

Луис Бунюэль



Мастера зарубежного киноискусства



Москва «Искусство» 1979

Путь Луиса Бунюэля
Фильмы
Кино по Бунюэлю
Виригуана



Луис Бунюэль

Мастера зарубежного киноискусства

ББК 85.53(3)

778И

Б91

Составитель Л. Дуларидзе.

Переводы из иностранной прессы
Б. Дворман, Л. Дуларидзе, Н. Миронич,
Г. Муравьева, И. Эпштейн.

На титуле рисунок Ива Танги.

Луис Бунюэль /Сост. Л. Дуларидзе; Вступ. статья С. Юткевича.— М.: Искусство, 1979.— 295 с., 23 л. ил.— (Мастера зарубеж. киноискусства).

Сборник посвящен творчеству выдающегося испанского кинорежиссера Л. Бунюэля, создателя многих фильмов, вошедших в историю мирового кино, таких, как «Андалусский пес», «Золотой век», «Земля без хлеба», «Забутые», «Назарин», «Виридиана», «Дневник горничной», «Скромное обаяние буржуазии», а также и других. В сборник включены статьи и интервью Бунюэля, воспоминания и статьи зарубежных авторов — Ж. Садюля, П. Каста, К. Фуэнтеса и других, статьи советских исследователей — С. Юткевича, И. Тертерян, В. Шитовой и других.

80106-023
Б **025[01]-79** **229-77** **4910010000**

ББК 85.53(3)
778И

© Издательство «Искусство», 1979 г.

СЕРГЕЙ ЮТКЕВИЧ**Жестокий и строгий реалист**

Когда задумываешься о пятидесятилетнем творческом пути Луиса Бунюэля, противоречия на первый взгляд кажутся неразрешимыми: художник, ненавидящий рутину, убежденный и последовательный атеист, создает в своем фильме «Назарин» по роману Бенито Переса Гальдоса образ истинного христианина.

Автор самого жестокого кадра в истории мирового кино, которым открывается его первый фильм «Андалусский пес»,— бритва, вскрывающая женский глаз,— Бунюэль в то же время является одним из гуманнейших художников, которому доступно выражение самой проникновенной любви к человеку.

Строгий реалист, неустанный и жестокий обличитель буржуазии и ее морали, беспощадный критик и ненавистник всяческих кинематографических лжеповестей, он иногда бывал подвержен искусству сюрреалистических сновидений и кошмаров, правда, смягченных, как правило, иронией и юмором.

Богохульник и озорник, покусившийся в «Виридиане» даже на такую «святая святых», как «Тайная вечеря», Бунюэль в то же время художник почти сентиментальный в обрисовке самых тонких проявлений любви и дружбы.

Словом, этот сложный, необычайно одаренный режиссер, проживающий трудную жизнь, долгие годы обреченный на безработицу и молчание, бесспорно является одним из немногих подлинных авторов в киноискусстве.

Мне довелось еще в 40-е годы во Франции подружиться с этим человеком. Его наружность как бы контрастирует с его творчеством: этот «жестокий», по определению некоторых критиков, испанец внешне похож на младшего брата Пикассо (если бы у него такой был), но только взгляд его таких же, как у живописца, пронзительных черных глаз напоминает своей лукавой насмешливостью, скорее, прославленного французского комика Макса Линдера. Глухота, от которой страдает Бунюэль, делает его застенчивым и якобы малообщительным. Но все это лишь внешние черты, за которыми кроется человек совсем иного склада. Я убедился в этом, когда в 1958 году приехал на его вторую родину — в Мексику — с группой советских кинематографистов.

Фильмы Бунюэля и Фернандеса оказались оазисами в пустыне откровенного коммерческого «китча», которым был тогда наводнен национальный мексиканский экран. Огорченный Бунюэль понимал это и изо всех сил стремился реабилитировать Мексику в наших глазах. Он с утра заезжал за мной и моими друзьями на своей малолитражке и возил нас по разным действительно интересным местам, известным мне ранее по эйзенштейновским маршрутам.

Я просил его показать фильм, который он только что закончил. Бунюэль привез меня на окраину Мехико в контору своего продюсера, и там, в маленьком просмотровом зале, я увидел «Назарина». Режиссер, явно волнуясь, то и дело выбегал из зала и оставлял меня наедине с фильмом; впрочем, во время эпизода, когда умирающая от чумы крестьянка Лусия отказывается от последней исповеди и выгоняет падре, он снова оказался подле меня. «Ты видишь, она отказалась?» — шептал мне на ухо Бунюэль, полагая, очевидно, что я могу не обратить должного внимания на эпизод, имевший важное значение в развитии авторской концепции.

Это было так доверчиво и наивно с его стороны, что еще больше придало ему обаяния. Особенно после просмотра, когда я почувствовал его взгляд — встревоженный, вопросительный, в котором читалось сомнение, что этот очень «испанский», бесконечно сложный

фильм мог произвести впечатление на советского кинематографиста. Мне же он оказался близок, и не только потому, что автора романа «Назарин» Переса Гальдоса называют испанским Достоевским, но и потому, что меня захватили цельность характера и своеобразная красота главного героя и обрисовка быта, избыточная подробностями в духе Гойи (вплоть до его карликов). Поразила меня и глубина художественного замысла, осуществленного при помощи самых строгих выразительных средств.

Фильм «Назарин» при выходе на мировой экран вызвал ожесточенную полемику. Она сконцентрировалась вокруг основного вопроса, так сформулированного критикой: что же такое «Назарин» — христианский фильм или чудовищное богохульство? «Я очень люблю героя «Назарина», — сказал Бунюэль. — Это священник. Но он мог бы в равной степени быть парикмахером или официантом в кафе. Меня в нем интересует то, что он верен своим идеям, неприемлемым для общества, которое и приговаривает его в конце концов к жестокому наказанию».

От Назарина отрекается не только общество, но и церковь. Устами одного из персонажей, священника, посещающего Назарина в тюрьме, она возглашает: «У вас душа мятежника, и ваш нрав опасен для церкви». С моей точки зрения, именно эта инвектива, направленная против героя картины, и дала право критику Рене Жильсону закончить статью о «Назарине» знаменательным вопросом: «Кто же настоящий христианин — нищий Назарин или генерал Франко, награжденный папой римским высшим церковным орденом — орденом Христа?»

Я не могу судить, насколько режиссёр отошел от романа Переса Гальдоса и что в его трактовке соответствует или противоречит канонам католицизма, но дух мятежа, которым пронизан весь фильм, не мог оставить меня равнодушным. Бесспорно, каждому режиссеру приятно, когда его работу хвалят, и у Бунюэля тоже заискрились глаза, когда из моих несколько сбивчивых слов он понял, что меня захватила его картина. Думаю, это ему было важно еще и потому, что похвала исходила от человека другой части мира, от кинема-

тографиста из страны, фильма которой ему редко доводилось видеть.

Впоследствии я мало встречался с Бунюэлем, но в качестве члена жюри Каннского кинофестиваля с удовольствием голосовал за его «Виридиану». А как зритель старался не пропустить ни одного его нового фильма, хотя мне так и не удалось посмотреть «Ангела-истребителя». Не все его работы приносили мне одинаковую радость: отдавая должное формальному мастерству, несомненно присущему «Дневной красавице», я все же был разочарован этим фильмом. Не стал я также безоговорочным поклонником «Тристаны» — экранизации другого романа Переса Гальдоса.

Однажды Бунюэль поделился со мной замыслом, который, помню, меня удивил: он задумал рассказать на экране историю ересей. Зная сложные счеты Бунюэля с католической церковью и Ватиканом (который, кстати, предал его проклятью за «Виридиану»), я не выразил своего отношения к этой затее, показавшейся мне слишком локальной и отвлеченной. Но Бунюэль с его истинно испанской одержимостью преодолел все препятствия организационного и материального порядка и добился осуществления такого, казалось бы, некоммерческого фильма, как «Млечный Путь».

Уединившись со сценаристом Жаном-Клодом Каррьером в испанской деревне и вооружившись знаменитым словарем ересей аббата Плюке, он написал один из самых невероятных и фантастических как по содержанию, так и по форме сценариев в истории европейского кинематографа. «Млечный Путь» вызвал у меня противоречивые чувства, хотя я и понимал, что это одна из самых значительных картин Бунюэля. Фильм этот, на мой взгляд, оказался, несмотря на экстравагантность многих эпизодов, слишком рационалистичным (что вообще не свойственно Бунюэлю), суховатым по «письму». Зрительского успеха он не имел, и даже та часть критики, которая обычно заранее объявляла каждую новую работу Бунюэля гениальной, была вынуждена признать «Млечный Путь» полудачей.

Режиссер в очередной раз объявил о своем уходе из кино, а затем...

снял «Тристану». Хотя и на этот раз он заявил интервьюерам, что это его «последний фильм», вскоре появилась новая картина — «Скромное обаяние буржуазии», которую я считаю большим достижением старого мастера.

Фильм «Скромное обаяние буржуазии» ничего не позаимствовал от внешней экстравагантности «Млечного Пути». Пожалуй, только один мотив пути, мотив дороги, и на этот раз играющий важную роль в концепции режиссера, сохранен в новой его картине.

Фильм снят в обычной для Бунюэля манере — совершенно реалистически, без всяких экспрессионистических приемов. В нем отсутствуют модные трюки камеры (и даже не применена столь распространенная длиннофокусная оптика). Монтаж ровный, без резких стыков. Актеры действуют предельно правдиво и скромно, нигде не ощущается никакого нажима. Когда проходит первое и очень сильное впечатление от фильма, то, анализируя его, можно без труда установить, что в нем Бунюэль и его постоянный сценарист Жан-Клод Каррьер последовательно разоблачают армию, церковь, дипломатию, секс, «высшую власть». Все лицемерие буржуазного общества с его моралью и церемониалом подвергается беспощадному сатирическому осмеянию, причем не в гротесковой форме, а в глубоко реалистической манере политической притчи. Не только современность, но даже и злободневность ее не вызывает никаких сомнений. Однако при анализе этого фильма нельзя обойти молчанием очень важный для понимания поэтики Бунюэля вопрос — проявление сюрреалистических тенденций, которые были всегда ощутимы в его творчестве. Отрицать их так же бесплодно, как и выискивать в произведениях великих испанских живописцев Гойи и Пикассо свидетельства для их «отлучения» от реализма. Гораздо важнее проследить эволюцию этих сюрреалистических мотивов в творчестве Бунюэля, вскрыть их коренное, на мой взгляд, различие с концепциями Сальвадора Дали, в содружестве с которым он снял свои сюрреалистические фильмы «Андалусский пес» и «Золотой век». Показательно, что именно после «Золотого века» (в нем участие Дали было уже минималь-

ным) пути живописца и режиссера окончательно разошлись, и не случайно Бунюэль снял хроникальный фильм «Земля без хлеба» — социальный документ, с беспощадным реализмом рисующий трагедию вымирающего племени испанских горцев.

Как известно, теоретик и вожак сюрреализма Андре Бретон прокламировал в качестве краеугольного принципа сюрреалистического творчества «автоматическое письмо» и примат подсознания, однако ни в «метафизической» живописи Кирико, ни в фантастических пейзажах Танги, ни тем более во всех полотнах Сальвадора Дали нельзя увидеть никаких следов «автоматизма», предполагающего импровизационную легкость интуитивного восприятия «сверхдействительности». Особенно у Дали ощутима чисто рациональная расчетливость, его «паранойя» выглядит головной выдумкой хладнокровного поставщика эпатирующих «фантазмов». С моей точки зрения, его выдает и сама техника живописи — трудно себе представить, что с таким поразительным по дотошности натурализмом, требующим длительного кропотливого труда, можно выписывать во всех деталях мгновенные «озарения» сновидений. Неоспоримо высокий уровень чисто профессионального ремесла не только не скрывает, но даже подчеркивает внутренне спекулятивную, рекламную основу всей деятельности Дали.

«Я могу включить — на правах сна — некоторые иррациональные моменты, но никогда ничего символического... Я сохранил вкус к иррациональному», — открыто признавался и Бунюэль. Кстати, мы знаем из опыта, что сны на экране вовсе не являются только воплощением «сюрреалистического бреда», а могут стать одним из способов метафорического кинописьма, отнюдь не противоречащего принципам реализма.

Так и у Бунюэля — прием сна применяется каждый раз для заострения конфликтов, возникающих в реальных ситуациях, поэтому и сняты эти сцены не традиционными средствами «киновидений», а в реалистической стилистике, благодаря которой вы даже не замечаете их ввода в действие. С них не только снят всякий налет мистики, но

они являются главным источником юмора, будучи окрашены откровенной авторской иронией, что особенно явственно проявилось в фильме «Скромное обаяние буржуазии». Это можно назвать демистификацией приема.

«Я всегда говорю только о том, что близко моему сердцу... От кино я требую, чтобы оно было свидетелем всего значительного, что происходит в реальной жизни на нашей планете»,— заявлял Бунюэль в своих редких интервью, а заканчивая выступление перед студентами университета в Мехико в 1953 году, он еще раз подтвердил: «...Пусть все сказанное сейчас не заставит вас думать, что я сторонник кино, посвященного исключительно выражению фантастического и таинственного, то есть того самого кино, которое, избегая повседневной действительности или пренебрегая ею, стремится погрузить нас в бессознательный мир сна,— хотя я и довольно коротко наметил здесь, как для меня важны и значительны фильмы, трактующие основные проблемы современного человека, которого я всегда вижу не изолированно, а в неразрывной связи с другими людьми».

Отметая на пути своих поисков все наносное, Бунюэль всегда оставался верным этим своим принципам, чем и обусловлена ценность его вклада в культуру XX века.

Путь Луиса Бунюэля

Луис Бунюэль-и-Портолес родился 22 февраля 1900 года в деревне Каланда (Теруэль), в провинции Нижний Арагон, расположенной в центральной Испании по соседству с Кастилией. Старый и прославившийся своими фильмами режиссер, на долгие годы разлученный с родиной, вспоминал свою деревню, как «маленький, благоухающий уголок, с простыми людьми, с ласковым солнцем, как благословение падающим на белизну домов и черные волосы женщин»¹.

Старший сын состоятельных родителей, Луис Бунюэль в шестилетнем возрасте был отдан в коллеж обосновавшихся в Сарагосе братьев ордена «Святого сердца господнего», а через год переведен в коллеж иезуитов в том же городе. В пятнадцать лет, по его собственному признанию, будучи еще учеником братьев-иезуитов, он потерял веру, то есть еще в детстве с ним произошел тот знаменательный перелом, которым, например, отмечено духовное становление Вольтера, Джеймса Джойса, тоже учеников иезуитских школ. Когда Бунюэлю исполнилось семнадцать лет, он отправился продолжать образование в Мадрид и поселился там в Студенческой резиденции — знаменитом учебном и научном центре, с которым поддерживали тесный контакт выдающиеся представители испанской интеллигенции того времени.

Именно здесь, в Студенческой резиденции, сформировалась блестящая когорта творческой молодежи, в которую входили поэты Федерико Гарсиа Лорка, Хорхе Гильен, Рафаэль Альберти, Дамасо Алонсо, поэт и филолог Гильермо де Торре, поэт и критик Педро Салинас и другие. Своим творчеством они во многом определили взлет испанской культуры в середине 20-х годов. Возвращенное на радикальных республиканских идеях славных своих предшественников во главе с «первым испанцем», как называл Гарсиа Лорка философа и писателя Мигеля де Унамуну, это поколение оставило глубокий и яркий след в истории именно в силу осознанной тяги к перестройке и обновлению испанского искусства и общества. Соци-

¹ «Cinéma-57», N 23.

альный и художественный прогресс мыслился молодыми испанцами как единая цель. И не случайно почти все они оказались в первых рядах антифашистов.

Луис Бунюэль сформировался как художник под влиянием идей, которыми была охвачена в начале 20-х годов испанская интеллигенция, сконцентрировавшаяся вокруг Студенческой резиденции. Именно здесь, в атмосфере споров и размышлений, он и его прославившиеся впоследствии друзья с особой остротой и живостью осознавали необходимость скорейших перемен, ощущали полное банкротство и безжизненность социальных и нравственных устоев, господствовавших в испанской жизни. Именно здесь, еще до контакта с настроениями и течениями, с которыми Бунюэль столкнется через несколько лет в Париже, сложились основные художественные принципы и нравственная основа его искусства. В 1967 году во время Венецианского кинофестиваля, на котором фильм «Дневная красавица» получил «Золотого Льва св. Марка», Бунюэль на вопрос интервьюера о том, в какой мере Испания повлияла на его идеологическое и творческое формирование, ответил с присущей ему простотой: «В той же мере, в какой земля питает и взращивает дерево. Хотя, что касается культуры, я многим обязан Франции...»¹

В 1925 году Луис Бунюэль переехал в Париж, чтобы окунуться в царившую там атмосферу активных поисков, всеобщего брожения, когда чуть ли не ежедневно рождались новые замыслы, течения, направления. Вскоре он стал ассистентом Жана Эпштейна, одного из представителей французского «Авангарда». Работа с Жаном Эпштейном многому его научила. Профессиональная школа, пройденная под руководством этого преданнейшего служителя формы — формы, ставшей культом, божеством, изначальным толчком и конечной целью, — сыграла немалую роль в становлении молодого режиссера, она, как это ни парадоксально, сделала его последовательным противником формализма, иммунитет к которому стал вырабатываться у него еще в Мадриде.

¹ «Сinema nuovo», 1967, N 189.

Многие уважаемые критики и историки кино ошибочно ставят первые фильмы, «Андалусский пес» и «Золотой век», в один ряд с произведениями «Авангарда», видимо, из-за совпадения во времени и равной увлеченности Бунюэля и «авангардистов» поисками новых выразительных возможностей кинематографа. Найти другое объяснение трудно — настолько уже тогда, в конце 20-х годов, моральное, эстетическое кредо Бунюэля было противоположно их установкам.

Хотя «Авангард» и называли движением «бунтарским», но его бунт ограничивался сопротивлением коммерциализации кинематографа. Стремление освободить новое искусство от влияния литературы и театра, восторг перед безграничными возможностями кинематографа замкнули интересы «авангардистов» на формальном экспериментаторстве. И хотя эти эксперименты часто приводили к оригинальным результатам, замкнутость и самоценность подобных исканий являлись, на взгляд молодого Бунюэля, существенным изъяном. Уже первый его фильм, «Андалусский пес», проникнут острым ощущением несовершенства окружающей жизни и необходимости ее изменения. Последовавшее затем кратковременное сближение Бунюэля с группой сюрреалистов нельзя считать ошибкой, заблуждением. Стремление сюрреалистов разрушить старое искусство, оскорбить, отринуть старые формы буржуазной морали, изжитость, консерватизм, безнравственность которых он явственно осознал еще в Мадриде, было в то время созвучно настроениям Бунюэля. В первые годы своего существования сюрреализм был не только направлением в искусстве XX века, скандально декларировавшим революционность своих художественных и идейных принципов, но и той средой, которая привлекала художников и поэтов, объединенных мятежным неприятием буржуазного миропорядка.

Правда, сюрреалистическая группировка с самого начала была чрезвычайно неоднородной по составу. Луи Арагон, Поль Элюар, Робер Деснос, Жорж Садуль, Пьер Юник и некоторые другие составляли ее левое крыло. К наиболее прогрессивным представителям сюрреализма принадлежал и Луис Бунюэль, хотя, возможно, в те бурные

20-е годы он и не понимал полностью своего призвания социального художника.

Сюрреалисты отрицали буржуазную цивилизацию, а заодно и «привол объективной действительности», но при этом пытались утвердить свои идеи ими же самими отрицаемыми средствами насилия и произвола. Это был отказ от реальности жизни за счет жесткого утверждения реальности подсознания, сна, грез.

За всеотрицанием сюрреализма — «если бы старый мир погиб, человек смог бы все начать сначала, сохраняя на этот раз верность и индивидуальным и общественным своим потребностям»¹, — стояли надежда и уверенность, что на развалинах прогнившего буржуазного мироздания сама собой возродится и расцветет освобожденная человеческая личность. Но, обращаясь к подсознанию, сюрреализм отказывался черпать жизненную силу из действительности. Действительность оставалась лишь враждебной силой, разрушающей индивидуальное. Поэтому сюрреалисты пытались опереться на то, что они сами, подчас произвольно и умозрительно, создали в своем воображении. Это были «поиски абсолюта», которого заведомо нельзя было достичь.

Сюрреализм претендовал на всеобщность своего распространения, но одновременно проповедовал свою исключительность и право на полноту духовной власти. Как всякое узко ограниченное направление в искусстве, сюрреализм не был способен на сосуществование с реализмом. Он должен был опустошить все вокруг, чтобы с максимальной интенсивностью утвердить себя и свою единственность. Уязвимость его становилась тем большей, чем больших крайностей он достигал и чем сильнее он рвался к единоличной власти в сфере сознания и в сфере художественного выражения. Довольно скоро обнаружилось, что сюрреализм с его всепоглощающим интересом к подсознанию, к «конвульсивной красоте автоматического письма», к философским открытиям фрейдизма не может быть пол-

¹ «Film Quarterly», 1967, N 3.

ноценным выразителем действительности. И Бунюэлю стало тесно в жестких рамках сюрреализма, как стало тесно Арагону, Элюару и многим другим, как некогда стало тесно в рамках им же самим провозглашенного и сформулированного метода натурализма Эмилио Золя.

Увлечение Бунюэля принципами сюрреализма с наибольшей полнотой отразилось в фильмах «Андалусский пес» и «Золотой век».

Первый из них — «Андалусский пес», поставленный в соавторстве с Сальвадором Дали, — был программно антизрительским, антикоммерческим фильмом. Режиссер хотел расшевелить окружающих своим мрачным остроумием, но без уступок трафаретам восприятия, без стремления завоевать публику и быть ею понятым.

Рафаэль Альберти в книге «Затерянная роща» — волнующе прекрасном воспоминании о творческой жизни в Испании 20 — 30-х годов — пишет о первом просмотре «Андалусского пса» в клубе Студенческой резиденции: «Фильм произвел сильнейшее впечатление, коекого ошарашил, но, думаю, равнодушным никого не оставил... Появился фильм в самый канун великих политических перемен, и это было глубоко знаменательно, его горячий пульс вторил сердцебиению охваченного лихорадкой Мадрида»¹. Значение «Андалусского пса» прежде всего в том, что он явился свидетельством эпохи, свидетельством, на котором, по словам Жоржа Садуля, стояла печать «трагической человечности».

Французский критик и режиссер Адо Киру, автор монографии «Луис Бунюэль», в своих рассуждениях об особенности картины «Андалусский пес» в первую очередь отделяет авторство Бунюэля от авторства Сальвадора Дали, не без иронии отмечая «спекулятивный» характер сюрреализма Дали, который уже тогда «проявил тягу к выгодному ремеслу уличного торговца и психоаналитика для престарелых американских дам»². И в полном соответствии с этим рассужде-

¹ Альберти Р. Затерянная роща. М., 1968, с. 277—278.

² Кюгоу А. Luis Bunuel, P., 1962, p. 17.

нием Киру довольно сдержанно оценивает фильм «Андалусский пес»: «Если первый фильм Бунюэля и знаменует весьма важную дату в истории кино, то мне не кажется, что он представляет столь же значительный интерес в творчестве Бунюэля; не только потому, что доля Дали в картине так же велика, как и не бесспорна, но потому, что в дальнейшем Бунюэль обнаруживает способность делать фильмы гораздо менее «абстрактные»¹.

Такая оценка «Андалусского пса» представляется наиболее трезвой. С 1928 года до наших дней было сделано множество чуть ли не героических попыток рационального толкования картины. Как правило, все они при соотнесении с фильмом не выдерживают никакой критики. Причина до смешного проста: картина делалась с намерением исключить всякую возможность логического объяснения соединенных без каких-либо логических связей произвольных образов.

Намеренное разрушение логических связей, характерное для сюрреалистического способа мышления и с совершенством воплощенное в «Андалусском псе», не было, однако, лишь прихотью фантазии его молодых авторов. Они, в сущности, обострили и перенесли на экран то, что в самой действительности уже существовало, что было замечено ими в жизни,— потерю цельности, разрушение реальных связей; которые должны были бы существовать. Самим алогичным соединением образов и видений передан в фильме действительный процесс распада этих связей. Можно было бы, перефразировав слова Пикассо о современном искусстве, сформулировать позицию Бунюэля и Дали так: «Алогичность мира мы выразили алогичными же средствами».

Жорж Садуль писал в своей «Истории киноискусства»: «Слова Лотреамона: «Прекрасно, как встреча зонтика с швейной машиной на операционном столе», стали с этого времени подлинным лозунгом эстетики сюрреализма; вместе с тем их нужно рассматривать и как ключ к пониманию «Андалусского пса»².

