обговоренні фільму «Декалог» у кіноклубі НаУКМА.  
Фото Олексія Радинського

ни), Робера Брессона та Еріка Ромера. [...]

Друга частина книги постає як антологія сучасного кіно, в проміжку десяти років, хоча всі фільми часто будуть пов'язані з попередніми роботами режисерів — йдеться про генеалогію творів. Моя мета — показати таємницю, містерію твору. Цю таємницю можна, в крайньому разі, порівняти (якщо не ототожнити) з таємницею, про яку говорить теологія. Але я також хотів би уникнути апологетики, яка вважає авторів, що не визнають себе християнами чи визнають нехристиянами, товаром низької якості.

Враховуючи суб'єктивність вибору та свідому точку зору віруючого у автора, читач зможе зрозуміти заголовок та підзаголовок книжки. Якщо я ризикнув підзаголовком «Проекції», то для того, щоб із самого початку визнати, що саме моя особиста боротьба (демарш), свідома чи таємна, формує канву всіх текстів. Твір мистецтва потребує постання віч-на-віч, тому критик бере участь у процесі глобальнішого «творення». Те, що крити-

ки говорять про фільм, стає тим, чим є сам фільм. Твір — це об'єкт «необмеженого прочитання», якщо процитувати Маргарит Дюра. Я пропоную тут своє.

Спочатку я вагався, чи згадувати в заголовку основну мету книжки: виділити духовне в кінематографі. Не без хвилювання я наважився застосувати для фільму те, що Шарль Дю Бо застосовував до літератури<sup>5</sup>, у свою чергу використавши назву найважливішої праці Кандинського про мистецтво та його поняття «внутрішньої необхідності»<sup>6</sup>. Це самовдоволення в тому плані, що попередники такого рангу, як Андре Базен, Амеде Ейфр, Анрі Ажель, Жан Колле, робили чи продовжують робити подібні розгляди з великою ґрунтовністю.

Духовне в структурі кінематографа є все-таки єдиною темою роботи, хоча окремі статті були опубліковані в *Commentaire* та *Communio* в Парижі, *Sources* у Страсбурзі та *Choirs*, женецькому єзуїтському часописі, в якому я вже десять років зі свободою слова, вибору та ритму веду рубрику, присвячену кіно. Я вдячний їм за те, що вони прийняли свого часу ці тексти і тепер дозволили їх використати знову за моїм бажанням.

<sup>1</sup> Bedouelle Gui, *Du spirituel dans le cinema*, Paris, Les editions du cerf, 1985, p. 11.

<sup>2</sup> Jean Mambrino, *Etudes*, t. 356, 1982, p. 522.

<sup>3</sup> F. Truffaut, *Les Films de ma vie*, Paris, 1975, p. 19.

<sup>4</sup> Id., *Ibid.*, p. 34.

<sup>5</sup> Charles Du Bos, *Du spirituel dans l'ordre litteraire*, Paris, Jose Corti, 1967.

<sup>6</sup> Wassily Kandinsky, *Du spirituel dans l'art et dans la peinture en particulier*, Paris, Denoel, 1969. Книга написана в Німеччині 1912 року. (Російське видання: Кандинский В. О духовном в искусстве. — М., 1992 — прим. пер.)