¹ К у г о и А. Luis Bunuel, p. 16.

² С а д у л ь Ж. История киноискусства. М., 1957, с. 188.

Действительно, эта знаменитая фраза Лотреамона, «великого человека сюрреализма», исчерпывающе выражает сущность художественной структуры «Андалусского пса» — детища свирепой «анархистской революции».

Двумя годами позже, в 1930 году, Луис Бунюэль, не отказываясь от установок сюрреализма, но как будто достигнув в отношении к ним некоторого равновесия, вновь возвращается к темам «Андалусского пса». Любовь, религия, общество с его лицемерной моралью — все то, чего он коснулся в первом фильме, заведомо отрезав зрителю пути к логической расшифровке образов, в «Золотом веке» помещено в осмысленные связи.

Но и здесь в реальность, в предельно предметный мир врываются воображение, сновидения, мечта. Бунюэль был первым человеком в кинематографе, сумевшим объединить реальность и подсознание, создав цельное, органичное произведение.

Первоначально сценарий этого фильма назывался «Андалусский зверь» и был в некотором смысле продолжением «Андалусского пса». Бунюэль намеревался использовать в нем гэги и находки, не вошедшие в первый фильм. Он отснял кое-какие эпизоды в Париже и уехал к Дали в Кадакес. Однако в Кадакесе их совместное творчество ограничилось единственным съемочным днем; произошла ссора, и Бунюэль закончил картину совершенно самостоятельно. Только за счет его щепетильности надо отнести то, что Дали все же фигурировал в титрах «Золотого века»: по той причине, что в фильм вошел один придуманный им гэг — человек разгуливает по улице с камнем на голове и сталкивается со статуей, голову которой венчает такой же камень, — гэг, кстати говоря, заимствован у Сервантеса.

Сюжет, образы, метафоры «Золотого века» проникнуты безоглядной верой в могущество и силу «бешеной» любви. Любви, которая представлялась единственным смыслом жизни. Но герои фильма живут не только ею. Для достижения счастья любви они все время должны выступать и восставать против правил, условностей, ханжества. Прогнивший, лживый, грязный мир с его чиновниками, священниками,

полицейскими, высшим обществом пытается подавить их чувство. И только в воображении, в глубоко личной сфере скрытого, упрямого от мира сознания любовь героев фильма может существовать свободно, только в воображении, в мечте, в грезах нет для их любви, их чувственных импульсов запретов и преград.

Горячность бунта во имя любви воодушевляла всех, кто был причастен к сюрреализму. Бунюэль не был одинок в этих своих порывах. Так Поль Элюар долгое время вдохновлялся теми же идеями, что и автор «Золотого века».

Несмотря на отсутствие в «Золотом веке» сюжета в обычном понимании этого слова, несмотря на отказ от фабульного изложения, основная идея, мысль, вокруг которой сосредоточиваются усилия режиссера, здесь выражена предельно четко: лишь любовь и ее всеочищающая сила могут противостоять грязи и испорченности мира. Картина начинается скорее как научно-популярный фильм, нежели как вдохновенная, поэтическая ода любви. Крупным планом появляются на экране скорпионы, и следует надпись, представляющая собой сухое перечисление свойств арахнид. Этот прием повторяется во многих последующих работах Бунюэля, что вызвано не только пристрастием режиссера к изображению насекомых, животных и вообще любого элемента живой природы. Насекомые у Бунюэля — конкретное визуальное выражение смутных, до конца не оформленных эмоций, но, кроме того, еще и сильное, лаконичное средство показа действительности в каком-то новом аспекте.

«Охотник в лесу стреляет из ружья, добыча его падает, он бросается за ней, попадает сапогом в огромную муравьиную кучу, разрушает жилище муравьев, и муравьи и их яйца летят во все стороны... И самые мудрейшие философы из муравьиного рода никогда не постигнут, что это было за огромное, черное, страшное тело, этот сапог охотника, который так внезапно и молниеносно ворвался в их обитель вслед за ужасающим грохотом и ярким снопом рыжего пламени»¹.

¹ Стендаль. Собр. соч. в 14-ти т., т. I. М., 1959, с. 613.

Это странное рассуждение, прерывающее ход мыслей Жюльена Сореля накануне казни в финале романа Стендаля «Красное и черное», есть, скорее всего, авторское отступление, видимое выражение того угла зрения, который делает его роман философским. У Стендаля муравьи — не сравнение и не метафора, а прием, благодаря которому обеспечивается перепад масштабов в повествовании, признание параллельности существования разномасштабных миров, которые соприкасаются только при вторжении одного мира в другой. Результатом этого контакта является не познание, а эмоция.

Для Бунюэля это неминуемо возникающее у зрителя эмоциональное отношение к крупному плану насекомых — цель. Впервые, может быть, чисто интуитивно он использовал этот прием в «Андалусском псе» (крупный план муравьев), затем появились скорпионы в «Золотом веке», улитка в «Назарине», бабочка и улитки в «Дневнике горничной», пчела, которую спасает дон Хайме, в «Виридиане».

Там, где реальность вынуждена была отступать и предоставлять место вымыслу, фантазии, она захватывает новые земли. Бунюэль убежден, что только реальный предмет, обычный поступок, жест, движение — повсеместно встречающиеся явления — могут произвести в искусстве сильное впечатление. Поэтому ни в одном его фильме нет предмета, который, будучи взят отдельно, вне тех как будто непривычных связей, куда они включены волей режиссера, мог бы вызвать нарекания в необычности.

В «Золотом веке» тоже нет ничего фантастического, нет даже ничего странного — если рассматривать в отдельности архиепископов, прибывших на остров, их останки, изможденных бандитов, толпу, пару влюбленных, арестанта, отбивающегося от полицейских, буржуазный салон. Но за документальными планами скорпионов, живущих под камнями, следуют планы устроившихся на привал бандитов, а потом следует высадка архиепископов, почему-то влияющая на жизнь этих несчастных бандитов, а еще несколькими планами позже вместо живых архиепископов на экране предстают их скелеты... И толпа глазет не на обычное уличное происшествие, а на то, как сжимаются в стра-

стных объятиях тела двух влюбленных — посреди улицы, в самой грязи, и гости, собравшиеся на прием, не замечают проезжающую через салон запряженную мулами повозку, в которой сидят рабочие. Принцип построения «Золотого века», как и «Андалусского пса», — коллаж, тот самый коллаж, который сюрреалисты считали своим открытием и который был не чем иным, как реализацией, вынесением на поверхность, так, чтобы были видны белые нитки, принципа монтажа.

В этом обнажении скрытых связей, характерном не только для первых картин Луиса Бунюэля, виден его принципиальный отказ от шаблонных повествовательных приемов, которыми кинематограф успел уже обзавестись и необязательность которых подтвердилась всем последующим развитием киноискусства. На протяжении всего его творчества останутся жестокость, наглядность сопоставляемых образов, явлений, деталей, стремление убрать промежуточные связующие, а на самом деле лишние звенья между ними — то, что сам режиссер называет дисциплиной и что, в сущности, очень похоже на дисциплину, как ее понимали старые китайские и японские живописцы, оставлявшие лишь строго необходимые линии. Отсюда происходит лаконичность — главная особенность бунюэлевского стиля, позволяющая сосредоточиться, опуская случайные, несущественные детали и черты, на том, что может в себе сфокусировать суть явления, характера, предмета.

Эта отличительная особенность Бунюэля связана прежде всего с самой спецификой кино. Кинематограф — единственный вид искусства, который смог выдержать груз эстетических нововведений сюрреализма и даже за их счет расширить область применения своих выразительных средств.

С. Эйзенштейн писал: «Правильное сочетание обеих тенденций: и непрерывности (характерной для раннего мышления) и расчлененности (развитым сознанием), то есть самостоятельности единичного и общности целого, конечно, мог осуществить только кинематограф — кинематограф, который начинается оттуда,

куда «докатываются» ценою разрушения и разложения самих основ своего искусства остальные разновидности искусства в тех случаях, когда они пытаются захватывать области, доступные в своей полноте только кинематографу (футуризм, сюрреализм, Джойс и т. д.).

Ибо только здесь — в кинематографе — возможно воплощение всех этих чаяний и тенденций других искусств — без отказа от р е а л и з м а, — чем вынуждены расплачиваться искусства другие (Джойс, сюрреализм; футуризм), но больше того — здесь они осуществляются не только не в ущерб ему, но еще и с особенно блестящими реалистическими результатами»¹.

Эйзенштейн одним из первых сформулировал это кардинальное различие между формами, которые сюрреализм может принимать в кино, и теми, которые он принимает в каком-либо другом искусстве, будь то живопись, скульптура или даже поэзия.

Бунюэль был первым, кто на практике доказал это различие.

«Мы — специалисты по бунту», — провозгласили сюрреалисты в манифесте 1925 года. «Бунт есть наша историческая реальность», — написал в 1951 году в своей философской работе «Взбунтовавшийся человек» Альбер Камю.

«Золотой век» закрепил за Бунюэлем репутацию бунтаря против буржуазного общества и церкви. Фильм был расценен как ни на что не похожее надругательство над всеми святынями буржуазии, вместе взятыми. Выход фильма сопровождался столь громким скандалом, что одного его, наверное, было бы достаточно, чтобы «Золотой век» вошел в историю кино. Со 2 октября по 3 декабря 1930 года фильм, получивший разрешение цензуры, шел в зале кинотеатра «Студио 28». В начале декабря фашистская «Патриотическая лига» опубликовала ноту протеста против «безнравственности этого большевистского зрелища». Началась кампания в правой прессе. Ришар-Пьер Бодэн писал в газете «Фигаро»: «Родина, семья, религия вымазаны в дерьме...» Гаэтан Санвуазэн в той же газете взывал: «Здесь мы

¹ Эйзенштейн С. М. Избр. произв. в 6-ти т., т. 3. М., «Искусство», 1964, с. 287.

имеем дело с большевистской пропагандой специфического свойства, да, именно специфического, которая пытается нас растлить... Давайте, мсье Кьяпп, выметайте все это! Вы можете, вы должны!¹ 11 декабря фильм был официально запрещен по приказу префекта парижской полиции Кьяппа, и все копии были конфискованы полицией.

Через тридцать три года в фильме «Дневник горничной», который кто-то из критиков назвал «историей частной жизни фашистов», Бунюэль покажет истоки фашизма и отомстит «королевским молодчикам», «Патриотической лиге» и префекту Кьяппу, сделав убийцу и садиста Жозефа членом этих организаций и заставив его в финале картины выкрикивать: «Да здравствует Кьяпп! Да здравствует Кьяпп!»...

Давно стихли сюрреалистические бури, попытка обновить жизнь, опираясь на скандал, эпатаж, ни к чему не привела, а «Золотой век» до сих пор не утратил притягательной силы благодаря своей непревзойденной дерзости в изображении буржуазного мира.

Бунт, которым начал свой путь в искусстве Луис Бунюэль, имел свою внутреннюю ценность лишь до определенного момента. Неоднократно и очень веско заявлял он о том, что только на рубеже 20-х и 30-х годов анархический бунт против застойности, косности буржуазной морали, философии и общества был явлением положительным, необходимым, очистительным, но что сейчас непригодны ни формы тогдашнего бунта, ни его направленность и содержание.

В 1972 году в одном из интервью, данном после триумфальной парижской премьеры «Скромного обаяния буржуазии», Бунюэль вновь коснулся этого вопроса: «Предназначением «Золотого века», «Андалусского пса» было спровоцировать, оскорбить. Но сейчас, если я и являюсь богохульником, провокатором, осквернителем, я им являюсь бессознательно. Я поступаю так, как кажется мне нормальным. К тому же, как сказал Бретон, никто больше ничему не удив-

¹ Цит. по кн.: К у г о у А. Luis Bunuel, p. 31—32.

ляется. Скандал, который некогда был оружием в борьбе, стал всего лишь видом рекламы. Это — затупившееся оружие».

Бунюэль давно отказался от анархического бунтарства. И навсегда остался бунтарем, потому что постоянно ощущал свою причастность к творимой при нем истории и свою ответственность перед тем, куда она повернет.

«В Лас Урдес до самых последних дней не знали, что такое хлеб... Мы ни разу не услышали в этих селениях пения... До 1932 года Лас Урдес был почти неизвестен остальному миру и даже жителям Испании... Роскошь мы увидели здесь только в церквах...». Это фразы из дикторского текста к фильму «Лас Урдес», более известому под названием «Земля без хлеба».

В 1932 году Бунюэль с небольшой съемочной группой выехал из Мадрида в край урдов, расположенный высоко в горах, почти на самой границе с Португалией, чтобы снять на выигранные рабочим-анархистом Рамоном Асином в лотерею деньги документальный этнографический очерк. В течение двух месяцев Луис Бунюэль, Пьер Юник, Эли Лотар и Санчес Вентура снимали в этом заброшенном, богом забытом уголке Испании без заранее написанного сценария, даже без предварительно разработанных и намеченных тем, стремясь лишь точно запечатлеть увиденное.

В двадцатиминутном фильме поражает обилие, полнота сведений, протокольная деловитость в фиксации фактов, абсолютное отсутствие эмоциональных подхлестов.

«Земля без хлеба» — одно из самых поразительных и ранних свидетельств, сохраняемых кинематографом для истории. Безыскусственность репортажа, внешняя беспристрастность повествования, характеризующие не только эту картину, но и художественную манеру Бунюэля в целом, оказались самой точной, неопровержимой опорой достоверности, которую картина сохраняет до сих пор и в которой никто не усомнился в год ее выхода (со значительным опозданием — в 1936 году).

Ведь не случайно псевдодемократическое правительство Алькала-

Саморы запретило демонстрацию фильма. Запрет сопровождался формулировкой: «За оскорбление национального достоинства испанцев».

До этого в «Андалусском псе» и «Золотом веке» режиссер объявил войну угнетению, насилию.

В «Земле без хлеба» это враждебное сгустилось, конкретизировалось в устрашающий образ — то была нищета, дикость, голод, почти первобытная изолированность жителей Лас Урдес от всего остального человечества.

Жители Лас Урдес никогда не бунтовали, не возмущались: они были поработаны своей нищетой. Здесь был иной полюс поведения — безропотная, бессловесная, безжизненная покорность.

Тема покорности, впервые возникнув в документальной ленте, станет для Бунюэля не менее дорогой, чем тема бунта. Обе они в последующих фильмах станут противоборствовать друг с другом, и всегда сопротивление насилию будет для режиссера признаком жизнестойкости, отличительным свойством живого человека, его моральной обязанностью перед другими людьми, живущими в мире, отнюдь не таком прекрасном, чтобы можно было его целиком принимать.

«Земля без хлеба» во многом сходна с фильмом М. Калатозова «Соль Сванетии». Они и сняты примерно в одно и то же время. Но Калатозов снимал свою документальную картину, когда Сванетия была на пути к переменам, и в его фильме нет горечи, а есть удивление художника, запечатлевающего старое, уходящее. Бунюэль захватил застывшую, неизменяющуюся веками фазу. Жизнь в Лас Урдес и по сей день такова. Картина Бунюэля не только отразила ужасающие «неолитические» условия существования урдов, но и оказалась провозвестником событий, несколькими годами позже потрясших землю Испании. Оказалась также провозвестником исхода этих событий...

Бунюэль вспоминает о 20-х и первой половине 30-х годов как о «счастливом периоде», выпавшем на долю XX столетия: «Это были годы,

когда консолидировалось раздробленное современное искусство. И сегодня мы все чувствуем ностальгию по тому времени. Но я сейчас верю, что еще можно надеяться, хотя это всего лишь моя точка зрения. Эта надежда дает нам силы пережить сегодняшний день, а завтра — победить все то, что мы ненавидим сегодня»¹. Как о периоде ожиданий естественного общественного прогресса говорит о конце 20-х годов Симона де Бовуар в книге «Сила зрелости», вышедшей первым изданием в Париже в 1960 году. И хотя ее позиция несравненно более пассивна, чем позиция Бунюэля и его ближайшего окружения тех лет, общая атмосфера надежд, которые радикальная интеллигенция связывала с кризисом конца 20-х годов, писательницей воссоздана достаточно живо: «Мы рассчитывали участвовать в происходящем только своими книгами... Мы надеялись, что события будут развиваться в соответствии с нашими желаниями, без нашего вмешательства в них; в этом вопросе осенью 1929 года мы разделяли опьянение всей французской левой... Ожидаемый мир казался окончательно обеспеченным; успехи нацистской партии в Германии представлялись нам пустяком, не имеющим значения... Кризис чрезвычайной силы, потрясший капиталистический мир, укреплял нас в прозрении, что это общество долго не продержится; нам казалось, что мы уже живем в золотом веке, который на наших глазах утверждал скрытую истину истории, и что история сводилась к ее раскрытию»².

Протокольная сухость документа в «Земле без хлеба» связана с этими надеждами на перемены, с уверенностью, что достаточно только констатировать — без эмоций, излишних при таком выразительно жестком материале, который предоставила съемочной группе Бунюэля убогая земля урдов. Испания представлялась страной, открытой для будущих перемен.

¹ В и п у е Е: «O sucesso nao tem sentido para mim». — «Manchete», Rio-de Janeiro, 1975, N 10, p. 109.

² Цит. по кн.: Буржуазная философия XX века. М., Политиздат, 1974, с. 231.

Та же надежда и оптимизм прочитываются в ясных по мысли построениях следующего документального фильма Луиса Бунюэля — «Испания-36», — смонтированного им из хроники, отснятой группой операторов после франкистского мятежа.

Однако надежды и чаяния этого поколения не оправдались. Разрушительный пафос, которым были захвачены мадридские и парижские единомышленники Бунюэля, оказался слишком — трагически — абстрактным и ни к чему не привел. Депрессия, последовавшая за экономическим кризисом, объединение реакционных сил в Испании, Германии, Италии, да и во Франции, реальная угроза фашизма стали причиной разочарования, пессимизма многих представителей творческой интеллигенции в Западной Европе. Для Луиса Бунюэля это разочарование прошло под двойным знаком — французским и испанским.

Его судьба типична для испанского интеллигента. Трагедия, разыгравшаяся в Испании в 1939 году и длившаяся почти четыре десятилетия, самым непосредственным, болезненным образом сказалась на его жизненном пути и на жизни его друзей и единомышленников мадридского периода. Хорхе Гильен, Хосе Бергамин, Хосе Морено Вилья, Рафаэль Альберти, Мануэль Альтолагирре, Гильермо де Торре и многие, многие другие покинули после окончания гражданской войны родину и удалились в изгнание. Федерико Гарсиа Лорка был расстрелян фалангистами. Мигель де Унамуно умер, как говорили его друзья, «от разрыва сердца, предчувствовавшего судьбу Испании». Декретом от 31 июля 1939 года генерал Франко присвоил себе абсолютную власть. Отныне Испания и ее великий народ должны были твердо запомнить, что «каудильо отвечает перед богом и историей».

Творческий расцвет и художественная зрелость ряда представителей испанской интеллигенции пришлось на годы, проведенные ими вне родины — во Франции, в Италии, в странах Латинской Америки, преимущественно в Мексике и в Аргентине. Однако испанский дух, национальные традиции в творчестве изгнанников из франкистской

Испании сохранили свежесть и силу, благодаря чему их деятельность на чужбине избежала опасности эпигонства и вторичности.

И творчество Бунюэля, может быть, наиболее веское тому доказательство.

«Кто не следует традициям, рискует остаться эпигоном», — это парадоксальное заявление принадлежит Бунюэлю, за которым вот уже сорок лет держится слава ниспровергателя традиций.

Конечно, не всегда можно полностью доверять афоризмам художников — слишком часто произнесенные ими слова, как бы хороши и оригинальны они ни были, не могут претендовать на то, чтобы открыть истину, даже истину о самом себе. Но в творчестве Бунюэля есть черты, призывающие обратить на этот парадокс о традициях и эпигонстве особое внимание. Более того, в них, думается, ключ к его творчеству или, во всяком случае, объяснение его художественных принципов, его творческой эволюции.

Бунюэль традиционен в своей приверженности идее познания мира — двигательной силе критического реализма, той тематике, проблемам, тому кругу «вечных» и «проклятых» вопросов, которые всегда были основным предметом рассмотрения и отражения всего классического искусства буржуазной эпохи.

В его фильмах четко прослеживаются линии, ведущие к французскому критическому реализму, к традициям Бальзака, Флобера, Мопассана, Золя, призывающим сосредоточить внимание на том, как буржуазный мир влияет на личность, каковы формы жизни, которые этот мир создает, рождает из своих недр, выдвигает и утверждает, а иногда и проповедует как норму. От этой традиции ведет начало трезвая, жесткая, откровенная критика основ буржуазного мира, предпринятая Бунюэлем, его неустанное усилие понять причины, ведущие к распаду, деградации человеческой личности, индивидуальной и общественной морали, обескровленной, растоптанной, изуверченной обществом.

На этой основе, материалистической по самой своей сути, строится здание бунюэлевского мира.

Но парадокс Бунюэля о традициях и эпигонстве — вовсе не призыв к тому, чтобы окунуться в традиции, гальванизировать их так, будто ничего в мире не переменялось.

Литература критического реализма создавалась в эпоху, когда буржуазный миропорядок еще только набирал силу, формировался сам и формировал людей. Бунюэль живет в том же мире, но изрядно изменившемся и постаревшем. Он застал фазу переходную и не мог не увидеть, что это переход к распаду и разрушению. События европейской жизни конца 30-х годов на его мировоззрении отразились самым недвусмысленным образом.

Из-за этого в его фильмах нет того исторического оптимизма, который еще сохранялся у классиков европейского критического реализма. Несостоятельность буржуазии, разрыв с принципами демократизма и свободы, которые буржуазия провозглашала, ощутили и классики европейского критического реализма. Но в XX веке эта несостоятельность и ее последствия стали устрашающим фактом, реальностью. И Бунюэль рассматривает, изучает с тщательностью и зоркостью этот факт: все его фильмы об этом — о распаде общества, который неминуемо отражается на человеческой личности, об убытках, которые буржуазное общество XX века не в состоянии восполнить.

Конечно, «Андалусский пес», «Золотой век» и «Земля без хлеба» были непосредственно связаны с социально-общественной атмосферой в Испании и Франции и с новыми течениями в искусстве. Но уже в этих как будто бы полностью связанных с авангардными настроениями фильмах проявилась тяга Бунюэля к многовековой художественной традиции испанского искусства, а через нее — и к народной культуре Испании. Любой фильм Бунюэля, особенно Бунюэля зрелого, обнаруживает нерасторжимую первородную связь с национальным духом, национальным искусством. Не будь этого, конечно, было бы непонятно, каким образом кинематографическое творчество Бунюэля, «дона Луиса из Каланды», сорок лет проведенного за пределами родины, стало национальным, «этническим» феноменом.

Плутовской роман и более всего самое известное и утвердившееся в национальном сознании порождение этого сугубо испанского жанра — «Ласарильо с Тормеса» — настольная книга режиссера с юных лет (о том свидетельствует в своих воспоминаниях его сестра Кончита Бунюэль) — сказались в его творчестве не только в виде включения в картины отдельных, легко узнаваемых тем, образов, но и более основательно. Плутовской роман разоблачает существующее общество и судит его именем человеческой морали. Без этого морального отношения к изображаемой действительности плутовской литературы не существовало бы. Как и кинематографа Бунюэля.

Плутовской роман и вся позднейшая испанская литература отразили определенный взгляд на мир, сочетающий негодование и юмор, причем юмор особый, испанский горький юмор, мрачной иронией осветивший картины и офорты Гойи, страницы «Истории жизни пройдохи по имени дон Паблос» и «Сновидений» Кеведо, «Тирана Бандерас» и «Двора чудес» Рамона дель Валье-Инклана. То, что было особенностью и завоеванием испанской литературы и живописи, Бунюэль сделал достоянием кинематографа.

Широта охвата жизни, сила воздействия, достигаемые удивительно простыми средствами, прямолинейность рассказа, свобода композиции, построение эпизодами, характерное для большинства фильмов Бунюэля, пренебрежение к фабуле, казавшееся в «Андалусском псе» и «Золотом веке» только игрой и достигшее вершины, стилистической выраженности в «Скромном обаянии буржуазии», в «Ангелестребителе», «Млечном Пути» и в «Призраке свободы» — даже в этих «формальных» особенностях бунюэлевского стиля проявляются Испания и традиции ее искусства. Следование традиции и ее переосмысление, способность бросить ей вызов и в новых формах ее утвердить обеспечивают кинематографии Бунюэля витальную силу. Во времена Народного фронта в Испании Бунюэль жил и работал в Мадриде. В 1935 году он связал свое имя с кинопромышленностью Испанской Республики, взяв на себя обязанности директора кинофирмы «Фильмофоно». Четыре фильма, сделанные под руководст-

вом Бунюэля, имели целью экономическое укрепление республиканской кинематографии: публике предлагались традиционные зрелища в ее вкусе.

Два из тех, которые были сняты фирмой «Фильмофоно», являлись экранизациями комедий Карлоса Арничеса, острого, едкого обвинителя пришедшего в упадок общества. «Дон Кинтин горемыка» Луиса Маркины сделан по «сарсуэле» Арничеса того же названия. Эта музыкальная комедия — «эмоции, перемежающиеся взрывами хохота»¹, — имела большой успех.

В титрах второй «сарсуэлы» Арничеса — солдатской комедии «Часовой, тревога!», перенесенной на экран «Фильмофоно», — стоит имя Жана Гремийона. Гремийон никогда не отрицал, что Бунюэль принимал участие в режиссуре на правах руководителя, но чаще на правах друга. То же самое справедливо и для фильма «А кто же любит меня?», поставленного Саэнсом де Эредиа под «присмотром» Бунюэля.

Более активное участие Бунюэль принимал в съемках фильма Саэнса де Эредиа «Дочь Хуана Симона» (1935), который реклама представила в следующих выражениях: «Этот фильм — как музыка де Фальи или «Цыганский романсеро» Лорки»².

В 1936 году Бунюэль едет в Париж представителем Испанской Республики.

В интервью, данном Андре Базену, он говорит, что в этот период, столь значительный для испанской истории, у него не было никакого желания снимать фильмы. «В Испании шла война. Я считал, что это конец всему, что надо думать о чем-то более важном, чем создание фильмов. Я был представителем Республиканского правительства в Париже, которое меня послало в 1938 году в Голливуд с «дипломатической миссией» консультировать два фильма об Испанской Рес-

¹ В 1951 году в Мексике Бунюэль еще раз, уже в качестве режиссера, вернется к этой пьесе.

² A r a n d a J. F. Luis Bunuel, Biografía crítica. Barcelona, 1969, p. 31.

публике ¹. Там меня застал конец войны, и я оказался в Америке совершенно заброшенным и безработным» ².

Благодаря содействию директора синемаатеки Музея современного искусства Бунюэль получил работу в Нью-Йорке, но спустя четыре года — после выхода книги Дали «Тайная жизнь Сальвадора Дали» — он (за то, что являлся автором «Золотого века») был уволен из Музея современного искусства. «Потом американский гений решил меня использовать в качестве диктора в фильмах, предназначенных для американской армии, — вспоминает он. — Я озвучил своим «красивым голосом» пятнадцать или двадцать фильмов о сварке, взрывах, авиационных деталях...» ³.

А еще через некоторое время «американский гений» увлек Бунюэля из Нью-Йорка в Голливуд, где «Уорнер бразерз» предложил ему точно такую же работу. В 1947 году Бунюэль переехал в Мексику, где возник проект съемок фильма по пьесе Гарсиа Лорки «Дом Бернарды Альбы».

Семья поэта отказалась продать право на экранизацию, и продюсер Оскар Данцигер, которому Бунюэль обязан возвращением в кино, предложил ему снять коммерческий музыкальный фильм. «Там пели танго и еще бог знает что, — вспоминает Бунюэль, — но, во всяком случае, пели много. Называлось это «Большое казино». Действие происходило в Тампико во времена нефтяного бума. Сценарий был не так уж плох, в фильме участвовали два знаменитых певца — мексиканец и аргентинка, Хорхе Негрете и Либертад Ламарк. Я и заставил их беспрерывно петь. Это было соревнование, чемпионат. Фильм особого успеха не имел, и я на два года остался без работы» ⁴.

¹ Этими фильмами были: «Испанская земля» (1937) Йориса Ивенса, Джона Ферно и Эрнеста Хемингуэя (Бунюэль помогал Элен ван Донген монтировать картину) и «Сердце Испании» (1938) Картье-Брессона, Пола Стрэнда и Джона Дос Пассоса.

² «Cahiers du cinéma» 1954, N 36.

³ Ibid.

⁴ Ibid.

Несмотря на провал «Большого казино», Данцигер вновь обратился к нему с предложением поставить фильм, на этот раз для детей. Бунюэль, как он говорит, «робко» передал ему сценарий «Забытых», написанный совместно с его другом и соотечественником Луисом Алькорисой, с которым впоследствии были написаны сценарии почти всех мексиканских фильмов Бунюэля. Сценарий Данцигеру понравился, но он предложил до «Забытых» поставить еще одну коммерческую комедию, пообещав взамен некоторую свободу во время съемок «Забытых». За шестнадцать дней Бунюэль снял второй свой мексиканский фильм — «Кутила», коммерческий успех которого обеспечил наконец ему возможность приступить к настоящей работе. «Забытые», эта жестокая поэма «о любящих и нелюбимых детях» (Превьер), подростках, выброшенных современной цивилизацией на задворки жизни, вернула Луиса Бунюэля кинематографу мастером, окончательно определившим свое призвание социального художника, определившим свой стиль, жестокий и суровый, способный вобрать и передать всю горечь, которую должен испытывать всякий честный человек, наблюдающий раны, наносимые современным буржуазным миром человеку. История «забытых», лишенных любви и тепла маленьких преступников, растущих среди пустырей, гнилья и грязи больших городов, начинается с надписи, сразу расставляющей все акценты:

«Гигантские города современной цивилизации скрывают в тени своих величественных фасадов очаги нищеты, где растут предоставленные самим себе, голодные, лишенные элементарной гигиены, оторванные от школы дети, обреченные под давлением обстоятельств на преступность...

Мехико, большой современный город, не составляет исключения. Поэтому этот фильм, который показывает факты реальной жизни, не мог быть оптимистическим. Он оставляет силам прогресса решение этой задачи.

В этом мире нищеты и голода свои, особые законы. Чтобы существовать, дышать, здесь нужно воровать, мстить, заниматься прости-

туцией; чтобы не быть жертвой, надо самому стать жестоким, злым палачом.

По этим «принципам» живут с малых лет герои «Забытых». Бунюэль страстно ищет в этом безрадостном, обезображенном мире следы красоты и в этих своих поисках останавливается на лицах детей, которые не могут исказить и обезобразить даже преступная жизнь, нищета, хотя и среди них есть злодеи.

В фильме это — Хайбо, вожак шайки, подстрекатель и предатель, убийца Жюльена и четырнадцатилетнего Педро, сам погибающий от полицейской пули, которая настигает его, когда он пытается скрыться. Но даже он, по мнению известного французского критика Андре Базена, даже он внушает не отвращение, а лишь ужас, который тем не менее не исключает любви. «У Бунюэля дети прекрасны не потому, что поступают хорошо или плохо,— отмечает Базен,— а потому, что они остаются детьми даже в преступлении, даже в смерти».

Это оправдание любовью, эта индульгенция, данная детям, не распространяется на мир взрослых, представленный в фильме жадным, хитрым слепым, которого дети бьют камнями; богатым, «респектабельным» педерастом, пытающимся соблазнить четырнадцатилетнего Педро; наконец, одинокой, несчастной, измученной нищетой матерью Педро. Окруженная мелкими ворами и попрошайками, живущая со своими неизвестно с кем прижитыми детьми в жалкой лачуге, в постоянной заботе о хлебе насущном, который она им все равно дать не в состоянии, мать Педро забывает, а может быть, не знает, как многое может восполнить материнская ласка. Бунюэль восстает против христианского мифа о женщине, спасенной, очищенной материнством.

Одна из самых волнующих сцен фильма — сон маленького Педро, вобравший в себя все ужасы действительности и высветивший глубинные причины трагедии «забытых». Окровавленное лицо Жюльена, мальчика, забитого жестоким Хайбо до смерти, вновь и вновь возвращается в ночных кошмарах Педро.

«Любовной поэмой об отсутствии любви» назвал «Забытых» Фредди Бюаш, швейцарский исследователь творчества Бунюэля. Нежность, чуткость, понимание, материнская любовь и поддержка — все то, чего Педро и остальные герои фильма лишены в своей реальной жизни, — восполняются в сновидении, где мать, вечером отказавшая сыну в куске хлеба, ласково протягивает ему огромный, окровавленный кусок мяса.

Фильм, снятый оператором Габриэлем Фигероа, знаменитым сотрудником Эмилио Фернандеса-Индио, отличается строгостью стиля, который лет десять-пятнадцать спустя получит название документального. На Каннском кинофестивале 1951 года «Забытые» получили премию за лучшую режиссерскую работу. Фильм произвел сильнейшее впечатление. Красноречивым свидетельством силы воздействия этого фильма на зрителей явилось стихотворение, написанное Жаком Превером сразу после просмотра, состоявшегося в каннском Дворце фестивалей. Эта уникальная рецензия, молниеносный творческий портрет, набросанный рукой поэта и друга, содержит следующие строки:

Los olvidados —

дети, которых никто не любил,
дети-убийцы,
которых наш мир убил...

Но

в самой гуще ярмарочной суеты
единственный
чудом уцелевший мальчишка оборачивается
и улыбается мимоходом,
и эта улыбка — она как ясное солнышко,
она как солнце заката и одновременно солнце восхода».

Нежность, «невинность даже окровавленных солнц» станет признаком, особенностью «жестокого» Бунюэля. Признаком столь ярким, что уже никто не сможет пройти мимо него, пусть не умея назвать

так же определенно и ясно, как это сделал Превьер. Нежность дает фильмам Бунюэля ту магическую власть над душой зрителя, которая обезоруживает даже самых суровых, искусственных критиков.

После «Забытых» Бунюэль вновь вынужден был подчиниться требованиям мексиканского коммерческого кино. Однако и в этих коммерческих картинах, сделанных в большинстве своем по предложенным сюжетам, Бунюэль ни в чем не изменил себе, своим идеям и принципам. Сам режиссер об этих картинах предпочитает не вспоминать.

«Сусана», поставленная в один год с «Забытыми», удостоилась признания: «Это самый плохой из моих фильмов!» Фильм «Дон Кинтин горемыка», сделанный по «сарсуэле» Арничеса, был назван Бунюэлем «забавным». О фильме «Женщина без любви», поставленном по «Пьеру и Жану» Мопассана, Бунюэль никогда и нигде не упоминал. «Зверь», по его мнению, мог быть хорошим фильмом; сценарий, написанный с Луисом Алькорисой, был довольно интересным, однако в процессе постановки режиссера заставили все изменить — с начала и до конца, и «теперь это посредственный фильм, ничего необычного».

Подобными уничтожающими оценками полны интервью режиссера. С 1947 года по 1955-й Луис Бунюэль снял на своей второй родине четырнадцать фильмов, и из них только несколько — «Лестница на небо», «Робинзон Крузо», «Он» и «Попытка преступления», — с его точки зрения, представляют истинный интерес.

«Лестница на небо» — легкая непринужденная комедия, современная версия плутовского романа, где молодой герой во время путешествия открывает для себя мир, людей, любовь. «Мне очень нравится «Лестница на небо», — вспоминает Бунюэль. — Я очень люблю моменты, когда ничего не происходит, просто кто-нибудь говорит: «Дай мне спички»... или «Хотите поесть?», или «Который час?» Я сделал «Лестницу на небо» в этом ключе»¹.

¹ «Cahiers du cinéma», 1954, N 36.

Роман Даниэля Дефо «Робинзон Крузо» предоставил Бунюэлю возможность исследовать состояние полного одиночества человека. Режиссер подверг роман сильнейшей трансформации, практически убрав из него оптимизм в духе XVIII века. Одиночество, с которым герой Даниэля Дефо успешно боролся, в фильме берет верх над всем, и высшим выражением этого является сцена, где Робинзон, стоя у подножия скалы, с отчаянием взывает: «Душа моя!», а скала отзывается эхом.

В фильме «Он» Бунюэль, основываясь на автобиографическом романе писательницы Мерседес Пинто, исследует загадочную при всей своей обнаженности природу ревности. Двойственная природа ревности — конкретность ее проявлений и неуловимость внутренних психических процессов, в результате которых она возникает, — передана в фильме с научной доскональностью.

Герой фильма, Франсиско, воспитанный в духе требований буржуазной добропорядочности и религиозной морали, вступив в поздний брак, сразу оказывается во власти необоснованной ревности и смешанного садо-мазохистского комплекса. Постепенно ревность захватывает его целиком, совместная жизнь с ним становится невыносимой, и жена покидает его, укрепив тем самым Франсиско в его подозрениях.

Безумие ревности нашло в фильме редкое по кинематографичности воплощение в сцене в церкви. Луис Бунюэль монтирует галлюцинации ревнивца, которому кажется, что все, кто находится в соборе, смеются над ним, с обычным ритуалом католической службы, во время которой священник читает молитвы, а паства сидит, благочестиво уткнувшись в молитвенники. Многократным сопоставлением этих двух планов режиссер подчеркивает трагическое отчуждение героя.

В отличие от фильма «Он в «Попытке преступления» Бунюэль исследует невротическое состояние человека, находящегося в пограничной зоне между психической нормой и болезнью, в ироническом тоне комедии.

Позднее в своем фильме «Дневная красавица» режиссер еще раз вернется к рассмотрению «калечащих форм» буржуазного воспитания.

В 1951 году, написав строки «Эта улыбка... она как солнце заката и одновременно солнце восхода», Превер не мог, конечно, предполагать, что Бунюэль через четыре года снимет фильм «Это называется зарей», где единственный абсолютно положительный герой во всем его творчестве доктор Валерио увидит это «солнце заката и одновременно солнце восхода». Освобождающая сила отчаяния и любви рождает у зрителя тот самый оптимизм, которого нет в фильме «Это называется зарей», как нет его и в других лентах режиссера, но который возникает как результат показанного на экране.

Фильм снят по роману Эмманюэля Роблеса, а название его навеяно финальной репликой пьесы Жана Жироуду «Электра»:

«— ...Как это называется, когда начинается день, такой, как сегодня, когда все кончено, все разрушено, все потеряно... город горит, невинные приходят друг другу на помощь, а виновные агонизируют где-то в тени занимающегося дня?

Нищ и й. Это имеет очень красивое имя. Это называется зарей». Этот фильм поставлен Бунюэлем во Франции после многолетнего «мексиканского периода». Как правило, каждый новый фильм режиссера поясняет, дополняет предыдущие, комментирует их и уточняет темы и проблемы, зачеркивая кривотолки, которые могли возникнуть.

«Это называется зарей» занимает в его творчестве исключительное место. В нем, как в предуведомлении, заранее проясняются позиции последующих картин. Проясняются уже в силу того, что Бунюэль в образе доктора Валерио показал, каковы его представления о человеке целом, объединяющем свое общественное предназначение с возможностью достижения личного счастья, о человеке, исполненном истинного достоинства, способном на любовь, дающую радость, и на дружбу, которая уже сама является гарантией верности.

На вопрос критика Симоны Дюбрёй, что более всего дорого Бунюэлю в фильме «Это называется зарей», он ответил: «Мой центральный персонаж, его позиция перед лицом общества, жизни, любви, а также маленькие выразительные детали: наручники, которые кладут на томик Клоделя... Случайно, разумеется. А также отказ подать руку полицейскому. Кажется, это вышло из моды. Тем хуже»¹.

Доктор Валерио единственный — для богатых и бедных, угнетателей и угнетенных — врач на острове, их судья, благородный, добрый и справедливый. Драматические события на острове, где все друг друга знают, все друг с другом теми или иными узлами связаны, произошли помимо его воли. Рабочий Сандро, дружба с которым у доктора Валерио началась во время войны, обезумев от горя после смерти жены (а умерла она на носилках, на улице во время переезда из одной жалкой лачуги в другую, еще более жалкую), убивает своего хозяина, распорядившегося выселить умирающую. Доктор прячет Сандро у себя в доме, пока полицейскому комиссару не приходит в голову мысль устроить облаву. Сандро успевает убежать. И начинаются параллельные поиски — полицейского, который напал на след преступника, и друга, спешащего на помощь. Друг приходит на помощь слишком поздно, только для того, чтобы скорбным жестом приподнять голову смертельно раненного Сандро и услышать его последний вздох. Многовековая традиция жеста — не символического, а локально выразительного, содержательного — ясно прочитывается в естественном, единственно возможном движении доктора Валерио, движении, зафиксированном в многочисленных «оплакиваниях Христа».

«Это называется зарей» — гимн братству, любви и мужской дружбе, облаченный в скромную форму бытовой драмы, в которой чувствуется дыхание итальянского неореализма, — в пору выхода на экраны многим показался слишком прямолинейным. Социальный конфликт двух классов, рассказ о дружбе доктора и рабочего, которых

¹ «Les Lettres françaises», N 640, 1956, 11 octobre.

связывают воспоминания о военных годах, откровенное противопоставление доктора полицейскому комиссару, которому он после смерти Сандро отказывается подать руку, и счастливая любовь к Кларе, любовь-освобождение, воспетая еще Артюром Рембо, заставили некоторых критиков считать фильм мелодрамой, не достигающей обычной мощи бунюэлевских картин.

«Это фильм, где все персонажи театральны, либо вполне положительны, либо уж совсем отрицательны, где целый ряд драматических эпизодов внезапно завершается счастливым концом, напоминая мелодраму», — писал журнал «Синематографи франсэз». Однако, по признанию того же журнала, в фильме есть «нечто большее, трудно поддающееся определению, но носящее на себе отпечаток яркой индивидуальности режиссера»¹. Адо Киру считает, что в этом фильме, снятом во Франции, Бунюэль «сохранил свою мужественность и утратил жестокость»². Вариации этой оценки возникают во французской критике всякий раз, когда речь идет о фильме, снятом режиссером во Франции, за исключением, пожалуй, только «Золотого века», «Скромного обаяния буржуазии» и «Призрака свободы». Через три года появится другое воплощение идеи доброты, бескорыстия — герой «Назарина», священник, живущий по заповедям Христа. Гонимый за это церковью, он постигнет истину, что все люди — братья и сестры. И делает их таковыми искреннее, простое, как вздох, сострадание, ничего общего не имеющее с христианским милосердием. «Назарин» будет более бунюэлевским фильмом, и там истина явится в слепящем свете полудня, рассказанная как притча, а в картине 1955 года, в одной из первых картин бунюэлевского возрождения, она еще называется «зарей».

«Назарин» — не просто антиклерикальный фильм. Религиозная проблематика, рассмотренная в нем во многих своих аспектах, в конечном счете заслоняется исследованием куда более

¹ «Cinématographie française», 1956, 19 mai.

² К у г о н А, Luis Bunuel, p. 53.

важного вопроса о земном предназначении человека. При экранизации произведения Переса Гальдоса «мистического периода», в котором писатель проповедовал новую религию, более верную духу Евангелия, чем официальное христианство, Бунюэль, сохранив сюжет почти полностью, а также все ассоциации с жизнью Иисуса, отсек последнюю часть романа, тем самым сняв с истории падре Назарин налет идеализма и мистицизма.

Назарин, «бедный среди бедных». Он исповедует и проповедует заветы Христа, идеал его — евангельская верность служения своему призванию, христианская доброта, милосердие и святость. Это один из самых близких Бунюэлю образов. Но режиссер далек от того, чтобы искать оправдание своим героям, даже тем, которые ему особенно симпатичны.

Болезненно четко ощущая несовершенство мира, понять истоки этого несовершенства Назарин не может и пытается изменить, улучшить мир личным примером, неся людям евангельские слова смирения. Никем не понятый, нашедший единомышленников лишь в лице старой несчастной проститутки Андары и истерички Беатрис, живет он со смутным предчувствием недейственности заветов, с рождающимся сомнением, не ставшим еще реальностью. Этот Назарин для Бунюэля — истинно страждущая личность, новый Христос, идущий к Голгофе. Только в конце страдальческого своего пути он осознает, что колея его жизни пролегла через иллюзию и самообман.

Когда «Назарин» был показан на Каннском фестивале, Международный католический киноцентр отклонил предложение присудить фильму премию. А в 1961 году, после показа «Виридианы» на Каннском фестивале, последовало отлучение Бунюэля от церкви.

В этой картине, для съемок которой Бунюэль поехал в Мадрид¹, он

¹ Испанские эмигранты были обескуражены сообщением о возвращении Бунюэля во франкистскую Испанию. Они говорили: «Среди нас было трое великих: Пабло Пикассо, Пабло Касальс и Луис Бунюэль. Теперь Бунюэль вернулся в Испанию...» После скандала с «Виридианой» уже никто не мог обвинить Бунюэля в отступничестве от своих идей и своего пути.

вновь возвращается к проблеме служения «чистой» религии, не отягощенной церковной регламентацией. «Виридиана» высветила, уточнила, развила идеи «Назарина».

«Виридиана» — притча. По жанру, по смыслу, по выполнению. Притча о невозможности изменить мир, творя частное, маленькое добро. Притча о несовместимости христианского милосердия с теми истинными требованиями добра, которые предъявляет действительность, погруженная в нищету, грязь.

Героиня фильма, послушница, оставшаяся в миру, пытается своими силами, в одиночку создать нечто похожее на раннехристианскую общину. Она собирает нищих, калек, чтобы дать им приют. Она всецело и всеми помыслами устремлена к богу, но избирает свой путь для служения ему — путь, который настоятельница покинутого Виридианой монастыря осудит с самого начала, предугадав в нем зов человеческой гордыни, во все века ссорившей христиан с матерью-церковью.

Назарин идет на свою голгофу с предосознанием истины и истинного призвания человека и человеческой жизни, крах же Виридианы куда менее трагичен для героини — он приводит ее к отказу от избранной идеи служения людям, и не тревожный барабанный ритм сопровождает этот финал, а повседневный, модный рок-н-ролл.

Однако если проигравший сражение за евангельскую доброту Назарин еще сохраняет признаки величия, то Виридиана терпит крах сокрушительный.

Моральная незапятнанность, бескорыстие, доброта Назарина и Виридианы, их нежелание приспособиться к жизни — все это для Бунюэля значит очень многое. Это сожаление о прекрасных людях, посвятивших себя служению ложным идеалам.

Бунюэль не отрицает той доброты, которую несет Виридиана. Просто она для него недостаточно глубока и в ней нет той беспредельной любви к человеку, которая ею на словах декларируется. И в силу этого Виридиана обречена на такой отклик, какой она, эта доброта, и получает у нищих. Им нужна помощь, но ни христианская мораль,

даже в своем самом чистом, первоизданном виде, ни буржуазное общество не могут ее дать.

Для того чтобы человек перестал ощущать себя нищим, ему мало насытиться, ему мало вместо открытого неба видеть над собой крышу.

Он должен обрести человеческое достоинство, ощутить себя равным среди людей. А Виридиана, дав им многое, оставляет их на той же социальной ступени, на которой они были. И, в сущности, не их спасение волнует ее, хотя она и обманывает сама себя в этом, а спасение свое собственное, желание оставить след в этом мире.

Анархизм люмпенов из «Виридианы», на какое-то время затухший благостью их «святой покровительницы», взрывается бунтом, неизбежно принявшим уродливые формы и, как это ни парадоксально, направленным против Виридианы.

Вот тогда и выяснилось, что всепрощение ее отнюдь не абсолютно. Она могла прощать до тех пор, пока не был оскорблен ее идеал, пока не было попрано само ее стремление к добру. Как только это произошло, она оказалась сломленной.

Бунюэль упорно называет «Виридиану» комедией. «Виридиана» — комедия прежде всего потому, что фильм ставит своей целью развенчание, а не утверждение.

Пародийность и возникающий на этой основе «черный юмор» использованы в «Виридиане» гораздо шире, чем это может показаться.

Так, все символы, атрибуты фрейдистского психологизма, незаметно акцентированные в фильмах Бунюэля, показаны с серьезностью, граничащей с пародией.

Точно так же взаимосвязаны пародия и «черный юмор» в ключевом эпизоде фильма — оргии нищих, — в котором с заслуживающей внимания точностью повторена композиция Леонардовой «Тайной вечери».

Тревожная идея неблагополучия, идея внутреннего разрушения гармонии, которая незаметно на каком-то одном участке дала трещи-

ну — а это уже знак уничтожения ее, — вот основа фрески «Тайная вечеря» Леонардо да Винчи, сохранившего веру в идеал, который позже окончательно растопчет и уничтожит буржуазный мир.

В фильме Бунюэля вместо могучих, сильных людей, изображенных Леонардо да Винчи, на тех же местах расселись нищие и уроды.

Фреска Леонардо изображает первый трагический знак разрушения новой веры, картина Бунюэля — его финал, последний акт, за которым не следует даже эпилог.

Эпизоды пиршества нищих в «Виридиане» и есть отмеченная Бахтиным в романе Рабле «своеобразная травестия страстей господних и таинства причастия («тайной вечера»), травестия, подчеркнутая заимствованием композиции у Леонардо, надругательная травестия, благодаря которой в центре, там, где христианская традиция помещает Иисуса Христа, восседает пьяный, злобный слепец — единственный по-настоящему злой персонаж фильма, по признанию самого Бунюэля.

В «Виридиане» среди нищих нет заведомых злодеев. Обстановка, неизбежность существования в условиях, неприемлемых для человека, в условиях концентрированно жестоких, уродующих душу и тело, сделали их такими, какими они предстали в этом суровом, неприкрашенном, «антиживописном» фильме.

Если и есть в «Виридиане» жестокость, то она направлена против того, что ломает человеческую природу.

Человек, который благословляет, всегда находится в более выигрышном положении, нежели тот, который проклинает. Но вопрос еще и в том, что проклинают и что прославляют. Часто аванажное положение оборачивается своей противоположностью. Мудрость состоит в том, чтобы правильно выбрать объект для ненависти и объект для утверждения любви. Что касается искусства Бунюэля, то оно имеет «внутренний стержень», который помогает создать необходимое равновесие, избежать перекоса и отхода от действительности, даже если он показывает жестокие и разрушительные картины современного бытия.

Для Бунюэля непреложным является тот факт, что нормальная, прекрасная сущность человека может проявиться только тогда, когда его естественные стремления будут развиваться свободно. Назарин и проделывает этот путь обнаружения своей истинной сущности, освобождаясь постепенно от тех сковывающих наслоений и влияний, которые были ему навязаны извне — церковью, давшей ему идеалы, следование которым уводило от реальной жизни, от реальных человеческих потребностей и обязанностей, и обществом, наваливающимся на человека грузом угнетения, нищеты и несправедливости. Но это гордое шествие человека к самому себе не всегда бывает шествием победным: чем крепче оковы, чем сильнее груз духовного и физического угнетения, тем более трудным и горьким становится этот путь.

Крах Назарина и Виридианы — как служителей идеи — вовсе не означает для Бунюэля их человеческого краха. Поэтому в одном из интервью он скажет, что его мораль — это мораль Назарина, хотя «христианину в абсолютном смысле нечего делать на земле... потому что у него нет иного пути, кроме бунта, в этом так плохо устроенном мире».

В 1965 году появилась еще одна бунюэлевская вариация на тему впустую растроченной человечности и силы духа — фильм, повествующий о святом Симеоне-столпнике. Многие годы стоически сопротивлявшийся искушениям сатаны, отвернувшийся от мира и устремленный к богу, Симеон, по мнению Бунюэля, заслуживает преклонения за свою последовательность и стойкость и осуждения — за фанатическую приверженность ложной идее. Однако на этот раз Бунюэль выразил свое сожаление о растрате человеческих сил в комической форме: история святого пустытника рассказана с юмором и изобилует озорными деталями.

Несмотря на утверждение Бунюэля, что он не озабочен вопросами религии, — и к этому утверждению нельзя не прислушаться, — «Симеон-столпник» не был последним его «религиозным» фильмом. В 1969 году он осуществил свой давнишний замысел и снял картину

«Млечный Путь», в которой рассказал удивительные истории знаменитых еретических движений. Вокруг фильма развернулись споры, выходящие за рамки обсуждения кинематографических проблем. Так, канадский журнал «Секанс» провел дискуссию, в которой кроме критиков приняли участие и теологи.

В своих «религиозных» фильмах, прежде всего в «Назарине» и в «Вирридиане», Бунюэль берет самые чистые продукты «высоких идей» и на их примере рассматривает несостоятельность и ложность тех основ и идей, воплощением которых являются эти герои. Назарин, Вирридиана, Симеон могли бы стать трагическими фигурами, если бы их почти комическая «неприспособленность к обществу» не основывалась на иллюзорности их сознания. Поэтому при всем драматическом накале в этих фильмах нет трагической безысходности, в которой иногда упрекают режиссера. Он ставит перед собой задачу показать неизбежность распада морали буржуазного общества, намеренно сужая поле зрения, сосредоточив свое внимание на выделенном, вычлененном материале, с тем чтобы с тщательностью ученого исследовать его полностью, со всех сторон. Известно, что Бунюэль с юности профессионально занимался энтомологией под руководством серьезных и авторитетных ученых. Влияние этих естественнонаучных увлечений Бунюэля на содержание и стилистику его сценариев и фильмов несомненно.

Здесь речь идет, скорее, о нравственной стороне научного мышления, о совести ученого, не позволяющей отказываться от тех или иных фактов, которые могут показаться недостаточно «красивыми», не позволяющей отбрасывать эти факты произвольно во имя сохранения нетронутой выработанной им концепции. Бунюэль не позволяет себе говорить полуправду об избранном предмете. Безусловно, при этом у него существует определенное предварительное, проверенное его жизненным опытом представление о мире, в котором он живет и о котором говорит своим искусством. Но для Бунюэля-художника априорное утверждение той или иной мысли не может стать единственным стимулом для создания фильма. Концепция, суж-

дение возникают из исследования причин, сделавших факт или явление реальностью.

В силу обстоятельности анализа тех или иных социальных процессов художник выходит на широкий общественный фон. Так, в финале «Дневника горничной» история личной жизни фашиста Жозефа завершается фашистской демонстрацией в Шербуре, над которой раздаются раскаты грома. И нелепое шествие доморощенных «молодчиков», «патриотов» внезапно приобретает зловещий, уточненный историей смысл.

Для Бунюэля действительность существует в двух планах: видимом и скрытом. Чтобы познать истину, он ищет и находит их пересечение, линию, где они сталкиваются и взаимопроникают. Он внимателен к внешним проявлениям, потому что никакая картина без них не может быть воссоздана, потому что внешнее — такая же часть действительности, как скрытое, тайное.

Размеренный, тоскливый уклад жизни Рабуров-Монтей в «Дневнике горничной» нарисован Бунюэлем столь тщательно и полно для того, чтобы соотнести ее с историей.

Для Бунюэля (и это характерно для всех его поздних фильмов) дом, обстановка, мебель, посуда, одежда — один из важнейших элементов лаконичной и вместе с тем многоплановой характеристики персонажей.

За респектабельностью семейства Рабуров скрывается множество нелепых, грязных, позорных подробностей. Вскрытие их производится через восприятие персонажа, который сам становится объектом пристального наблюдения. Персонаж этот — горничная Селестина, обольстительная, хитрая и своенравная парижанка, «столичная штучка» в глазах здешних промозглых провинциалов. В Селестине нет ни капли лакейского, она умело оберегает себя от прямых «аннексий», сохраняя свое достоинство даже в тех случаях, когда, казалось бы, подчиняется чужой воле. В ней нет ничего лакейского, кроме одного — для слуги, как сказал Гёте, нет великого человека: слуга видит только изнанку жизни. Селестина — своеобразная модификация об-

раза Ласарильо — тоже видит только изнанку. В этом она достигает многого. Но такая позиция не сулит ничего хорошего. Незаметно для себя она идет к падению, потому что в какой-то момент принимает законы этой среды.

Бунюэля не интересует отдельно психология человека. Всякий раз он преследует более глубокие цели — раскрытие и показ связей между людьми, между человеком и миром.

Даже тогда, когда, как, например, в фильме «Дневная красавица», драматургическим стержнем является исследование психологии одного персонажа, она лишь первый слой воспроизводимой режиссером картины действительности.

Героиня «Дневной красавицы» Северина, не удовлетворенная своей семейной жизнью, заинтригованная скандальной светской сплетней о какой-то женщине их круга, ведущей двойную жизнь, приходит в замаскированный вывеской «Моды» частный публичный дом мадам Анаис, чтобы преодолеть свои комплексы, нарушить размеренность, обычность своего повседневного существования. История Дневной красавицы — история постепенной утраты нравственного ориентира — выявляет неизбежность порока, порожденного психологической травмой, которую наносят человеку лицемерие и проникнутая им буржуазная мораль.

Итак, классическая четкость, ясность мысли при свободном пользовании всеми современными открытиями в области киноискусства, отсутствие желания быть изобретателем приемов, поражать новизной, оригинальностью, неожиданностью, и при этом всегда неожиданность, оригинальность, открытие — таковы главные отличительные черты бунюэлевских фильмов, в том числе и фильмов, поставленных им в последние годы: «Тристана» (1970)¹, «Скромное обаяние буржуазии» (1972), «Призрак свободы» (1974), «Этот смутный объект желания»

¹ См. об этом фильме мою статью в сб. «На экранах мира», вып. 3, М., «Искусство», 1972.

(1977). Бунюэль постоянно повторяет, что техника, которой в последнее время в мировой кинематографии уделяется столь важное место, для него никогда не являлась вопросом, заслуживающим особых забот. «Если техника обращает на себя внимание, это означает, что фильм не удался»,— подобные замечания встречаются почти в каждом интервью старого мастера.

Оставаясь верным приверженцем своих собственных тем, круга своих пристрастий и проблем, не ломая своего стиля и почерка, Луис Бунюэль оказался вместе с тем способным шагать в ногу со временем. Бескомпромиссность и постоянство воззрений он пронес через весь свой творческий путь, через все свои фильмы — и те, которые делал ради куска хлеба, и те, которые делал, чтобы сказать свое слово о жизни.

Латавра Дуларидзе

Фильмы

«Андалусский пес»

Мне доводилось слышать или читать более или менее изобретательные толкования «Андалусского пса», но все они одинаково далеки от истины. Вместе с Дали мы брали гэгги и предметы, какие только приходили на ум, и затем безжалостно отбрасывали все то, что могло хоть что-нибудь значить.

Сценарий мы написали вдвоем. Я был режиссером, продюсером и владельцем фильма. Теперь я в этом не очень уверен, у меня такое впечатление, что каждый имеет права на этот фильм. Фильм был сделан тридцать два года назад, и я не очень хорошо помню подробности нашего сотрудничества. Что касается Дали и меня, могу сказать, что сейчас мы принадлежим к совершенно разным мирам, потому что Дали ушел в мир людей, которые делают деньги.

Луис Бунюэль

ЖАН ВИГО

Смотреть другими глазами

«Андалусский пес» — произведение значительное со всех точек зрения: уверенная режиссура, мастерское освещение, превосходное использование визуальных и смысловых ассоциаций, а также ясная логика сна, великолепное умение сопоставлять подсознательное и рациональное... В социальном плане «Андалусский пес» — фильм точный и смелый. Попутно позволю себе заметить, что это весьма редкая по жанру картина...

Чтобы понять смысл ее названия, вспомним, что г-н Бунюэль испанец.

Андалусский пес воеет, кто же умер?

Наша мягкотелость, из-за которой мы охотно примиряемся со всеми чудовищными гнусностями, совершаемыми людьми, свободно разгуливающими по земле, подвергается тяжкому испытанию, когда нам показывают на экране женский глаз, рассекаемый бритвой. Неужели

это зрелище более ужасно, чем вид облака, затмевающего полную луну?

Таков пролог. Нужно сознаться, что он не оставляет нас равнодушными. Он предупреждает о том, что в этом фильме нам придется смотреть на все, так сказать, совсем другими глазами.

На всем своем протяжении фильм потрясает нас с одинаковой силой. Мы можем увидеть наше превращающееся в подлость простодушие при столкновении с миром, нами принимаемым (мы ведь живем в том мире, который заслужили), с миром, полным предрассудков, отречений от себя и грустных романтических сожалений.

Господин Бунюэль — это острый клинок, который не знает вероломства.

Он наносит удар по мрачным церемониям, по последнему омовению и одеванию существа, которого больше нет, один лишь прах которого приминает постель.

Удар по тому, кто осквернил любовь насилуем.

Удар по садизму, который прикрывается болтовней.

И подергаем немножко бечевку морали, которой затягиваем себе шею. Посмотрим-ка, что там на конце?

Пробка — вот по крайней мере веский аргумент!

Дыня — это бедная буржуазия!

Два монаха из католической школы — бедный Христос!

Два рояля, набитые падалью и экскрементами, — бедная слезливая сентиментальность!

И, наконец, осел крупным планом, — мы его ждали.

Господин Бунюэль грозен.

Позор тем, кто в зрелости убивает в себе то, чем мог бы стать, а потом ищет себя в лесу и на песчаном берегу, куда море выбрасывает наши воспоминания и сожаления, ищет до тех пор, пока не иссохнет все то, чем он жил весной.

Save сапет... Берегись собаки, она кусается.

Из речи перед демонстрацией «По поводу Ниццы»

14 июня 1930

«Золотой век»

...Более вызывающий, чем «Андалусский пес», но менее иррациональный.

Луис Бунюэль

ФРЕДДИ БЮАШ

Революционный авангард

Фрагмент из книги

Даже если бы все творчество Луиса Бунюэля исчерпывалось одним лишь фильмом «Золотой век», то и тогда его автор по праву заслуживал бы нашу глубочайшую признательность. Поставив сначала странный бред под названием «Андалусский пес», он затем в неподражаемом «Золотом веке» издал самый искренний за всю историю кино вопль в защиту человеческой свободы.

Фильм-крик и фильм-святотатство, «Золотой век» присоединяет к бурному протесту пламенный вызов и заставляет ураганы безумной любви бушевать во весь экран. Он нарушает запреты успокоительных традиций, сладостные иллюзии морального комфорта, построенного на верованиях, которые, вместо того чтобы возвеличивать человека, лишают его разума. Его важнейшая ценность заключается в яростном нападении, которое не захлебывается на уровне формы и не боится оскорбительно потрясать основы. Благородство и прозорливость этой тактики воистину можно считать свойствами боевого авангарда, и именно поэтому ее нельзя смешивать с теми упражнениями в стилистике, которые названы историками «первым французским авангардом». Эти забавлявшиеся эстеты в действительности довольствовались интеллектуальной саморекламой, не имеющей ничего общего с бунюэлевской хирургической операцией, они не внесли ничего, кроме элегантных или ошеломляющих орнаментов в буржуазный декорум, влияли только на моду и придавали удивительно большое значение легкому орнаментальному миру сновидений, своеобразная

экзотика которого была связана с ребяческим увлечением техническими уловками (необычными углами зрения, искажающими зеркалами, рапидом, комбинированными съемками).

В противоположность им авангардизм Бунюэля революционен в полном смысле слова, он разрушителен и созидателен. Порожденный бунтом, ненавистью к набожной и ненабожной лжи, этот авангардизм исполнен веры в человека, освобожденного от ложных кумиров, и утверждает, что мир может и должен быть изменен. Этот авангардизм сохранит свое право на существование, свою постоянную актуальность, свой чудесный фермент надежды, свою взрывную и скандальную красоту до тех пор, пока общество, которое его вскормило и против которого он восстал, будет оставаться таким, какое оно есть: обществом, управляемым идеалами и принципами, основные официальные функции которых заключаются в маскировке подлинной сути явлений.

~
В u a c h e F. Luis Bunuel, Lyon, 1960.

«Земля без хлеба»

Я делал свой фильм не с целью осветить какой-то вопрос в соответствии с тем или иным требованием повседневности. Нет, просто я увидел в обездоленных уголках земли действительность, похожую на ту, которая есть в «Земле без хлеба», и снял это. Вот и все.

В Лас Урдес я не обнаружил ни одного рисунка, ни одного ружья, ни разу не услышал пения. Там даже не выпекали хлеб. Это была почти неолитическая культура, без фольклора, без малейшего намека на какой-либо вид творчества. Единственным орудием тамошних жителей была лопата.

Луис Бунюэль

ОКТАВИО ПАС**Традиции страстного
и жестокого искусства**

Фрагменты из статьи

«Андалусский пес» и «Золотой век» знаменуют первое откровенно агрессивное вторжение поэзии в кинематографическое искусство. Это сочетание киноизображения с изображением поэтическим могло показаться оскорбительным и бунтарским.

Именно таким оно и было. Бунтарский характер первых фильмов Бунюэля целиком заключается в следующем: едва задетые рукой поэзии, условные фантазмы (социальные, моральные и художественные), составлявшие нашу действительность, рассыпались в прах. На их руинах возникла новая реальность — реальность человека и его желаний. Бунюэль показал нам, что достаточно человеку, закованному в цепи, закрыть глаза, чтобы суметь взорвать мир. Но его фильмы представляют собой нечто большее, чем свирепая атака на эту так называемую реальность, они открывают другую действительность, поработленную современной цивилизацией. Мужчина из «Золотого века» дремлет в каждом из нас и ждет только призыва к пробуждению: призыва любви.

Как сказал Андре Бретон, этот фильм является одной из редких попыток современного искусства обнажить грозный лик освобожденной любви.

Вскоре после этого Бунюэль поставил «Землю без хлеба», документальный фильм, подлинный шедевр в своем жанре. В «Земле без хлеба» поэт отходит в сторону, смолкает, чтобы предоставить возможность самой действительности говорить своим собственным языком. Если темой сюрреалистических фильмов Бунюэля служит борьба человека с действительностью, которая его душит и уродует, то тема «Земли без хлеба» — это оупляющее торжество той же действительности. Вот почему этот замечательный документальный фильм кажется необходимым дополнением к его предыдущим произведе-

ниям. Он поясняет и оправдывает их. Различными путями Бунюэль продолжает беспощадную борьбу с действительностью. Его реализм — в лучших испанских традициях — достигает уровня Гойи, Кеведо, плутовских романов, Валье-Инклана, Пикассо. Исход борьбы решается в безжалостной рукопашной схватке, из которой действительность выходит с заживо содранной кожей. Искусство Бунюэля не имеет ничего общего с более или менее тенденциозными описаниями, сентиментальными или эстетическими, которые нередко объявляют реализмом. Как раз наоборот, все его творчество стремится вызвать в нас освободительное вулканическое извержение чего-то тайного и драгоценного; страшного и чистого; чего-то такого, что наше представление о действительности скрывало от нашего взора.

«Festival de Cannes», 1951, 4 avril

«Забывтые»

В фильме есть полное отрицание нашего гнусного современного общества; но в нем есть и вера в человека...

Для меня «Забывтые», по существу, фильм социальной борьбы. Чтобы считать себя просто-напросто честным перед самим собой, я должен делать вещь социального типа. И я знаю, что иду в этом направлении. Однако я не хотел снять «тезисный» фильм. Я наблюдал вещи, которые волновали меня, и попытался перенести их на экран, сохраняя при этом свою приверженность к инстинктивному и иррациональному, которые могут проявиться во всем. Меня всегда привлекала какая-то неизвестность или странность, и я поддавался их очарованию независимо от моего желания.

Хотя я и наблюдал в течение восемнадцати месяцев жизнь в трущобах перед тем, как начал снимать «Забывтых», я все же не назвал бы его документальным фильмом, ибо в нем я высказал много своих

собственных идей. Я не вижу смысла в приклеивании ярлыков. По сути дела, мы делаем фильмы так, как нам нравится, и некоторые могут делать хорошие фильмы. Некоторые не могут.

Луис Бунюэль

ПЬЕР КАСТ

Функция констатации

Фрагменты из статьи

Для Бунюэля, далекого от каких-бы то ни было компромиссов, показ отвратительной действительности служит самым сильнодействующим средством. Совершенно очевидно, что подразумеваемое обвинительное заключение, предъявленное как в «Земле без хлеба», так и в «Золотом веке» или «Андалусском псе», кажется ему тем более веским и убедительным, что оно составлено в ледяной форме констатации фактов судебным исполнителем. Именно в этом, вне сомнения, следует искать причину глубокого единства его произведений, равно как и главное их значение. И действительно, не стремясь доказывать какие-либо тезисы, ничего не абсолютизируя, Бунюэль посвятил все свое творчество изображению не каких-то изначальных свойств человеческой природы или абстрактной борьбе за свободу человека вообще. Оно тесно связано с четко определенной ситуацией, сюжетом, рассказанным без привлечения мифов, то есть без оправданий или компромиссов, которые использовали бы преимущества этой ситуации...

Все творчество Бунюэля отрицает недопустимое отождествление констатации (в нашем понимании этого слова) с безропотной покорностью. Туман радужного или уютного будущего мешает пониманию самых простых вещей. Финальный план фильма «Забутые» — труп, выброшенный на свалку, — вызывает странную реакцию, в то время как революционный призыв этого финала кажется самым яростным из всех, что мы видели за последнее время...

Ничто в творчестве Бунюэля не может послужить оправданием заступникам установленного порядка, утешить жертвы этого порядка или успокоить нечистую совесть. Все показано так, как оно обстоит в действительности. И мы при этом оказываемся и жертвами и сообщниками в одно и то же время. Бунюэль отказывается от участия в различных видах насилия, встречающегося на каждом шагу, отказывается от того, что Сартр называет «ангажированностью». В жестокости творчества Бунюэля заключена сила его воздействия.

Но его величие и значение состоят в том, что оно опережает себя и его нельзя безнаказанно ни перевести на другой, не кинематографический язык, ни низвести до этических, политических и социальных проблем. Оно сознательно берет на себя функцию констатации. По-моему, именно Бунюэль где-то сказал, что в каждом искусстве обязательно должна быть идеология и стройная система нравственных идей. «Золотой век» блестяще доказывает это... Добавлю, что «Земля без хлеба» и «Забытые» показались мне его необходимым продолжением.

Переходя от «Золотого века» к «Забытым», вовсе не замечаешь, как переходишь из музея кино к злободневности. Это кажется чудом отнюдь не из-за модернизма «Золотого века», а, скорее, из-за технической свежести «Забытых», этого фильма, являющегося одновременно и младшим и старшим братом. Бессмысленно принимать ритуальную позу посвященного, смакующего в маленьком зале синематеки фильм, доступный только избранным. Выход фильма на обычный коммерческий экран — это самая удивительная победа Луиса Бунюэля над действительными хозяевами производства и проката, страшными и сильными, как морские чудовища.

АНДРЕ БАЗЕН**«Забытые»**

Луис Бунюэль — одно из самых любопытных явлений в истории кино. В промежутке между 1928 и 1936 годами Бунюэль создал всего три фильма, из них лишь один полнометражный — «Золотой век», но все эти метры пленки целиком и безоговорочно следует отнести к классическим произведениям мирового кино. Несмотря на немногочисленность своих произведений, Бунюэль выделяется как один из самых значительных кинематографистов эпохи, охватывающей конец немого и начало звукового кино; сравнить с ним можно только Жана Виго.

Однако за последние восемнадцать лет Бунюэль, казалось, окончательно исчез из кинематографа. Не смерть унесла его, подобно Виго. Просто мы знали, что его поглотило коммерческое кино Нового Света, что ради хлеба насущного он снимает в Мексике неприметные третьеразрядные ленты.

И вдруг издалека к нам приходит фильм, в титрах которого имя Бунюэля. О! всего лишь фильм серии «Б». Лента, снятая за один месяц, с бюджетом в 18 миллионов франков. Но зато здесь Бунюэль располагал наконец полной свободой в отношении сценария и самой постановки.

И чудо свершилось: после восемнадцатилетнего перерыва из отдаления в пять тысяч километров к нам вернулся тот же несравненный Бунюэль, пришло послание, верное духу «Золотого века» и «Земли без хлеба», пришел фильм, каленым железом жгущий душу и лишаящий совесть тени покоя.

Внешне тема фильма аналогична тому, что со времен «Путевки в жизнь», этого прототипа данного жанра, служит эталоном для фильмов о сбившейся с пути молодежи: плохая советчица — нищета и возможность перевоспитания силой любви, доверия и труда. Важно отметить оптимизм, лежащий в основе этой схемы. Оптимизм прежде всего нравственный, который по заветам Руссо исходит из предпосылки о присущей человеку первоначальной доброте, опти-

мизм, который предполагает существование рая детства, преждевременно опустошаемого безнравственным обществом взрослых. И оптимизм социальный, предполагающий, что общество может поправить совершенное им зло, превратив исправительную колонию в некий социальный микромир, основанный на доверии, порядке и братстве — тех самых чувствах, от которых малолетний преступник был незаконным образом отторгнут. И усилий этих вполне достаточно для того, чтобы вернуть подростка к его исходной невинности. Иными словами, такая педагогика уповает не столько на перевоспитание, сколько на увещание и обращение в новую веру. Психологическая верность этой педагогики, выдержавшая проверку опытом, не является, однако, ее высшим критерием. Сходство фильмов о сбившихся с пути детях, начиная с «Путевки в жизнь» до «Школы бездельников», а также «Перекрестка заблудившихся детей», доказывает, что речь идет о нравственном мифе, о своего рода социальной притче, содержание которой остается неизменным. Оригинальность «Забывших» состоит в том, что автор осмелился отказаться от традиционного развития мифа. Педро, «трудный воспитанник» исправительного центра, расположенного на образцовой ферме, подвергается испытанию доверием — ему поручают купить сигареты, так же как в «Путевке в жизнь» Мустафу посылали купить съестные припасы. Но Педро не возвращается в открытую клетку, и не потому, что предпочитает украсть деньги, а потому, что его обкрадывает непутевый приятель Хайбо. Таким образом, миф не опровергается изнутри: да этого и не могло случиться. Даже если бы Педро обманул доверие директора, последний все равно был бы прав, попытавшись испытать его доверием. Объективно гораздо важнее, чтобы опыт не удался в результате вмешательства извне и против воли Педро. Таким образом, общество оказывается ответственным вдвойне: во-первых, потому, что оно развратило Педро, а во-вторых, потому, что поставило под угрозу его спасение. Строительство образцовых ферм, где царят справедливость, труд и братство,— затея прекрасная, но, пока за стенами этих ферм существует

все то же общество несправедливости и страданий, до тех пор полностью сохранится безобразный источник зла, каким является объективная жестокость мира.

Мои ссылки на ленты о малолетних преступниках освещают лишь самый внешний аспект фильма Бунюэля, основной смысл которого совершенно иной. Между открыто выраженной темой картины и темами глубинными, которые я хотел бы сейчас выявить, нет никакого противоречия. Однако в глазах художника явная тема равнозначна сюжету, не более. Сквозь условности (которым он, впрочем, следует лишь для того, чтобы разрушить их) художник хочет достичь истины, трансцендентной по отношению к нравственности и социологии: его цель — раскрытие метафизической реальности, воплощенной в жестокости человеческого бытия.

Величие этого фильма становится сразу очевидным, стоит лишь понять, что он никогда не затрагивает нравственных категорий. В характерах персонажей нет ничего манихейского; их виновность чисто случайна; она есть результат мимолетного столкновения судеб, скрещивающихся, подобно кинжалам. Разумеется, если подходить к фильму с точки зрения психологии и нравственности, можно было бы сказать о Педро, что в нем есть «здоровое начало», есть врожденная чистота: он единственный проходит сквозь потоки грязи незапятнанным, внутренне неуязвимым. Однако Хайбо, этот негодяй, извращенный садист, существо жестокое и склонное к предательству, внушает нам не отвращение, а своего рода ужас, который все же не противостоит любви. Поневоле приходят на ум герои Жене с той лишь разницей, что у автора «Чуда розы» имеет место некая инверсия ценностей, которая у Бунюэля отсутствует. У Бунюэля дети прекрасны не потому, что поступают хорошо или плохо, а потому, что они остаются детьми даже в преступлении, даже в смерти. Детство роднит Педро и Хайбо, как братьев, хотя Хайбо и предаст Педро и забивает его до смерти палкой... Их сны служат мерилom их судьбы. Бунюэлю удастся осуществить труднейшую задачу: он воспроизводит два сна в самых, казалось бы, избитых традициях

фрейдистско-голливудского сюрреализма, и тем не менее у нас захватывает дух от беспредельного ужаса и жалости. Педро сбежал из дому, потому что мать не дала ему есть, когда он был голоден. И вот ему снится, что мать встает ночью и протягивает ему огромный кровавый кусок мяса, который перехватывает на лету рука Хайбо, спрятавшегося под кроватью. Мы никогда не забудем этот трепещущий, как спрут, кусок мяса, который протягивает мать с улыбкой Мадонны на лице. Мы никогда не забудем и жалкую паршивую дворняжку, напоследок возникающую в сумерках сознания умирающего на пустыре, с кровавым нимбом на лбу Хайбо. Какую бы пластическую форму ни придавал Бунюэль сновидениям (форму, которая называется наиболее спорным элементом), его образы передают горячий пульс сна, его жгучую эмоциональность. Тяжелая кровь неосознанного бьется в его образах, захлестывая нас, как из вскрытой артерии, в такт ритмическому биению духа.

Бунюэль не осуждает ни детей, ни взрослых. И если последние ведут себя порой как злодеи, то лишь потому, что окончательно сформировались, окаменели под градом несчастий.

Пожалуй, ощущение жестокости этого фильма проистекает прежде всего из того, что режиссер осмеливается показывать увечных, не пробуждая чувства симпатии к ним.

Нищий слепец, которого дети забрасывают камнями, в конце концов мстит, выдавая Хайбо полиции. Безногого калеку, отказавшегося дать сигарету, обирают и бросают на тротуаре в ста метрах от его коляски; но чем он лучше своих мучителей? В этом мире, где все — сплошное несчастье, где каждый хватается за любое оружие, по существу, нет никого, кто был бы «несчастнее ближнего». Люди стоят не только по ту сторону добра и зла, но и по ту сторону счастья и жалости. Нравственные побуждения, которые подчас свойственны некоторым персонажам, представляют собой, по существу, лишь форму выражения их судьбы, некую склонность к чистоте и честности, которой нет у других. Этим избранным не приходится на ум упрекать других за их «злобность», в лучшем случае они борют-

ся, чтобы защититься от нее. У этих людей нет иных критериев, кроме жизни, той самой жизни, которую нам якобы удалось приручить силой нравственного и социального порядка, но которая возвращается в исходное состояние под действием социального неустойства и нищеты.

Поэтому абсурдно упрекать Бунюэля в извращенном пристрастии к жестокости, хотя он действительно выбирает предельно ужасные ситуации.

Что может быть, например, чудовищнее ребенка, избивающего камнями слепца? Разве что сам слепец, мстящий ребенку.

Труп Педро, погибшего от руки Хайбо, выбрасывают на пустырь, на груду отбросов, нечистот,дохлых кошек и консервных банок; и избавляются от него таким образом именно те редкие существа, которые желали ему добра,— девочка и ее отец. Жестокость эта исходит не от Бунюэля; он только выявляет ее в мире. И если он останавливает свой выбор на самом ужасном, то лишь потому, что истинная задача не в том, чтобы знать о существовании счастья наряду с горем, а в том, чтобы понять, до каких пределов может дойти человек в несчастье; задача в том, чтобы измерить жестокость творения. Эта цель ощущалась в кинорепортаже о жизни урдов. Главное заключалось не в том, чтобы узнать, является ли это жалкое племя истинным воплощением несчастий испанского крестьянина — таким оно, несомненно, и было. В первую очередь это и картина человеческих бедствий вообще. Оказывается, где-то между Парижем и Мадридом можно уже достичь пределов человеческого падения. Не где-нибудь в Тибете, на Аляске или в Южной Африке, а тут, в Пиренеях¹, такие же люди, как вы и я, наследники той же самой цивилизации, той же самой расы превратились в кретинов, пасущих свиней и поедающих зеленые вишни, слишком отупевших, чтобы согнать муху с лица. Не важно, что это было исключением, важно, что такое вообще возмож-

¹ Лас Урдес расположена на западе Испании, у границы с Португалией (примеч. сост.).

но. Сюрреализм Бунюэля проявляется в стремлении измерить реальность до конца — пусть даже при этом у нас перехватывает дыхание, как у пловца, который опускается под воду с грузом свинца и смертельно пугается, не почувствовав под ногами песчаного дна. Подобное сновидениям, действие «Андалусского пса» представляет собой погружение в глубины человеческой души, тогда как «Земля без хлеба» и «Забытые» — это погружение в жизнь общества.

Однако «жестокость» Бунюэля абсолютно объективна; она есть плод совершенной ясности видения и ни в коей мере не пессимистична. Жалость исключена из эстетической системы Бунюэля лишь потому, что окружает ее со всех сторон. Данное замечание справедливо, во всяком случае, по отношению к «Забытым», ибо с этой точки зрения, мне кажется, можно отметить определенную эволюцию по сравнению с «Землей без хлеба». Репортаж о земле урдов не был лишен некоторого циничного любования своей объективностью; отказ от жалости принимал в нем характер эстетического вызова. Наоборот, «Забытые» — фильм о любви, фильм, требующий любви. Нет ничего более противоположного «экзистенциалистскому» пессимизму, чем жестокость Бунюэля. Именно потому, что эта жестокость ничего не избегает, не идет ни на какие уступки и компромиссы, осмеливается вскрывать действительность с хладнокровием хирурга, — она способна показать человека во всем его величии; при помощи своеобразной диалектики она может принудить нас к любви и восхищению. Сколь это ни парадоксально, главное чувство, которое вызывают «Земля без хлеба» и «Забытые», — это ощущение неуязвимости человеческого достоинства. В «Земле без хлеба» есть образ матери, неподвижно застывшей с телом мертвого ребенка на коленях. В лице этой крестьянки, отупевшей от горя и несчастья, видится вся красота испанской Скорбящей Богородицы, оно поражает благородством и гармонией. Точно так же в фильме «Забытые» самые уродливые лица не утрачивают человеческой красоты. Эта красота в ужасном (но отнюдь не красота ужасного), это непреходящее человеческое благородство, сохраняющееся при самом низком падении,

диалектически превращают жестокость в акт любви и милосердия. Именно поэтому «Забытые» не вызывают у зрителей садистского удовольствия или фарисейского возмущения. Если мы мимоходом упомянули сюрреализм, одним из редких достойных представителей которого является в историческом плане Бунюэль, то сделали мы это потому, что без такой ссылки нельзя было обойтись. Хотелось бы в заключение подчеркнуть ее недостаточность. Помимо случайных (но, вероятно, полезных и плодотворных) влияний сюрреализма в творчестве Бунюэля ощущается связь с испанскими традициями. Пристрастие к ужасному, жестокому, поиски крайних проявлений человеческой души представляют собой наследие Гойи, Сурбарана и Риберы, наследие трагического восприятия человека, которое у этих художников проявлялось в поисках выражения самых крайних пределов человеческого падения: войны, увечий, нищеты и ее гнойников. Но эта жестокость была лишь мерилом их веры в человека и в живопись.

«Que-ce que le cinéma», vol. 3

ЖАК ПРЕВЕР

Los Olvidados

В последний раз я видел Луиса Бунюэля
в Нью-Йорке, в Америке, в тридцать восьмом году.
А позавчера я увидел его вечером в Канне,
издали и в то же время вблизи.
Он остался все тем же.

Луис Бунюэль не показчик теней,
теней, обряженных в рясы,
теней-утешительниц,
которые в процессе уютных мучений точат спасительно ляды.
Нет, как и в прежние годы,

избиенье невинных людей для него оскорбительно
и невыносимо,
но при этом ему непонятно и чуждо стремление
отыскать и распять на кресте козла отпущенья,
дабы тот узаконил личным примером своим
сие избиенье.

Луис Бунюэль не показчик теней.

Он, скорее, показчик пылающих солнц.

И даже

когда проступают на солнце кровавые пятна,
он стремится их нам показать
нелицеприятно.

Olvidados,
los olvidados...

Если не знать языка,

можно подумать, что речь идет о деревьях,

los olvidados —

кажется, будто это платаны или оливы.

Los olvidados —

растут они на окраинах Мехико-сити,

эти маленькие бродяги-кусты,

раньше времени вырванные из материнского чрева,

из чрева земли

и злой нищеты.

Los olvidados —

слишком рано созревшие дети,

забытые, лишние,

нежеланные,

не нужные никому на свете.

Los olvidados —

жизни некогда было их приласкать,

и они затаили обиду на жизнь,
и с жизнью они всю жизнь на ножах.

Ах,
эти ножи,
которые взрослый дедаческий мир
прямо им в сердце,
в живое и щедрое детское сердце
воткнул.

Ах, эти ножи!

Дети их вырвали из своей слишком рано остывшей груди
и стали этими ножами играть
и друг друга разить наугад,
не разбираясь,

кто прав и кто виноват,
просто ножами играть,
чтобы немного согреться.

И вот на глазах у толпы
среди белого дня
они падают замертво,
пораженные в сердце.

Los olvidados —

дети, которых никто не любил,
дети-убийцы,
которых наш мир убил...

Но

в самой гуще ярмарочной суеты
единственный
чудом уцелевший мальчишка оборачивается
и улыбается мимоходом,
и эта улыбка — она как ясное солнышко,
она как солнце заката и одновременно солнце восхода.
И прелестный наш мир, который гремит и скрежещет

в официальном веселье,
он вдруг озаряется этим солнцем,
и вдруг украшается этой улыбкой,
и неожиданно вдруг замирает,
и, вздохнув немного завистливо,
на миг замолкает.

В последний раз я видел Луиса Бунюэля
вечером в Канне, среди нищеты и убожества Мехико-сити.
Я глядел на умиравших на экране детей,
и были они для меня более истинными и живыми,
чем многие из сидевших в зале гостей.

Перевод с французского Мориса Ваксмахера

«Назарин»

Каждый волен находить в моем фильме то, что ему нравится, или то, что ему угодно. Лично я прихожу в недоумение, когда читаю некоторые комментарии: где люди отыскивают то, о чем они пишут?! Я люблю «Назарина», потому что этот фильм позволил мне выразить некоторые вещи, близкие моему сердцу. Но я не думал ничего отрицать или отречься от чего бы то ни было. Слава богу, я всегда был атеистом.

Луис Бунюэль

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 неудобным 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 укрывает от полиции.

Однажды по неведению он становится штрейкбрехером и нечаянно провоцирует кровопролитие. В другой раз он в зачумленной деревушке, покинутой здоровыми, один со своими спутниками, 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 свершилось, 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 про- светленным и трагическим взглядом.

Добро пассивно, зло активно, говорит Бунюэль. Это вполне есте- ственно: действие фильма происходит в Мексике Порфирио Диаса. Вряд ли стоит критиковать автора за то, что собственный опыт тол- кает 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 по- зиции, было бы грубой ошибкой. Тем более что антибуржуазное и антиклерикальное направление Бунюэля весьма активно и прогрес- сивно.

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 эмоциональ- ного воздействия. Он является примером преобладания силы худо- жественного образа над узким его смыслом, ибо только после вто- рого 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 эмоциональ- ную нагрузку.

В этом же фильме есть сцена разговора героя со своими спутница- ми, в которой Бунюэль использует ложный символ. Наши путешест- венники 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, лишенного 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 никому — 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 стиливые 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 Сопrotивления 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 уравновешивать 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 ошеломля-

ющее 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», «Забутые», «Виридиана», свидетельствуют о его гражданской смелости и глубине проблем, которые ставит перед собой художник.

ОКТАВИО ПАС

В великих традициях испанских безумцев

Некоторые фильмы Бунюэля — «Золотой век», «Забутые», «Робинзон Крузо», «Назарин», — оставаясь произведениями кино, приобщают нас к другим видам искусства, к гравюрам Гойи, стихам Кеведо или Пере, к произведениям Валье-Инклана или Сервантеса... Эти фильмы можно понимать и оценивать не только как произведения киноискусства, но и как принадлежность более обширной и неизменной вселенной, как нечто драгоценное, имеющее целью раскрыть нам внешний мир человека и указать путь к улучшению этого мира. Несмотря на все препятствия, воздвигаемые современным обществом перед подобными замыслами, попытка Бунюэля с блеском осуществляется под двойным знаком красоты и бунта:

В фильме «Назарин» в стиле, лишенном как всяческих компромиссов, так и сомнительного лиризма, Бунюэль рассказывает нам историю священника, напоминающего Дон Кихота. Его понимание христианства неизбежно приводит к столкновениям с церковью, обществом и полицией. «Назарин» сделан в великих традициях испанских безумцев, в традициях, ведущих начало от Сервантеса. Безумие Назарина заключается в том, что он понимает буквально великие идеи и великие слова и пытается жить в соответствии с ними. Этот безумец отказывается понимать, что окружающая действительность в самом деле реальна, что это не отвратительная карикатура на нее. Дон Кихот увидел в простой крестьянке Дульсинею, а Назарин — в уродливых чертах Андары и Ухо увидел образ «падшего человека», в эротическом бреде Беатрисы услышал эхо божественной любви...

С начала и до конца фильма, который насыщен концентрированной и поэтому взрывчатой яростью, в сценах, отражающих самого лучшего и самого ужасного Бунюэля, мы присутствуем при «исцелении» безумца, вернее, при его моральных истязаниях. Все, к кому он приближается, отворачиваются от него, люди могущественные и довольные жизнью отталкивают потому, что считают его социально опасным; преследуемые и приносимые в жертву — потому, что им нужно совсем другое, более действенное утешение. Даже чувства сопровождающих его женщин — некой смеси Санчо Пансы с Марией Магдалиной — в конце концов начинают казаться двойственными. В тюрьме, среди каторжников и убийц, происходит окончательное прозрение: как «доброта» Назарина, так и «злоба» святотатцев одинаково бесполезны в этом мире, где как высшая ценность царит чистоган. В общем, верный традициям испанских безумцев, Бунюэль рассказывает нам о разбитых иллюзиях. Для Дон Кихота иллюзией был дух рыцарства, а для Назарина — дух христианства. Но это еще не все.

Чем дальше странствует Назарин по горам и селениям, тем явственнее возникает в его сознании вместо образа Христа образ Человека. Иными словами, Бунюэль постепенно, на целом ряде наглядных

примеров показывает нам двойной процесс: исчезновение иллюзии божественности и обнаружение реальности человека. Сверхъестественное уступает место чему-то совершенно чудесному: человеческому естеству и его неограниченным возможностям. Это обнаружение обретает конкретную форму в двух незабываемых моментах фильма: когда Назарин обещает блаженство на том свете умирающей влюбленной, а она отвечает действительно волнующими словами: «Мне не надо рая, мне нужен Хуан!», и когда, в конце фильма, Назарин отказывается от подаяния, а затем после минутного колебания принимает его, но не как милостыню, а как знак дружбы. Отрешенный от всех Назарин перестал быть одиноким: он потерял бога, но нашел любовь и братство.

«Les Lettres françaises», 1960, N 851

«Виридиана»

Я не собирался богохульствовать, но, конечно, папа Иоанн XXIII разбирается в этом лучше меня. Совершенно случайно я показал нечестивые образы; если бы у меня были благочестивые мысли, я, возможно, выразил бы их соответственно. В шестьдесят один год поздно заниматься ребячеством, и, так как я не упрям, я отказываюсь участвовать в скандале. «Виридиана» следует моей собственной традиции, ведущей начало от «Золотого века», и я был наиболее свободен, когда ставил эти два фильма, разделенные тридцатью годами. Мне иногда удавалось поставить более или менее удачные фильмы, но приходилось делать и банальные, чтобы заработать на пропитание. Однако я никогда не шел ни на какие уступки и всегда отстаивал принципы, которыми дорожил. Я поехал в Испанию потому, что это моя родина, и потому, что я получил возможность работать, пользуясь полной свободой.

— Как родилась идея «Виридианы»?

Виридиана — малоизвестная святая эпохи Франциска Ассизского,

и ее имя уже давно привлекало мое внимание. Я вспомнил о ней в Мексике, придумал сюжет фильма, родившийся из этого образа. Я каждый раз именно так приступаю к работе, а потом произведение начинает бить ключом.

— Какой же это был образ?

Образ молодой женщины, которую усыпил наркотиком старик. Она оказывается в полной власти человека, который при иных обстоятельствах никогда не посмел бы обнять ее. Я подумал о том, что эта женщина должна быть чистой, и сделал ее послушницей. Мысль о нищих пришла позже, потому что мне показалось естественным, что бывшая монахиня приютила их в своем имении. Потом мне захотелось увидеть, как эти нищие обедают в столовой господского дома, при свечах, за большим столом, покрытым кружевной скатертью. Внезапно я осознал, что получается композиция какой-то картины, и вспомнил «Тайную вечерю» Леонардо да Винчи. И наконец, по ассоциации сопроводил сцену оргии и танца нищих «Аллилуйей» из «Мессии» Генделя, и она получилась более потрясающей, чем если бы я подчеркнул ее ритмом рок-н-ролла. Этот эффект мне понравился. Точно так же мне захотелось дать «Реквием» Моцарта в любовной сцене между стариком и девушкой, а работе строителей противопоставить молитву к пресвятой деве.

— За что вас особенно бранили?

За терновый венец в пламени, хотя сжечь вовсе не значит оксвернуть. Меня критиковали также за складной нож с рукояткой в виде распятия. Такие ножи можно встретить повсюду в Испании, я их не раз видел в Альбасете. Моя сестра, она очень набожна, однажды видела монахиню, чистившую яблоки таким ножиком. Так что вовсе не я изобрел этот нож-распятие с автоматически выскакивающим лезвием. Но кинематограф выявил в бесхитростном предмете массового производства злую насмешку, придал остроту и сюрреалистический оттенок.

Меня упрекают также в жестокости. Но где же она в фильме? Послушница доказывает свою гуманность; старик — характер сложный,

он способен на доброту к людям и даже к пчеле, которую торопит-ся спасти. Его сын, скорее, вызывает симпатию, а нищие — классического для Испании типа — проявляют свою грубость без всякой жестокости. Только слепой недоверчив, лицемерен и зол, как все незрячие калеки. Поэтому и у изображаемых мною слепых всегда бывают приступы злобы.

Сначала я думал сделать сына старика карликом. Однако, зная, что сейчас же скажут: «Это по-бунюэлевски!», — я отказался от этой мысли. Я изо всех сил стараюсь избегать своих собственных стереотипов...

В сущности, я хотел сделать комедию, несомненно язвительную, но непосредственную, в которой выражались бы эротические и религиозные навязчивые идеи детства. Я родился в очень набожной католической семье и до пятнадцати лет воспитывался у иезуитов. Религиозное воспитание и сюрреализм оставили во мне след на всю жизнь. И я хочу еще раз подчеркнуть, что я ничего не пытался доказывать и никогда не использую кино как кафедру, с которой читают проповеди.

Луис Бунюэль

«Le Monde», 1961, 1 juin

ИННА ТЕРТЕРЯН

«Виридиана» и испанская культура XX века

Есть произведения, которые как будто вобрали в себя целую эпоху национальной культуры. Мы можем по ним реконструировать эту эпоху: ее социальные антагонизмы и психологические коллизии, утопические надежды и разочарования ее интеллигентов, эксперименты ее художников и их ощущение национальной традиции. Высшее свидетельство зрелости художника — его способность создать подобное произведение. Одним из таких произведений мне представляется

«Виридиана» Луиса Бунюэля. Классически строгая ивершенная, картина эта включает в себе почти все вопросы, терзавшие испанскую мысль в XX веке, почти все основные темы современной испанской культуры. И не в бесконечных рассуждениях персонажей, не в публицистических или репортажных вставках, не в плоском содержании, но в тех образных формах, что только этому искусству и даны. Столкновения мыслей и мнений, обвинений, проклятий и иллюзий скрываются за совершенной пластикой этого фильма.

Фильм Бунюэля представляет нам одну из центральных драматических антитез нашего времени — культура и народ — и в этом смысле обладает огромной общемировой значимостью. Проблема ответственности или бесцельности гуманизма, гуманизма христианского и гуманизма либерального, филантропии и народолюбия — все это наделено обжигающей актуальностью. Однако общая проблематика разворачивается в четко очерченных рамках национально конкретного. Чуть не в каждом кадре фильма как будто открывается шахта, уходящая вглубь, в далекое и недавнее прошлое Испании, к национальным истокам тех идей, которые судит художник своим нелицеприятным судом.

Молодость Бунюэля, воспоминания которой и по сей день питают его творчество, совпала с эпохой самой грозной и трагической в истории его страны. Испания 20—30-х годов стояла перед лицом острейшего кризиса, перед лицом небывалого ранее по ожесточенности и взаимной ненависти противостояния классовых сил, перед лицом надвигающейся гражданской войны, которая унесет миллион жизней испанцев и отбросит страну далеко назад в экономическом, социальном и культурном отношениях. Испанская интеллигенция должна была внутри вихревого столкновения истребляющих друг друга лагерей разглядеть, понять и определить непреложный ход истории, оправдать одних и осудить других. Эта задача и сегодня еще не решена всеми и окончательно. В самой Испании споры об исторических конфликтах чаще всего разворачиваются в форме споров вокруг идейного наследия тех мыслителей и художников, кто особенно чет-

ко и остро определил «болевые точки» испанского кризиса. Это прежде всего Антонио Мачадо, Рамон дель Валье-Инклан, Мигель де Унамуно, Хосе Ортега-и-Гассет. Бунюэль вмешивается в этот спор, решительно и сурово вынося свой вердикт.

В 20—30-е годы нашего века ряд испанских философов, историков, публицистов выдвинул концепцию «испанского духа» или «испанской общности» («hispanidad»), то есть особого, вневременного и внесоциального характера, который резко выделяет Испанию среди других наций Европы и тем самым объясняет исключительность ее пути. Под исключительностью пути подразумевается необходимость сохранения в Испании традиционного иерархического общества и неуместность революционных решений социальных конфликтов, испробованных другими европейскими народами, начиная с Великой французской революции. Концепцию «испанского духа» начал разрабатывать еще до начала гражданской войны видный социолог и публицист Рамиро де Маэсту. «В конце концов я пришел к выводу, что моя родина сбилась с пути, когда начала отделяться от церкви, и она не вернется на свой путь до тех пор, пока не решится снова отождествить себя с церковью, насколько это возможно»¹, — подытоживает Маэсту свои изыскания.

Впоследствии, когда франкистское государство стало оформлять свою теоретическую и пропагандистскую доктрину, оно ассимилировало и идею особого испанского духа. Подробно развивалась и обосновывалась эта идея философами из «Опус деи», светской католической организации, ставящей целью полную интеграцию испанского общества и церкви.

Каковы же определяющие черты «испанского духа»?

Антонио Альмагро пишет в книге «Испанское начало в истории и искусстве»: «Особая тяга к духовному и вечному — вот испанский образ жизни. Это достигается восхождением в каждый момент жизни. Порыв к «надъестественному» порождает особый испанский способ

¹ M a e z t u R. de. Don Quijote o el amor. Salamanca, 1964, p. 16,

жить нашим внутренним временем, двигаясь в каждый момент по вертикали, напрягаясь и очищаясь в единстве жизни и смерти, переходящего и вечного до такой степени, что испанец готов разорвать горизонталь текущего хода времени...»¹. Один из первых и наиболее видных апологетов «испанского духа» Гарсиа Моренте также считал, что для испанца жизнь — это «миссия, которая состоит в очищении, в сбрасывании, срывании с человеческой личности материальной и сиюминутной жизни»².

Вот что говорит М. М. Бахтин о понимании метафизического и нравственного миропорядка средневековой мыслью: «В средневековой картине мира верх и низ, выше и ниже имеют абсолютное значение как в пространственном, так и в ценностном смысле. Поэтому образы движения вверх, путь восхождения, или обратный путь нисхождения, падения играли в системе мировоззрения исключительную роль. Такую же роль они играли и в системе образов искусства и литературы, проникнутых этим мировоззрением. Всякое существенное движение мыслилось и представлялось только как движение вверх или вниз, как движение по вертикали.

Иерархическое движение по вертикали определяло и отношение к времени. Время мыслилось и представлялось как горизонталь. Время не имело существенного значения для иерархического подъема. Поэтому не было представления о прогрессе во времени, о движении вперед во времени. Переродиться в высшие сферы можно было мгновенно...»³.

Таким образом, та черта «испанского духа», которую хотели освятить и увековечить идеологи франкизма и «Опус деи», есть специфическая черта средневекового, теологического по существу своему миропонимания.

¹ Almagro A. Constantes de lo español en la historia y en del arte. Madrid, 1955, p. 17, 25, 56.

² Garcia Morente M. Idea de la hispanidad. Madrid, 1961, p. 56—57.

³ Бахтин М. М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса. М., 1965, с. 436.

Движение по вертикали определяет строение сюжета в «Виридиане» Бунюэля. В каждый поворотный момент своей духовной жизни (таких моментов в фильме два) Виридиана силится оторваться от горизонтали реального времени, силится мгновенно подняться вверх, к тому, что она считает вершиной истины и чистоты. Ее снедает именно та исступленная жажда духовного восхождения, которая составляет якобы сердцевину испанского национального характера. Но каждый раз Бунюэль заставляет ее падать с этой высоты, сдерживает ее оттуда, тянет вниз, чтобы она убедилась, что есть вещи гораздо сильнее ее порыва — реальное время, реальные люди, их отношения друг к другу. И так до тех пор, пока Виридиана не остановится, сломленная, побежденная неопровержимой реальностью. Развенчание духовной вертикали, обнажение ее несостоятельности заключено в самой структуре фильма.

Христианское учение предстает в фильме в двух своих ипостасях, двух главных, еще 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 напряженной лирической искренностью, какой дышат слова и поступки Виридианы. Второе направление, более привлекательное на современный взгляд, — это францисканство — беззаветное служение миру (кстати, та монахиня XVI века, овятая Виридиана, чей портрет натолкнул Бунюэля на идею фильма, была именно францисканкой).

Первая доктрина обнаруживает свою бесчеловечность в эпизодах, связанных с гибелью дон Хайме. Брезгливо отворачиваясь от земной грязи, стремясь, как и мистики, к полному разрыву контактов с миром (достижимому лишь в монастыре) и надеясь именно так обрести чистоту и соединение с божеством, Виридиана не замечает страданий человеческой души и толкает человека к самоубийству, то есть становится и с религиозной точки зрения соучастницей тяг-

чайшего греха. Потом она строго осудит себя и ту идею, которой она так пылко себя посвятила. Ей остается еще другой путь, наметенный религией,— полное растворение себя в других, в страдающих ближних,— и с той же пылкостью она без оглядки бросается на этот путь. Но как сгорают в огне костра тернии и вериги мистиков и флагеллантов, так вянут и осыпаются под дыханием реальности цветочки Франциска Ассизского.

Виридиана проходит сложный путь. Она отказывается от одного решения, принимает другое, судит себя, но на каждом этапе своего духовного пути остается все той же — цельной, иступленно отдающей тому, что в эту минуту считает своим призванием. Ничто не может поколебать ее: ни мольбы, ни искусы, ни предостерегающие знаки реальности. Она живет только своим внутренним категорическим императивом. По вошедшей в кровь привычке к смирению и самоумалению (монастырское воспитание!) она несколько раз говорит о том, как мало она может сделать. Но на самом деле она вовсе не считает это малым. Недаром умная мать-наставница пронизательно говорит ей: «И каким же великим делам ты собираешься посвятить себя?»

Есть разные способы для искусства судить жизнь, общество, идею. Можно показать, до каких пределов мерзости дошло умирающее общество, каких монстров оно порождает, каких духовных уродов воспитывает та или иная идея,— и так очень часто поступают художники-реалисты, критикующие буржуазное общество. Но есть и другой способ, другой путь для художника. Ведь каждая отмирающая эпоха, каждое общество создали свою культуру, и какую подчас утонченную культуру! Так вот, если взять самое лучшее, что еще может дать эта эпоха, самое чистое, впитавшее в себя всю красу многовековых традиций, и показать неминуемый, необходимый и безжалостный крах этого лучшего — не будет ли это самым жестоким и окончательным приговором? В образе Виридианы воплощено многое, но очевиднее всего воплощена в ней та неоспоримая красота, культивированная религией, которая чарует не только малооб-

разованных верующих людей, не знающих иных эстетических радостей, но и многих высокообразованных художников. Есть красота в строгой чинности монастыря, в привычке к скромности, звучащей в каждом слове Виридианы, как есть она в старинных житиях, в стихах поэтов-мистиков, в легендах о святых отшельниках и чудесах. Испанская литература нашего века остро чувствовала и воссоздавала обаяние этой красоты: в прозе Габриэля Миро, в первых книгах Валье-Инклана («Цвет святости», «Тенистый сад»).

Речь вовсе не идет о религиозности. Это часть национальной традиции, и, чтобы чувствовать ее, не обязательно надо быть ревностно верующим.

В «Весенней сонате» Валье-Инклана появляется Мария-Росарио — мечтательная девушка из знатной семьи, с детства готовящаяся к пострижению в монахини. Она удивительно похожа на Виридиану: и строгой бледной красотой и искренним стремлением к праведности и чистоте. Она тоже собирает вокруг себя нищих, раздает милостыню, нянчит их детей. «Марии-Росарио хотелось бы превратить дворец в странноприимный дом, куда могли бы приходиться старики и калеки, сироты и помешанные, те, что заполняли часовню, прося милостыню и бормоча молитвы». От души Марии-Росарио исходит очарование, которое захватывает всех, в том числе и нищих. «Лицо ее светилось кротостью и лаской, как лицо мадонны, посреди этой грязной толпы нищих, которые, окружив ее и став на колени, целовали ей руки. Их смиренно склоненные головы, их изможденные, жалкие лица выражали любовь»¹. Кажется, что Бунюэль захотел пересмотреть эту умилительную сцену, переписать ее заново, не поддаваясь очарованию, докапываясь до подлинного ее смысла.

В сцене с молитвой Ангелюс нам на секунду кажется, что эта красота захлестнет, растрогает и нищих. Но нет. Это только на секунду нам покажется. Не растрогает, не захлестнет, не переродит. Вот тут Бунюэль показывает неромантическую трезвость своего мышления.

¹ Валье-Инклан Р. Сонаты. М.—Л., 1966, с. 41—42.

Он знает, что это — вот хотя бы молитва Виридианы — по-своему прекрасно, но красота не дает еще права избежать суда. Страшный суд грядет — суд над религиозной идеей. И притом над безупречным, идеальным воплощением этой идеи, а не над практикой церкви, которая бывает весьма и весьма далека от идеала.

Образ Виридианы, разумеется, нельзя сводить только к воплощению идеального католицизма. Он шире и многозначнее. Своей способностью жить и действовать, прислушиваясь только к внутреннему голосу, Виридиана напоминает нам другого испанца — Дон Кихота.

Виридиана, бесспорно, одна из трансформаций Дон Кихота. Она повторяет его подвиг — служение идеалу, увы, невозможному в этой конкретной реальности. Служение идеалу всегда лучше тупой и самодовольной сытости, поэтому Бунюэль наделяет свою героиню совершенной пластической и душевной красотой. В его искусстве, искусстве зримого, физическая красота — это способ возвысить и облагородить изображаемое. Но крах Виридианы, духовную гибель ее он показывает жестоко. А разве не гибнет Дон Кихот в Алонсо Кихане? Скудная, бессмысленная, какая-то неодоушевленная игра в карты в финале ленты очень похожа на благостную кончину Алонсо Киханы.

Донкихотство — тема глубоко испанская. Вернее сказать, это особый, специфически национальный поворот общей для всей культуры нового времени темы несбыточности идеала в исторически конкретном мире. Но в испанском, сервантесовском варианте все до предела обострено: тут и унаследованное от средневековья стремление к «духовной вертикали», к мгновенному внутреннему восхождению к идеалу, тут страшнейшая несовместимость идеала с исторически сложившейся уродливой рутинностью испанской жизни. Важно отметить и еще одно обстоятельство. Другие Дон Кихоты, которых во множестве выдвинуло искусство двух последних веков, обычно терпят поражение потому, что они слабы, не могут тягаться с реальностью. Сервантесовский же Дон Кихот все может, у него достанет сил и решимости на тысячи битв. Он терпит поражение потому, что

не хочет знать этой жизни, а она есть. И художник знает, что эта жизнь уже есть и будет идти своим чередом. В этом Виридиана буквально следует за Дон Кихотом. Она также бесконечно сильна, решительна и терпелива, но как можно сражаться с ветряками, принимая их за великанов, так можно подставлять на место реальных людей фантомы, созданные воображением. Реальные нищие преобразуются сознанием Виридианы, она не отдает себе отчета в несовпадении реальности и своих представлений, она действует, окружая себя призрачными, вымышленными существами.

Хосе Ортега-и-Гассет в книге «Размышления о Дон Кихоте» сравнил Дон Кихота, принимающего ветряные мельницы за великанов и верящего в эти порождения своей фантазии, с человеком — творцом культуры, являющейся также иллюзией его сознания. В этом смысле и Виридиана становится символом культуры буржуазного мира, оперирующей понятием «народ», за которым стоит образ, столь же похожий на подлинный народ, как ветряные мельницы на великанов.

Две страны Европы — Россия и Испания — знали в XX веке революционные ситуации такой остроты и напряженности, когда в грозном воздухе над страной чувствуются «невиданные перемены, неслыханные мятежи». Антагонизм верхов и низов был в Испании очевиден и неизлечим. Террор реакции, террор фашистских групп вызывал ответное озлобление замученных народных масс. В рабочем движении здесь, как нигде больше в Европе, был силен анархизм: выстрелы анархистских боевиков раздавались в Мадриде и Барселоне даже во время войны с общим врагом. Движение масс казалось испанской интеллигенции столь стихийным, а иногда и столь разрушительным, что проблема отношения к народу, к его требованиям и волеизъявлению стала центральной в интеллектуальной жизни Испании накануне гражданской войны. Философы, писатели, художники определяли свою позицию меж двух полюсов: всеобщим убеждением в гибели для нации старого режима и теми многообразными чувствами — от ненависти и страха до доверия, — которые вызывало сти-

хийное движение масс. Отчаянный страх перед революционным натиском масс толкнул одного из видных критиков старого режима (еще в начале века увлекавшегося социализмом), Рамиро де Мазэгу, к средневековому мракобесию, воплотившемуся в разработанном им понятии «испанского духа». Страх перед восстанием масс лежит в основе философии истории и культуры Ортеги-и-Гассета, одной из самых утонченно-антидемократических философских систем нашего времени.

Другую, противоположную позицию стойко и последовательно занимал Антонио Мачадо. Естественный, изначально присущий его поэзии демократизм в последние годы жизни поэта (то есть перед гражданской войной и во время нее) дополнился непрерывными размышлениями о народе, об отношении интеллигенции и культуры к народу. Мачадо был противником разделения людей на массы и элиту по какому бы то ни было социальному, этическому или эстетическому принципу. «Самое лучшее в Испании — это народ... В Испании нельзя быть порядочным человеком, не любя народ. Демофилия для нас — элементарный долг благодарности», — таков итог этих размышлений Мачадо¹.

Мы отметили две крайние точки амплитуды колебаний испанской мысли, две абсолютно противоположные, исключаящие одна другую позиции.

Зрителю «Виридианы», пожалуй, труднее всего правильно понять позицию Бунюэля в этом и сегодня не затухающем споре. Часто зрители недоверчиво удивляются безжалостности того разгрома, который учиняют нищие в доме своей благодетельницы, непонятной жестокости их по отношению к чистой и доброй девушке. Ведь насилуют Виридиану те двое, в ком мы прежде всего ожидали увидеть искру благодарности, почитания доброты и красоты! Один из этих двоих Прокаженный, чьи язвы перевязывала Виридиана, демонстрируя тем высшую меру гуманизма!

¹ M a c h a d o A. Prosas. Habana, 1965, p. 450—451.

Конечно, легко можно посчитать все это индивидуальной склонностью художника Бунюэля к жестоким образам. Но дело обстоит не так просто. Разве не страшна человеческая гекатомба в сцене казни фалангистов из романа Хемингуэя «По ком звонит колокол»? Сент-Экзюпери, побывавший в Испании во время гражданской войны и не сомневавшийся в том, на чьей стороне была справедливость в этой войне, не мог не увидеть, что «здесь расстреливают, словно лес вырубают»¹. Так, может быть, озлобление и безжалостность нищих есть только символическое преломление удостоверенного историей факта — века порабощения, голода и нищеты не проходят бесследно, они порождают бескрайнюю ненависть, которой должен страшиться мир сытых и благоденствующих?

В бунюэлевском изображении народа гротеск непривычным образом соединяется с реалистической трезвостью. Бунюэль занят разоблачением мифов о народе — прекраснотушных либеральных мифов. Вот, например, весьма распространенный в Испании миф о народной вере, народном католицизме, якобы полном истинного гуманизма в противоположность бездушной и догматической официальной религии. В Испании самым страстным адептом народного католицизма был Мигель де Унамуно.

«Я ненавижу официальный, догматический, церковный католицизм, но чувствую согласно с испанским народным католицизмом»², — таких признаний и заявлений Унамуно сделал много. Даже чуждый всякого мистицизма Антонио Мачадо своим стихотворением, посвященным повести Валье-Инклана «Цвет святости», показал, что и его волнует наивная, питающаяся не теологическими догмами, а из уст в уста передающимися легендами вера деревенской девушки.

У Бунюэля есть одна, но точная и недвусмысленная сцена. Хромой рисует «ретабло» — картинку для украшения алтаря. Подобно безмянным, восхищающим нас художникам средневековья, он погуще

¹ Сент-Экзюпери А., Соч. М., 1964, с. 531.

² Цит. по кн.: Маггеро V, El Cristo de Unamuno. Madrid, 1960, p. 173.

кладет охру, чтобы передать желтизну лица умирающей девушки, которую вот-вот исцелит богоматерь обездоленных. Замечание Виридианы, что он, кажется, очень предан пресвятой деве, многозначительно. Культ богоматери, сострадательной покровительницы и заступницы,— одна из самых специфических черт «народного католицизма». В некоторые исторические периоды он порождает своеобразную народную ересь, противопоставлявшую себя официальной церкви с ее культом святой Троицы. Даже на Вселенском соборе католической церкви (1962—1965) ряд прелатов, сторонников модернизации католицизма, требовали (правда, безуспешно) ограничения культа богородицы как пережитка средневековья и идолопоклонства. И именно этот Хромой, так искренне разделяющий вековую народную веру в доброту прекрасной пресвятой девы, насилует Виридиану! В этот-то момент миф о народной, возвышенной и человеческой вере разбивается вздрезбегу.

Символизация народа в образе толпы нищих и убогих не была художественным открытием Бунюэля. Как раз здесь Бунюэль верно следует богатой национальной традиции. Особенно тесно и непосредственно связан Бунюэль с Рамоном дель Валье-Инкланом и замечательными испанскими художниками XX века Игнасио Сулоагой и Хосе Гутьересом Соланой. Толпа нищих, калек и прокаженных действует и в пьесе Рафаэля Альберти «Ночь войны в музее Прадо». Удивительно, что этого не отметил ни один из критиков, писавших о фильме Бунюэля и указывавших весьма точно на связи Бунюэля с классической художественной и литературной традицией: с гротеском Гойи, Кеведо, вплоть до Веласкеса, писавшего портреты карликов-шутов: А вот традиция недавняя, еще живо пульсирующая в испанской культуре, оставалась в тени.

В деревенской трагикомедии (так обозначает жанр пьесы «Священные слова» Валье-Инклан) в качестве главного действующего лица выступает группа попрошаек и проходимцев. Среди них и известный на всю округу Слепец из Гондара, своим торжественным и возвышенным стилем попрошайничества напоминающий дона Амалио

из «Виридианы», и нищенка по прозвищу Хуана-королева с сыном-идиотом, вызывающим жалость прохожих и приносящим поэтому такой доход, что после смерти матери дядя и тетка «используют» племянника поочередно, по дням недели. Нравы их поражают жестокостью. Они как будто обделены и богом и людьми. Может ли быть более разящий символ нищеты, отверженности и несчастья?

Но особенно «программно» действует толпа нищих в сильнейшей драматической вещи Валье-Инклана «Романсе о волках». Герой этой пьесы; идалго старого закала, грубый, распутный, но по-своему справедливый и великодушный, думая о смерти, раздает все имущество своим пятерым сыновьям — алчным, бесчестным и бессовестным молодым «волкам». Отец уходит, как король Лир, и на проселочных дорогах осознает свои грехи, вернувшиеся теперь к нему в жестокости и подлости его сыновей. Вокруг старика собираются нищие, юродивые, калеки (тут появляются и Слепец из Гондара и Прокаженный), которым он проповедует религию мести: «День, когда бедные соединятся, чтобы сжигать посевы, чтобы отравлять источники, будет днем великого правосудия... Этот день придет, и солнце в пожаре и крови покажется вам ликом бога». Кончается драма ремаркой, которая воссоздает картину, перекликающуюся со сценой в спальне Виридианы: «И вдруг вырастает тень Прокаженного, и его руки сходятся на горле барчука. Они борются, обхватив друг друга, белые волчьи зубы и изъязвленный рот кусают и плюют друг в друга. Так, обхватив друг друга, они вместе падают в пламя очага».

Валье-Инклан изложил свою теорию гротеска в «эсперпенто», новом созданном им театральном жанре (исп. *esperpento* — пугало, страшилище). Гротеск, сатирическая деформация, по его мнению, в высшей степени соответствуют испанской действительности, где все общие закономерности исторического процесса уродливо обострены, искажены. Поэтому Валье-Инклан считал гротескную деформацию необходимым и вернейшим путем реалистического исследования испанской жизни. В конце своего творческого пути в серии историче-

ских романов «Арена иберийского цирка» Валье-Инклан подошел к созданию оригинальной концепции романа, где фарсовый комизм и гротеск сплавлены с социальным анализом и документальной точностью изображения.

Первый и самый совершенный роман этой серии, «Двор чудес», построен на глубоком, всепронизывающем конфликте: с одной стороны все богатые, власть имущие (от королевы до сельского управителя), с другой стороны народ, крестьяне.

В изображении народа на страницах этого романа уродливое, страшное выполняет важную функцию. Выделены детали, подчеркивающие физическое уродство (бельмо и неестественная худоба мельничихи, неподвижность ее мужа-паралитика и т. п.). Некоторые сцены кажутся кошмарами с офортов Гойи (воровской шабаш в доме мельничихи, перетягивание гроба бечевой через разлившуюся реку). Но крестьяне Валье-Инклана — не забытые, тупые жертвы, а отчаянные, хитрые, часто жестокие разбойники, умеющие и ненавидеть и мстить. Уродство и жестокость — это способ заостренно показать, к чему приводят века угнетения, голода, невежества.

Образы крестьян Валье-Инклана, как и нищих Бунюэля, резко противоречат привычным представлениям о прекрасном и добром; этим как бы доказывается, что народ невозможно мерить теми нравственными и эстетическими мерками, какие выработала культура господствующих классов. Именно в Испании, где разрыв между народом и господствующими классами превратился в пропасть, наиболее пронизательные и бесстрашно мыслящие интеллигенты признали бессилие изменить положение, в котором находится народ. Из этого признания и рождаются гойевские краски безжалостного страшного суда, который вершат в «Виридиане» нищие, убогие, прокаженные над всей культурой господ: над их благотворительностью и милостью, над их искусством и моралью, над «Аллилуйей» Генделя и подвенечной фатой новобрачной.

В гротеске Валье-Инклана и Бунюэля — сознание краха всякого филантропического народолюбия, столь утешительного для буржу-

азных гуманистов. К такому народу не подойдешь с милостыней сочувствия и умиления. Ему насквозь враждебно все, что идет из мира имущих, он не примет никакого компромисса, никакого порядка, предложенного сверху. Он будет вершить историю по-своему, ибо он силен, как бы уродливо ни прорывалась его подавленная сила.

Гротеск Бунюэля обладает отличительной чертой — реалистической точностью деталей, точностью внешнего. Сам Бунюэль отмечал, что его нищие точно таковы, какие они есть в Испании. Но именно эта документальная жизненность гротеска придает ему особую символическую силу. Особенность гротеска, состоящая в том, что деформация достигается не искажением, уродованием реального, а собиранием и подчеркиванием уродливого, взятого непосредственно из реальности, в высшей степени характерна для испанского искусства.

Картины Игнасио Сулоаги «Испанский нищий», «Пилигрим», «Ведьмы Сан Мильяна», «Женщины Сепульведы» могут показаться эскизами к фильму Бунюэля. Так же подчеркнуты в людях неестественные, уродливые черты, иступленно напряженные позы. Одна из самых известных картин Сулоаги упоминается в каталогах под двумя разными названиями: «Карлик Грегорио» или «Старая Кастилия». Это не случайно: фигура карлика, смонтированная с общим планом старинного кастильского замка, как будто символизирует ту уродливость, застойность, окостенелость, что стала историческим наследством Испании.

Удивительно совпадает с фильмом Бунюэля по мысли и общему настроению картина Хосе Гутьереса Соланы «Отверженные»: группа калек на костылях, карликов, слепых на фоне старого замка. Такие же согнутые, изможденные, жалкие фигуры толпятся на других полотнах Соланы: «В ожидании супа» (имеется в виду раздача нищим какой-то даровой похлебки), «Ночлежка». И всюду художник бесстрашно показывает нам некрасивое, даже отталкивающее. Неожиданным образом ассоциируется с фильмом Бунюэля — не сюжетно, даже не пластически, но мироощущением — картина Соланы

«Страшный суд». Один из критиков писал, что на картине Соланы нет никакого намека на присутствие божества, на милость и возможное прощение. Но ведь и Бунюэль как-то сказал: «Не хочу дать зрителю утешения, что все образуется и что добро победит»¹. Быть может, эта жесткость, которую многие считают холодной и негуманной, есть свойство испанского ума? Или же это суровый и трезвый, давно отринувший успокоительные иллюзии исторический прогноз?

Фильм Бунюэля сделан очень просто, с той простотой, которая присуща народному искусству. Его поэтика напоминает поэтику Антонио Мачадо: она строится на фольклорных метафорах, на образах, рожденных народным мышлением. Таких метафор много в «Виридиане». Некоторые из них прямо раскрываются в диалоге. Например, Виридиана в сомнамбулическом трансе посылает золой постель. «Пепел означает покаяние и смерть», — говорит она проснувшись. Смерть ждет дона Хайме, покаянию подвергает себя она сама. Другие метафоры не расшифрованы в репликах, но так же ясны.

В тот вечер, когда Виридиана перед отъездом исполняет просьбу дяди и надевает подвенечное платье его покойной жены, Рита, дочь домоправительницы Рамоны, со страхом говорит старому слуге Мончо, что ей чудится черный бык. В испанском фольклоре бык — самый распространенный и многозначный символ, вмещающий в себя и ярость (у Федерико Гарсии Лорки: «Неистовый бык раздора бросается на обрывы»), и смерть (также у Лорки: «О, среди белых стен испанских черные быки печали!»), и чаще всего сексуальную страсть (у Лорки же в «Касиде о сне под открытым небом»: «Девушка притворилась быком из жасмина, а бык — кровоточащий ревуший сумрак»). В этот вечер в дом действительно входит роковой черный бык — доном Хайме овладевает разрушительный порыв слепого желания.

¹ «Film», 1960.

Бунюэль в интервью как-то заметил, что в фильме нет ни одного предмета, не выхваченного из реальности. Наваха, спрятанная в распятии, которую критики из католических газет объявляли богохульной выдумкой режиссера-безбожника, куплена на провинциальной ярмарке.

Однако в пластике фильма мы ощущаем сдвиг, обостряющий наше восприятие реальности, реальных обиденных предметов. Тонкая, но прочная нить преемственности ведет к раннему — сравнительно недолгому, но чрезвычайно важному для формирования художественного мышления Бунюэля — сюрреалистскому этапу его творчества. С Бунюэлем-художником произошло то же, что с искусством XX века в целом: оно давно изжило и переросло теорию сюрреализма, но некоторые приемы сюрреалистов вошли в язык современного западного искусства. Об этом свидетельствует, если оставаться в пределах испанской культуры, опыт близких друзей Бунюэля, вместе с ним (и в значительной степени благодаря его посредничеству, ибо Бунюэль жил в то время в Париже, был близок к сюрреалистам и знакомил с их программой своих мадридских друзей) переживших увлечение сюрреализмом, — великих испанских поэтов Федерико Гарсиа Лорки и Рафаэля Альберти. Их привлекла в сюрреализме не теоретическая программа (которую разделял Бунюэль в пору съемок «Золотого века»), но новые принципы строения образа.

Бунюэль в «Виридиане» далеко ушел от сюрреализма, если говорить о сюрреалистической концепции общества и человека. Сюрреалисты утверждали, что путь к преобразованию общества лежит через изменения в сознании каждого отдельного человека, что для этого достаточно будет разбить рутинный, основанный на страхах, ханжестве, мещанских предрассудках строй мыслей и чувств индивидуума, вызвав к жизни подавленные обществом подсознательные импульсы. Главная же идея Бунюэля состоит теперь в том, что никакие усилия, приложенные к отдельным людям, не могут ничего изменить, покуда не изменится общество в целом. Однако в поэтике

Бунюэля, в образных решениях его фильмов сюрреалистическая метафоричность осталась как одно из слагаемых всей суммы опыта художника.

Важным принципом сюрреалистской поэтики было соединение предметов не только далеких, но даже взаимоисключающих друг друга, представить которые вместе абсурдно для нормального ума.

Теперь обратимся к примеру из «Виридианы». Героиня достает орудия самоистязания из маленького чемоданчика, вроде тех, с какими спортсмены обычно ходят на тренировки. Чемоданчик целиком принадлежит нашей повседневности. Тернии и вериги — какому-то далекому прошлому. Их можно увидеть в музее, в книге по истории религии. Бунюэль в точности скопировал их с картины XVI века, на которой святая Виридиана была изображена в окружении этих атрибутов святости.

Соединение предметов, относящихся к разным эпохам, не только «ударяет» по нашему восприятию и заставляет зорче вглядываться в каждый кадр фильма, но и доносит до нас авторскую мысль. Мы острее, глубже понимаем, какой видит художник испанскую действительность.

В зрительных образах «Виридианы» нет той преувеличенной, эпатирующей алогичности ассоциаций, которая отличает, скажем, «Андалусского пса». Сюрреалистическая метафоричность ушла внутрь образа, но обострила его выразительность, его внутреннюю противоречивость.

В одном кадре совмещены чистая, сияющая неземной белизной монашка с ее неумелыми, робкими руками и коровье вымя, являющее собой всю грубую материальность жизни. Распятие — символ терпения и очистительного страдания — легким нажатием пальцев превращается в нож. Уродливое, пьяное лицо овеивается подвенечной фатой. Наконец, центральная метафора фильма — безобразные, растерзанные фигуры застывают за столом в позах апостолов из «Тайной вечери» Леонардо да Винчи и бесстыдно задранный подол служит «вместо фотоаппарата». Во всем этом, конечно, есть кощунство,

издевательство над благочинными понятиями современного мещанина, над воспитанным в нем с детства уважением к цивилизации, культуре, религии, обрядам. Но издевательство, эпатаж — отнюдь не самоцель. Бунюэль не занимается изобретением невероятных по алогичности метафор — он ищет и подчеркивает дисгармонию, абсурдность в реальных житейских предметах и ситуациях. Поэтому в его эстетической системе сюрреалистическая метафора служит не только деструктивным целям — разрушению привычных, ограниченных, застойных знаний, но и конструктивным — более глубокому, более диалектичному познанию действительности.

К чему же направлено это познание? Какова та позиция, с высоты которой Бунюэль судит и саму испанскую действительность и суждения о ней, высказанные испанскими мыслителями и художниками? А в более широком плане — судит весь современный мир?

Мексиканский критик Э. Лисальде собрал воедино определения, которые прилагает к Бунюэлю мировая критика. Подборка получилась устрашающая: «Бунюэль — мистик, Бунюэль — левый анархист, Бунюэль — глашатай раннего христианства, Бунюэль — разрушитель мифов, Бунюэль — перебежчик из лагеря сюрреализма, Бунюэль — якобинец, Бунюэль — гуманист, Бунюэль — солипсист, Бунюэль — марксист и т. д.»¹.

Конечно, частично можно объяснить такую разногласию сложностью долгого пути художника, эволюцией его таланта. Но гораздо сильнее проявляется тут односторонность критического разбора, не отличающего художника от его созданий, цели от средств, материала действительности от анализа и приговора.

Весьма соблазнительно и успокоительно объявить всякое разрушение нигилизмом. А Бунюэль ведь действительно не выдвигает иных социальных решений на место ниспровергаемых им. Он не говорит, каким надо сделать мир взамен того, что должен быть разрушен.

В статье, написанной еще в 1958 году, Бунюэль определяет свое по-

¹ Lizalde E. Bunuel. Mexico, 1962, p. 7.

нимание задачи художника словами Энгельса из известного письма к Минне Каутской¹.

«Виридиана», последовательно и бескомпромиссно отрицающая буржуазное общество, в том числе и утешительные либеральные иллюзии относительно гуманизма и народолюбия, христианской любви и служения общему благу, которые якобы могут улучшить это общество, «Виридиана» есть высокий пример революционности подлинного реализма.

КАРЛОС ФУЭНТЕС «Виридиана» и двадцать лет мрака

«Как запущены ваши поля, дядя». — «Да, вот уже лет двадцать, как все тут заросло травой». Уже по этим репликам «Виридианы», последнего и высшего достижения Бунюэля, понятно, к какому времени и месту относится действие фильма. Это Испания последних двадцати лет, предстающая перед нами на экране в смене ярких, резких, насыщенных образов. «Виридиана» — явление необычное в нашем кино. Точность времени и места — это, возможно, самый сильный способ непосредственного воздействия на зрителя, но парадоксальным образом именно он делает кино столь уязвимым видом искусства, подверженным разрушительному действию времени, моды, вкуса. Сливаясь с настоящим, кино отнимает у себя будущее; дотошно и со страстью фиксируя образ сегодняшнего дня, оно оказывается ни с чем у рубежа завтрашнего; в кино есть только прямой опыт, не опосредованный временной дистанцией, критическим отбором, последующим опытом, то есть всем тем, чем располагают литература, театр, изобразительное искусство. Все великие режиссеры пытались создать произведения, не подвластные времени, разрешить противоречие между недолговечностью кинообраза и вечностью искусства,

¹ См. «Universidad de Mexico», 1958, dic.

между непосредственностью впечатления и необходимостью творить опосредованно. Чаще всего кино довольствовалось прямым отражением жизни и претендовало лишь на скромную роль свидетеля событий. Только великие художники пытались претворить увиденное, выявить суть его, иными словами,— не отразить, а воссоздать действительность, тем самым утверждая, что никакое видение мира не является окончательным (ибо нет просто данной действительности, непосредственно очевидной и с неизменными связями), что искусство, в том числе и кино, когда оно достигает степени искусства, тоже диалектично.

Луис Бунюэль — единственный великий режиссер своего народа и народов, объединенных испанским языком. Вопреки давлению обстоятельств, находясь в изгнании, скованный коммерческими условиями производства, он всегда оставался верен своему художественному материалу, своему пониманию современности, хотя эта верность нередко выражалась не тем, что присутствовало в фильмах, а тем, что в них отсутствовало; но то и важнее всего, что не дано прямо, но особому высвечивает обычное, хорошо знакомое по массовой продукции. В своих фильмах «Золотой век», «Земля без хлеба», «Забывшие», «Робинзон Крузо» Бунюэль вводит нас в сферу искусства; раскрытие и воссоздание существенного в мире достигает у него той же силы, что у Брехта в театре. У обоих новаторство заключено в содержании, взятом из самой жизни, форма же является лишь естественным выражением содержания. Этого не скажешь об Алене Рене или Антониони, у которых, напротив, формальные открытия обуславливают выбор материала. Близость к жизни до полного слияния с нею и художественность форм достигают в «Виридиане» совершенной степени, их нельзя просто повторить, но можно претворить в опыте того, к кому обращен фильм Бунюэля. Он обращен к народу Испании, двадцать лет погруженной во мрак, но и к Испании вообще с ее двадцатью веками величия и агонии, мифов и действительности, страстного творчества, сопровождаемого болезненной жадной отрицания и разрушения сотворенного.

Никому до Бунюэля не удавалось в одном фильме так синтетически выразить смысл целой культуры.

Меж двух стен тянется дорога, по которой плетется странствующий рыцарь: по одну сторону белая стена разума и мечты, братства и гуманизма, по другую — черная стена варварства и суеверия, крови и террора; в глазах рыцаря светится юношеский идеал; ветхим рыцарским одеянием едва прикрыты плечи и грудь; за клячей Росинантом тянется, цепляясь друг за друга, вереница шутов и карликов, жандармов и проституток; нищих и юродивых, священников и монахинь. И каждый из них, сбросив Дон Кихота с седла, будет пинать его ногами, займет его место и в свою очередь будет сброшен другим нищим или сводником. Кто же этот Дон Кихот? Каждый и никто: в «Виридиане» все персонажи могут быть представлены в разных ипостасях: монахиня как проститутка, проститутка как нищенка, нищий как сводник, сводня как служанка. Санчо Панса сражается с ветряными мельницами. Рыцарь пересчитывает головки чеснока в дорожной котомке.

Кто же здесь Дон Кихот? Это и дядя, старый идалго в заброшенном поместье; солнце навсегда закатилось над феодальными владеньями, на дорогах не стало приключений, Дульсинея умерла. От нее осталось несколько фетишей: атласная туфелька, корсет, которые держит при себе старый идалго. Дульсинея это и молодая послушница, которая приезжает в дом к старому дяде, чтобы попрощаться перед пострижением. Дон Кихот расстается со щитом и является в виде Дон Жуана, но такого, который любит в женщинах только отражение собственного тщеславия. Дон Жуан-импотент не может осуществить во плоти идеальную любовь Дон Кихота. Не имея ни плоти, ни идеала, он способен на один-единственный жест самоутверждения и независимости — самоубийство.

Дон Кихот это и послушница Виридиана, покидающая монастырь, чтобы творить добро в миру; она собирает деревенских нищих, ведет их к дому хозяина и, как Дон Кихот, освободивший каторжников, становится жертвой их бесчинств и насилий. Но Дон Кихот шел

путем, который вел из старого феодального мира в новый мир гуманизма, тогда как Виридиана — Дон Кихот в юбке — идет обратным путем; символы своих приключений она возит с собой: это крест, молоток, гвозди, терновый венец. Христос принадлежит прошлому, в поисках его надо идти назад. Зачем же понадобятся эти предметы? Ответ в последнем кадре фильма: чтобы уколоть палец. И девочка, уколывая палец терновым венцом, бросает его в огонь. Дон Кихот — Виридиана остается безоружной в мире, где у нее нет другой защиты, кроме собственной доброты.

Дон Кихот это и побочный сын дона Хайме Хорхе, который предстанет рыцарем, перерядившимся в оруженосца, чтобы поглумиться над собой. Циничное, горькое глумление: оруженосец хотел бы снова оседлать лошадь, но она мертва, над ее белыми костями и черепом носится кастильская пыль. Он Санчо Панса без наивности, Дон Кихот без идеалов; плут, надевший доспехи хозяина, хозяин, оставшийся без рыцарского копья. Такова Испания: нищие, вырядившиеся хозяевами, хозяева, выпрашивающие подаяние. Здесь есть и Мариторнес, служанка идалго, но мрачная Мариторнес. Весело уселась она в ренессансную повозку, которая из старого мира увозила ее в новый, по дороге веселилась, блудила, пила и развлекалась, а приехав, оказалась много дальше от того места, куда держала путь; она снова очутилась в старом мире, она служанка в феодальном поместье, но сам старый мир начисто утратил естественность и органичность: он карикатура, бутафория. И в этом мире знают чувственную жизнь, но всеми силами стараются ее утаить. Мариторнес отдавалась весело, ее новое воплощение отдается только по принуждению и в постели встречает лишь холодное бессилие партнера; и тут суровая сдержанность сочетается с карнавальностью: испанский праздник наполняет шумом коридоры Эскориала (или Валье де лос Кайдос). Свою гибель Испания встречает пляской и весельем. Филипп II и Гойя идут рука об руку.

На вопросы, которые ставит испанская действительность, великий фильм Бунюэля дает свои ответы. Нищие, наполняющие феодальный

замок,— это ответ миру господ, церковников, идадьго. Ответ всей плотью — рыганием, пьянством, пляской, бранью, хохотом; в их жестокой реальности ответ миру Торквемады, Дон Жуана, Дон Кихота. Прокаженный нищий окунает гноющуюся руку в чашу с освященной водой; свадебный наряд Дульсинеи осквернен каторжником и девкой; изящное тщеславие Дон Жуана, холодная эротическая рефлексия побеждены плотской грубой любовью слепых и увечных; весь порядок опрокинут, когда нищие усаживаются за стол в замке и делают вид, что фотографируются, изображая «Тайную вечерю» — первую вечерю униженных. И Леонардо да Винчи превращается в Мурильо.

Совсем недолго, несколько ночных часов, длится анархический праздник нищих. Возвратившись, Виридиана и Хорхе застают лишь следы оргии — блевотину, битую посуду, пустые бутылки, оскверненный наряд невесты. И в этот момент приходит конец всем иллюзиям: христианским — Виридианы и анархическим — нищих. Мы снова оказываемся в той же точке, откуда начали путь: мы шли, не продвигаясь, перебирали ногами, не сходя с места. Все пусто. Одним ударом Бунюэль покончил с надеждами Виридианы: личное спасение посредством добрых дел оказывается не более чем филантропией, лишь усугубляющей конфликты, вместо того чтобы их разрешить. Но одновременно он покончил и с анархическими надеждами нищих, показав бесплодность романтического бунтарского штурма господской цитадели.

Запертые в четырех стенах, одинокие, остаются в доме святая, служанка и плут: троица играет в карты, а пластинка наяривает рок-н-ролл «Утрите ваши слезы». Испанская трагедия разрешается игрой в «туте», обе женщины и мужчина играют одной колодой. Теперь Виридиана просто женщина, не святая; Хорхе, идадьго, усаживает служанку за один стол с собой; служанка не знает, то ли она стала госпожой, то ли хозяин превратился в слугу; и никто не знает, какой жребий выпадет им в игре. Плут может превратиться в святого, святой в слугу, служанка в плута; замкнутые в своем одиночестве,

придавленные иррациональной тяжестью испанской действительности, все трое могут обменяться масками, принять любую личину. Отрезанные от жизни, безобидные, они действующие лица капричос, марионетки ужасного. И все-таки среди множества масок одна — человеческая; когда-нибудь кто-нибудь из них наденет ее, а в тот день, когда все трое наденут ее... в тот день они выйдут из своей крепости и пойдут навстречу людям.

В самом деле, в эпизоде, потрясающе смонтированном, голоса умоляющих и молящихся перекрываются молчанием тех, кто кладет кирпичи, возводит стены, мастерит столы и стулья...

«Виридиана» — это синтез всех оппозиций в произведениях Бунюэля: нежность и насилие, поиск и осуществление, старые порядки и новые, гуманность и экстремизм, извращенность и невинность. Это синтез самых ярких моментов испанской культуры: плутовской роман и Кеведо, Мурильо и Гойя, Перес Гальдос, Валье-Инклан, Сервантес. Этот фильм сам является новым ярким элементом национальной культуры, великим народным и реалистическим ответом тем иррациональным мифам, которые по-прежнему держат страну во мраке. На мой взгляд, это лучший фильм на испанском языке, капитальное произведение, неисчерпаемое богатство.

«Cinema nuovo», 1962, N 155

«Ангел-истребитель»

Фильм, который вы сейчас увидите, может показаться вам загадочным или несуразным, но ведь такова и сама жизнь. В нем есть повторы, как в самой жизни, и так же, как она, он может истолковываться совершенно по-разному. Вероятнее всего, лучшим разъяснением «Ангела-истребителя» будет то, что никакого рационального разъяснения нет.

Луис Бунюэль

ЖОРЖ САДУЛЬ**«Ангел-истребитель»**

Что ж, значит, «Ангел-истребитель» превосходит «Виридиану»? Такой вопрос влечет за собой по крайней мере следующий вывод: благодаря своим последним успехам Бунюэль освободился от власти продюсеров и теперь в состоянии делать то, что считает наиболее нужным, и выражать себя во всей полноте своего таланта. Перешагнувший за шестьдесят лет режиссер оказывается действительно великим художником, сохранившим в полной мере ярко выраженную индивидуальность, юношеский задор создателя «Андалусского пса» и «Золотого века».

Кроме названия «Ангел-истребитель», он не позаимствовал у неизданной пьесы Хосе Бергамина ровным счетом ничего. Сценарий Бунюэля и его обычного соавтора Алькорисы отличается строгой простотой.

Закончив ужин в роскошном особняке, ночные сотрапезники вдруг выясняют, что не могут выйти из столовой. Не то чтобы они оказались запертыми на ключ, нет, дверь открыта. Но они не могут или не хотят переступить порог. Дни идут, и внешние признаки их социальной принадлежности исчезают один за другим: вечерние платья, накрахмаленные рубашки, искусные прически — все разрушается, а их владельцы лишаются своих хороших манер. У них нет другого убежища, кроме трех шкафов позади старинного триптиха, служащих для смерти, любви и естественных надобностей. На этом несчастном «плоту «Медузы» нет ни капли воды. Чтобы добраться до водопроводной трубы, пробивают стену. Нет больше и пищи. Но вот из соседнего зала, где бродит черный медведь, вбегают три овечки. Сначала приносят в жертву ягненка, которого жарят в музыкальном салоне на костере из разбитых в щепки виолончелей. Здесь поселились смерть, самоубийство. Из внешнего мира никто не может проникнуть в дом. Ужасающий смрад несетя из этого особняка, теперь ставшего тюрьмой. И на воротах окружающего его парка водружается желтый флаг, флаг эпидемии. Чтобы выйти

из своей тюрьмы, терпящие бедствие в роскошном салоне прибегают к молитве, колдовству, к масонству, к телепатии. Тщетно. И вдруг все разрешается само собой. Восстановив в памяти все, что предшествовало необъяснимому «табу», кто-то из них как ни в чем не бывало говорит: «Мы чувствуем себя немного усталыми. И просим разрешения уйти». Выполняя обет, хозяин дома заказывает благодарственный молебен в соборе, чтобы отблагодарить небо. Но теперь по окончании службы никто не может выйти из церкви. А на улицах бушует революция. Полиция стреляет в толпу. И через главный вход, на котором развевается желтый флаг, в собор вбегает стадо баранов...

Возможно, в этом роскошном особняке, из которого в панике бежала прислуга, кое-кто узнает салоны из «Золотого века», где знатные гости не обращали внимания ни на повозку, которую протащили по персидским коврам, ни на прислужниц, которых сжигали живыми. Тогда сановные гости были полностью уверены в себе. Теперь же они охвачены паникой.

Что это философское произведение является прежде всего злой социальной сатирой, никто, я думаю, не станет отрицать. Отправная мысль фильма была подсказана (если верить Хуану-Луису, сыну Бунюэля) известной картиной Теодора Жерико «Плот «Медузы». Однако лично мне фильм напомнил иную ситуацию, о которой автор, возможно, не подумал.

В 1936 году, когда разразилась гражданская война в Испании, некоторые представители высшего мадридского общества, франкисты, испугавшиеся республиканцев, укрылись в иностранных посольствах и жили там, расположившись в парадных залах. Эти факты послужили созданию в Мексике фильма (между прочим, весьма посредственного), который назывался «Мадридские затворники» и о существовании которого Бунюэль едва ли знал. Но после 1936 года было немало таких «плотов «Медузы», наспех сооруженных в посольствах некоторых стран, где жили (или думали, что живут) сановники старого режима, в то время как на улицах шли бои.

Я вспоминаю об этом, вовсе не претендуя тем самым найти ключ к «Ангелу-истребителю». Искать здесь логическое объяснение было бы глупо. Бунюэль прибег к поэзии и лиризму. Он вовсе не стремится обрести систему доказательств какого-либо тезиса и отказывается от традиционной символики. Этот глубоко испанский фильм является тем не менее логическим продолжением «Виридианы».

Мы не можем также поверить, что критик крупной мадридской газеты «АВС» написал без определенной задней мысли следующие строки: «Бунюэлю не удалось выразить то, что он хотел. Мы не знаем, что именно он намеревался доказать. Но автор фильма явно промахнулся». Напротив. Он всегда попадает прямо в цель. Попал он в нее и на фестивальном соревновании. Попал так точно, что мы опасались: а смогут ли некоторые зрители в вечерних платьях переступить порог просмотрового зала и не будут ли разноцветные флаги на Круазетт заменены одним желтым флагом, и не придется ли фестивальным затворникам ждать прибытия стада баранов с Приморских Альп, чтобы не умереть с голоду?

«Cinema nuovo», 1962, N 157

«Дневник горничной»

ВЕРА ШИТОВА

Великолепное презрение

Без малого сорок лет отделяют время действия фильма «Дневник горничной» от времени его постановки: год 1928-й и год 1964-й.

При подобном отстоянии можно было бы предположить, что перед нами один из первых фильмов «ретро»: почти сорок лет — дистанция, с которой, как учит нас опыт современного кинематографа, весьма удобно начинать свою сопоставительную — то ностальгически вздыхающую, то улыбающуюся с оттенком превосходства — работу фантазии художника, склонного к реконструкции прошедшего. Но нет, «Дневник горничной» в число произведений «ретро»-кине-

матографа не входит. Не входит прежде всего по своей изначальной и, как всегда у этого художника, резко ясной установке, задаче. Луис Бунюэль никогда не поддавался соблазну игры с предметом, с жанром, со стилем. Он неизменно выбирал для себя тот или иной язык, ту или иную образную систему (разумеется, они у него за долгую и бесстрашную жизнь в искусстве неоднократно претерпевали изменения и, скажем, кинопоэтика «Андалусского пса» резко отлична от кинопоэтики «Назарина», а «Виридиана», не вторя им, готовит «Ангела-истребителя» и служит точкой отталкивания для его достижений), выбирал, чтобы осуществлять задуманное тут, именно тут. И в то же время, изменяясь, оставался собой, сохранял свою «черту Апеллеса», по которой можно узнать едва ли не каждый из его, Бунюэля, кадров.

Итак, установка, задача. Попытаемся определить, какова она в «Дневнике горничной». Думается, сопоставление с фильмами «ретро» в этом нам поможет.

В «Дневнике горничной» нет этой присущей «ретро»-кинематографу двуслойности, «гетерогенности» времени — прошедшего времени реального действия и времени настоящего, в котором и из которого о первом ведется рассказ. У Бунюэля тут есть единственное точно обозначенное время, а именно год 1928-й. Тяжкая, взрывчатая пора, самый канун великого кризиса начала 30-х годов — канун, когда уже шевелился в чреве Европы зреющий гад фашизма.

В фильме «Дневник горничной» литературная основа — роман Октава Мирбо был транспонирован из года 1900-го в год 1928-й и прочитан глазами историка и социолога — прочитан как одна из глав страшной тысячестраничной книги, где на ее первых страницах облик фашизма проступал еще с угрожающей неясностью, чтобы на ее последних страницах наливались кровью нули в восьмизначных цифрах убитых, чтобы громоздилась развалинами послевоенная Европа, чтобы все небо над миром было черно и душно от дыма, пепла, вздыбленной земли.

...Малая клетка жизни — тихая французская провинция, заштатный

городок, усадьба господ Рабуров — бралась Бунюэлем под пристальное рассмотрение, чтобы вот здесь, в этом малом, мирном, заурядном обнаружить признаки возможности злокачественного перерождения обыденного в опасное, а обывателя — в фашиста.

Такой была здесь задача. Ее-то ставил и решал режиссер Бунюэль. Испанец, разлученный со своей родиной. Республиканец. Антифранкист.

«Дневник горничной» снят поразительно спокойно: ни одной «громкой» сцены, ни одного вскрика — разве что громко стучат в дверь спальни и громко зовут хозяина дома, который, как оказалось, тихо и даже, по всей вероятности, блаженно скончался в своей постели, не выдержав радостей своего скромного старческого извращения — фетишистской любви к высоким дамским ботинкам...

«Дневник горничной» снят поразительно строго: не вздрагиваешь, не отводишь в ужасе глаз, когда на экране появляется мертвое тело изнасилованной и задушенной маленькой Клер. Тишина холодного осеннего леса, копошится вокруг мелкая звериная жизнь — пробегает заяц, ползут по окровавленной ноге медлительные улитки... Бунюэль снимает свою картину рукой твердой, беспощадной, снайперски меткой: ничего лишнего — свидетельства, реальная сила факта, прямосказания, не нуждающиеся в метафорах.

Его фильм мог бы показаться бесстрастным, если бы под его классически совершенной изобразительной поверхностью не таился бешеный, обжигающий, как лед, темперамент презрения.

Впрочем, способ выражения этого темперамента, как и форма авторского присутствия Бунюэля в его фильме, достаточно сложны и заслуживают того, чтобы быть рассмотренными.

Думается, роман Октава Мирбо привлек Бунюэля прежде всего своей главной фигурой — Селестиной, ее характером и ее особым местом в сюжете. Парижанка, приезжающая в имение Рабуров, — должно быть, по газетному объявлению, — чтобы наняться здесь на службу горничной. Всем и всему тут чужая, определенно независимая (не понравится — только ее и видели: привлекательная, вы-

школенная, уверенная в себе, она завтра же сыщет другое место), обладающая чувством собственного достоинства, ощущающая свое столичное превосходство над провинциалами, эта Селестина, какой ее вместе с Бунюэлем поняла и превосходно сыграла Жанна Моро, и представляет здесь от имени некоего трезвого, независимого наблюдателя и несет свою собственную, особую и очень непростую тему.

Она представляет, когда со своей умной холодностью и беспощадной зоркостью позволяет нам вблизи разглядеть весь шутовской хоровод дома господина Рабура: хозяина, элегантного и бесильного старого развратника, в чинном и безвкусном кабинете которого ящики бюро и шкафов резного дерева хранят целое собрание непристойных гравюр, его дочь — кислую, увядающую, бездетную супругу господина Монтея; самого господина Монтея — безмозглого бездельника и лысеющего, вечно озабоченного своим промыслом самца; их соседа — ветерана Марны или Вердена, вдохновенно донашивающего свои галифе и сапоги, пылко сварливого капитана в отставке Може (с каким воинственным пылом швыряет он всякую дрянь на участок своих соседей — Рабуров); их слуг — слезливую дурочку Марианну, болтливую кухарку и вот его, крепкого, мрачновато основательного конюха Жозефа. «Идейного» человека, патриота («Франция — для французов!»), солдафона, религиозного фанатика, антисемита. Фашиста: погромщика, апологета «порядка» и «твердой воли». Насильника. Убийцу.

Это он, Жозеф, изнасиловал и убил маленькую побродяжку Клер, дочку каких-то соседних бедняков, которую здесь, в усадьбе, подкармливали и пригревали; убил, чтобы после не претерпеть ни мук совести, ни страха — взял свое, как хищный зверь, который, насытаясь, забывает о жертве...

Селестина — Моро сильна еще и тем, что, зная о других все, она ровно ничего не дает им узнать о себе самой: она непроницаема, к ней не подступиться, в ее прошлое не проникнуть. Элегантная, неуловимо высокомерная, до дерзости спокойная в том, как она отвеча-

ет на приказания, поучения, замечания, почти издевательски четкая в каждом своем движении, Селестина присутствует в доме Рабуров и в сюжете фильма как некое «недреманное око», как единственный всезнающий и пугающий своим неколебимым молчанием свидетель этой жизни — монотонной, убогой, бездельной и подтачиваемой скрытым гниением.

Но есть у нее и та самая своя тема, потому что Селестина, такая, какова она есть, в конце концов овладевает здешним мирком — становится тут хозяйкой, женой господина Може, как стала бы она женой господина Монтея, если бы тот овдовел...

Жанна Моро поразительно тонко прониклась двойственностью Селестины: уверенностью человека, который умеет работать и сам себя кормит, и цепкой, наверняка крестьянской по своему происхождению и сути приглядкой к тому, что можно прибрать к рукам. В ней есть природная женская нежность и жалость к ребенку (не забыть, как Селестина поднимает на руки прикорнувшую на ступеньках лестницы Клер, как несет ее в свою постель, как подправляет одеяло), есть смелая, простецкая недоступность для пристававший ошалевшего от похоти Монтея, но ведь есть же в ней это странное, отталкивающее, острое и почти порочное влечение к убийце Клер, Жозефу. Жозеф влечет ее, потому что, как и она, он тут, в кругу безликих напыщенных ничтожеств, — личность, потому что он силен, основателен, порядлив, а самое главное, знает, чего хочет. Хочет, чтобы «Франция была для французов», а он сам, Жозеф, хочет быть — и будет! — хозяином кафе в портовом Шербуре, а ей предлагает там место — нет, не подружки для любовных утех, а законной, венчанной жены, стоящей у кассы...

Селестина угадывает в Жозефе убийцу, а он и не слишком боится быть ею разгаданным. И вот странным образом два желания вместе приводят женщину в аккуратное, казарменно прибранное жилье мужчины.

Селестина приходит сюда, чтобы оказаться с ним в постели и согласиться с ним, что они очень похожи и очень подходят друг

другу... Подходят, да; но Селестина пришла сюда и затем, чтобы найти или создать улику против Жозефа и чтобы потом навести на его след полицию. Кровь маленькой Клер вопиет, она встает между Селестиной и Жозефом.

В романе Селестина оставалась с Жозефом. В фильме не так. Но тот муж, которого она здесь себе возьмет, тоже ведь сомнительный подарок. Селестина в последнем с ней кадре — это уже мадам Може, супруга хозяина усадьбы и владельца редкого по тем временам автомобиля... Теперь ей можно спать до полудня и завтракать в постели — пить кофе, сваренный руками послушного глупого мужа. И будут у нее, Селестины, свои служанки, и конюх не потребуются только потому, что есть на зависть округи маленькая, но бодрая машина...

Стоп, Селестина. Ты, оказывается, этого хотела, Селестина?.. Вот тут Бунюэль вместе с Жанной Моро оставляют знак вопроса вместе с многоточием. История будет продолжаться за пределами фильма. И тот же Жозеф в черном мундире теперь уже законно, не скрывая своей темной, тайной страсти садиста и насильника малолетних и не боясь оставить следы, сможет, если только доживет, где-нибудь там, за колючей проволокой, выбирать девочку из Варшавы, Брянска или Амстердама, чтобы, не убивая ее сам — потом это сделают в газовой камере, — разворотить ее невинное детское естество...

И мсье Монтей — ведь открыта для такого, как он, возможность стать коллаборационистом, а там, гляди, брать свою золингеновскую дорогую винтовку и идти уже не за кроликом, а на самую волнующую из охот — охоту на человека...

С господином Може, должно быть, будет иначе: тот всегда предпочтет холить свои артишоки и скромно враждовать с соседями — он жовиален и добродушно туп. Хотя, если пригрозят и заставят, пойдут и он...

А как же Селестина — личность, человек из народа? Впрочем, человек из народа — ведь это Жан Вальжан и госпожа Тенардьё, это Гав-

рош и папаша Гранде. Все они из народа... За Селестину решать ничего не будем. В том, как сыграла эту роль Жанна Моро, просвечивает извечный вопрос о судьбе сильного народного типа. Угощать ли ей вином немецких карателей или пойти на гильотину (немцы сохранили этот исконно французский способ казни) за то, что укрывала диверсанта из Сопротивления? Считать ли ей оккупационные деньги, наживаясь на торговле свиной, или не спать ночами, ожидая связанных и слушая по радио торжественный голос генерала де Голля?

И все-таки, скорее, будет второе: вспомним лицо Селестины, когда Жозефа уводят жандармы (уводят ненадолго — он вывернется, уйдет от суда и откроет-таки свое кафе в Шербуре, где рядом с ним вместо Селестины встанет другая — крепкая, рослая компаньонка-супруга), ее грозное, замкнуто гневное лицо, ее короткое слово «дерьмо», которое она бросает вслед Жозефу...

Но хватит допрашивать будущее, хотя к такому допросу нас естественно побуждает реальный историзм фильма Бунюэля. Реальный историзм — вот тот фундамент, опираясь на который режиссер рассматривает малую часть большого мира в той его сути, которая должна родить — и рождает — его презрение.

Великолепное презрение художника, который с молодых своих лет и до своей сегодняшней глубокой старости презирает собственного. Знает, какой проложен путь от и м е т ь к тому, чтобы приумножать и удерживать это «иметь» зубами и когтями, расчеловечиваясь, тупея, зверея. Добиваясь своего через кровь и смерть.

...Год 1928-й. Все еще впереди — Герника, торжественный марш немецких полков под Триумфальной аркой Парижа, Орадур и Сталинград, Освенцим... Тихая земля центра Франции — аллеи стриженных деревьев вдоль дорог, изобилие дичи во влажных лесах, холеный блеск лошадиных боков, цветы к каждому случаю — свеж и душист букет, с которым господин Монтей спешит к церкви поздравить новобрачную Селестину. Чинный, пока еще устойчивый, сытый мир. Все еще впереди — говорит нам в 1964 году старый, мудрый Луис Бунюэль.

И вот в самом конце своей картины он, вечный бунтарь, разрешает себе открытое памфлетное выступление. Снимает демонстрацию членов правой профашистской партии «Французское действие» — партии Жозефа, на которую тот работает, распространяя листовки и готовя вот такие уже открытые демарши (в этом кадре Жозеф, стоя на пороге своего новенького кафе и полуобняв свою крепкую супругу, удовлетворенно глядит на это шествие). Под транспарантом «Франция для французов!» идут уважаемые лавочники с тросточками и военными орденами, нацепленными на лацканы пальто, идут, выкрикивая «Да здравствует Кьяпп!» Эпизод демонстрации для Бунюэля — это не только реалии исторического времени, но и запоздалая, но такая сладкая для режиссера, громкая и откровенная помордасина этому давно забытому правому мракобесу, большому чину полиции, который в 1930 году со скандалом запретил демонстрацию бунюэлевского «Золотого века». Режиссер тут внезапно применяет прием старой «комической», когда монтирует планы этого шествия, отдавая его от нас толчком, рывками, тем самым сообщая ему нелепый, балаганный, смехотворный ритм... В этом ритме темперамент презрения. Презрения, которое когда-то целиком определяло сдвинутую, причудливо эпатирующую взрывчатую эстетику «Андалусского пса» и «Золотого века» и которое вот так — на мгновение — вернется и опять и снова ударит со своей великолепной сокрушительной силой...

«СИМЕОН-СТОЛПНИК»

Я действительно восхищаюсь силой духа Симеона. Это очень волевая и отрешенная личность, но ее сила пропадает втуне, потому что она поставлена на службу фальшивому делу.

Луис Бунюэль

АДЕЛИО ФЕРРЕРО «Симеон-столпник»

Луис Бунюэль прислал в Венецию сорокадвухминутный фильм — насыщенный, предельно безжалостный и яростный аллегорический рассказ в традициях наиболее богохульного и вызывающего Бунюэля. Имея целью дать оценку художественным достоинствам фильма, мы не станем интересоваться тем, собирался ли режиссер поставить полнометражный фильм, работа над которым была прервана по каким-то внешним причинам, или же «Симеон-столпник» является первой частью того мексиканского триптиха, о котором упоминает Киру. Как бы то ни было, незавершенность фильма мнимая. Он соотносится с «Виридианой», как сжатый и «доказательный» аполог с пространственным аллегорическим повествованием. Он напоминает «нравоучительные» пьесы Брехта: то, что теряется в протяженности и композиционной гармонии, вновь обретается в блеске образности и мощи синтеза.

...С высоты столпа, водруженного среди серой, мертвенной пустыни, четко снятый Фигероа Симеон-столпник созерцает небо и с состраданием оглядывает землю. У его ног — молитвенное сборище коленапреклоненных людей. Среди них напуганная мать, нищий, который чудесным образом вновь обрел руки и уже нашел им применение в труде и в насилии, карлик пастух, надменно отказывающийся от благословения, фанатичные и драчливые монахи. На вершине своего столпа Симеон молится и просит о милости. Он погружен в мечты об абсолютной истине, над которыми Бунюэль не насмеяется, но от которых освобождается, овеществляя их, как обычно, в четких, ясных и изумительно пластичных образах.

Искушать святого является сам дьявол то в виде задорной нимфы, то поддельваясь под привычный облик Христа, то лежа в угрожающе несущемся по воздуху гробу. Именно здесь появляются — но не как парадоксальные трюки и бесстрастные интеллектуальные упражнения, а как озаряющие, остро саркастические метафоры —

весьма непочтительные сюрреалистические выходки вольнодумца Бунюэля.

И вот, наконец, последнее, самое коварное для аскета Симеона искушение — искушение познанием мира и примирением с ним.

Одним из своих самых резких и гениальных поворотов Бунюэль переносит нас из бескрайней сирийской пустыни V века в большой североамериканский город, в ночной клуб, где группа молодежи предается своим неистовым, до умопомрачения, танцам. Это финал «гран бала», как говорит дьявол. Здесь рай и ад, отчаяние и забвение, человеческое и бесчеловечное. Но скорее уж здесь, а не на столпе посреди пустыни, не в утешительном размышлении об абстрактном грехе и абстрактном искуплении, без познания и сопоставлений следует искать спасение. Вновь Бунюэль обличает в религиозной отчужденности, бесчеловечном изуверстве противоестественность такого решения проблемы. Недаром последнему искушению предпослан лукавый диалог столпника с монахом, который указывает на собственность как на корень зла и главный грех, упрекает Симеона в том, что его аскетизм бессмыслен.

Эта «мистерия», иронически ритмизированная в канонических каденциях диалогов с верующими и «искушений» одиночества, через озаряющее искупление «демонизма», завершается мирским всеразрешающим очищением. Финал, в котором святой развенчан и возвращается в ад нашего времени и наших городов, озаряет безжалостно ярким светом все вокруг и превращает богохульный парадокс в актуальнейший аллегорический рассказ, полный сарказма и сострадания. Кое-кто принимает величественное презрение Бунюэля к недоумкам, его стремление бить прямо в цель, строгость языка за архаизм. Можно только приветствовать такой «архаизм» — в нам уже обвиняли, и не случайно, Чаплина и Брехта, — если «архаизм», как и в данном случае, означает постановку животрепещущих проблем, выраженных в кристально чистом и до предела обостренном стиле сурового и глубоко волнующего классицизма.

«Млечный Путь»

ЖАН-КЛОД КАРРЬЕР **Беседа о фильме**

С тех пор как я знаю Бунюэля, он постоянно говорил мне о желании сделать фильм о ересях католической церкви, потому что это явление его глубоко волнует. Но он никак не мог найти форму для своего будущего фильма. В 1967 году в Венеции, после успеха «Дневной красавицы», он вдруг, не требуя от меня никаких обязательств, спросил, не соглашусь ли я провести с ним два месяца, чтобы изучить материалы о ересях и подумать, какую форму можно придать фильму на эту тему. Конечно, я сразу же согласился. Мы отправились в совершенно уединенный уголок Андалусии, в горы. Мы притащили туда множество книг, известные справочники ересей, в том числе справочник аббата Плюке, ставший для нас чем-то вроде библии, и другие редкие книги. Целыми днями мы говорили о благодати, о пресвятой Троице. Была великолепная осень. К концу второго месяца у нас уже был сценарный план, отпечатанный на пятидесяти страницах. Мы его предложили почитать продюсеру Сержу Зильберману. План ему понравился, он нашел, что из этого материала получится фильм.

В феврале мы снова встретились с Бунюэлем в Мексике, вдали от Мехико, в отеле, расположенном среди тропической природы, в местечке Сан Хосе Пуруа, где он с 1948 года писал все свои сценарии (он человек привычки). Мы поработали над сценарием, многое в нем изменили, и в конце марта Бунюэль отбыл в Париж, чтобы начать подготовку к съемкам. В конце апреля в Париже мы закончили сценарий, и летом он его снял. Вот и вся история.

Прежде всего следует сказать, что «Млечный Путь» — ирреальный фильм, я хочу сказать — чудесный в буквальном смысле этого слова. Двух странников (их роли исполняют Лоран Терзиев и Поль Франкёр), полунищих бродяг, направляющихся в наши дни из Парижа в Сантьяго де Компостела, то есть совершающих знаменитый путь

средневековых пилигримов, мы сделали основными персонажами. В пути, который они проделывают то пешком, как они говорят, прогуливаясь, то прибегая к автостопу,— с ними случаются разные истории.

Если говорить о форме, то фильм в чем-то напоминает испанские плутовские романы XVI века, например «Ласарильо с Тормеса», где кто-то идет, не очень-то зная куда. Куда идет Дон Кихот? Мы этого никогда не узнаем. Здесь то же самое, хотя герои и знают, куда направляются, они готовы ко всем неожиданностям и действительно сталкиваются с вещами странными, зачастую сверхъестественными. «Дорога чудес» ведет их к Сантьяго де Компостела, и все, что встречается им на пути, связано с историей нашей религии и, в частности, с историей ересей. Я думаю, что эта разбросанность, перенесение действия с места на место, эти остановки в пути, то краткие, то затяжные, позволили нам избежать дидактизма.

В этом фильме, где со всей остротой трактуются только религиозные и еретические проблемы, временами, как ни в каком другом произведении Бунюэля, преобладает бурлеск. Подчас фильм неожиданно трогает. Поразительно, как Бунюэлю удается тронуть зрителя даже таким сюжетом. Этого никогда нельзя объяснить. Видимо, существуют тайны не только религиозного происхождения — существуют тайны самого Бунюэля, более непостижимые, чем религиозные.

Когда я смотрю очередной его фильм, то говорю себе — ничего не понимаю в этом человеке. Я, несомненно, хорошо его знаю, я написал вместе с ним несколько сценариев, подолгу жил рядом с ним, но, когда я увидел эту картину, я обнаружил в ней новое измерение, которого не было в сценарии. Она мне кажется совершенно завораживающей. То же самое происходит с каждым из его фильмов.

Одна из главных отличительных особенностей сценария «Млечного Пути» заключается в том, что в нем все происходит вне времени и пространства. Два странника, направляясь из Парижа в Сантьяго, пе-

реходят из одной страны в другую, из времен раннего христианства в XVII век, присутствуют на дуэли между иезуитами и янсенистами, потом приходят в средневековый только что разграбленный город. Их никогда ничто не удивляет или удивляет мало. Они встречаются то с ангелами, то с демонами, и это им кажется нормальным. Такова одна из установок фильма. Можно с этим соглашаться или нет. Но невозможно сделать фильм о «чудесах» с персонажами, которые каждое мгновение растворяются в мире и удивляются тому, что с ними происходит.

Характеры обоих странников лишь едва обозначены в фильме. Упаци бог назвать его психологическим! Однако при явном отсутствии какого-либо психологизма тем не менее можно с уверенностью говорить о противоположности характеров этих персонажей. Так, странник, роль которого исполняет Терзиев, жесток, агрессивен, в то время как его спутник в исполнении Франкёра предстает перед зрителями человеком умудренным опытом, рассудительным, а порой трусливым.

Я тоже исполняю в фильме небольшую роль. Это роль самого известного испанского еретика Присциллиана. Он жил в IV веке. Был епископом в Авиле и манихейцем, одним из самых знаменитых манихейцев в истории ересей. Это первый выдающийся еретик, который был обезглавлен. Я снимался в прекрасной сцене мистической оргии, которая происходит ночью в лесу. Я говорю на латыни. Считаю себя слишком молодым для роли епископа, я спросил Бунюэля, почему он выбрал именно меня. Он ответил, что в ту пору епископы были очень молодыми. Как генералы революции. Кроме того, сказал он, сейчас трудно отыскать актера, который бы знал прилично латынь.

Клаудио Брук играл в фильме другого епископа и был великолепен. Во всяком случае, он был гораздо лучше одет, чем я.

Столкновение с разными проявлениями ереси мало действует на странников. Можно, конечно, воспринимать фильм как стремление двух наивных людей найти некую истину. Но мне кажется, что он

глубже, многозначней. Временами мы совершенно теряем героев из виду, их заслоняют другие персонажи. Здесь есть эпизоды, которые кажутся немотивированными, они возникли в процессе съемок, в результате абсолютной свободы вдохновения. Когда Бунюэль хотел ввести новый персонаж в действие, он его вводил. Каким бы ни был этот персонаж. Этот фильм трудно пересказать. Люди по-разному относятся к Христу, апостолам, деве Марии. Бунюэль длительное время был захвачен идеей показать Христа в его каноническом условном облике, с длинными волосами, в пышном одеянии, но видя в нем прежде всего человека: смеющегося, поющего, то есть такого, какого мы никогда не видели в кино. Но потом он решил, что этому не стоит посвящать целый фильм. И задумал фильм о ересях. В нескольких эпизодах, посвященных Христу, мы видим его в новой трактовке, например в сцене свадьбы в Кане Галилейской. Фильм можно назвать антиклерикальным, хотя антиклерикализм не входил в намерения Бунюэля. Покончим раз и навсегда с утверждением, будто бы он озабочен проблемами религии. Бунюэль — откровенный и решительный атеист.

Он полагает и, несомненно, надеется, что этот фильм о ересях ускорит возникновение будущих ересей, которых мы все ожидаем с нетерпением. Каждому известно, что церковь на грани раскола. Этот фильм его ускорит, вы это увидите.

Бунюэль наделен огромной творческой свободой. Это поражает в нем. По мере того как крепнет его мастерство (мне кажется, что Бунюэль как режиссер еще долго будет нас удивлять), он все чаще отходит от сценария и все больше значения придает режиссуре. Работая над сценарием, он никогда не говорит о его воплощении или говорит очень редко. Когда смотришь его фильм, поставленный по известному тебе сценарию, ты открываешь этот сценарий заново. Мы никогда не могли бы представить вещи такими, какими видим их в его картинах. Когда, работая с ним над сценарием, пытаешься самостоятельно придумать какую-то сцену, она получается неубедительной. А на экране она абсолютно другая. Не прибегая к

исключительным средствам, он добивается совершенно особых результатов. Он очень не любит оригинальничанья. Бунюэль не стремится быть оригинальным, но он оригинален; не стремясь вызвать скандал, он его вызывает. Данный фильм тому подтверждение. Как всегда, конец фильма великолепен. Бунюэль — гений концовок. Последние пять минут «Млечного Пути» неповторимы, просто забываешь, где ты находишься. Это действует как наркотик. Находишься в странном состоянии. В этом фильме есть что-то магическое.

Вы знаете, почему фильм называется «Млечный Путь»? Потому что на всех западных языках (английском, французском, испанском, итальянском) Млечный Путь называют также Путем святого Иакова. Мы рассматриваем не только ереси сами по себе, мы берем вещи, которые могут стать источниками ересей, то есть шесть догматов католической религии. Вы их тоже знаете, и лучше меня. Первый и наиболее важный догмат — это двойственная природа Христа. Если он бог, то как он может быть человеком? И наоборот. Этот догмат может породить две взаимоисключающие ереси. Согласно одной: «Христос бог, а не человек»; согласно другой: «Это был человек, необыкновенно одаренный, но вовсе не бог».

Ведь что такое ересь? Кто-то в один прекрасный день понимает все, кроме чего-то одного. Он принимает всю христианскую религию, кроме одной частности, гласящей, например, что Христос действительно был человеком. Он говорит: «Нет, у Христа только внешность человека. На самом деле, я вас уверяю, Христос не вкушал пищи». И ради этой подробности он готов умирать и убивать. Он абсолютно убежден в том, что правда на его стороне, что Христос не вкушал пищи, а только делал вид, что вкушает. Это проявление одержимости, фанатизма в поисках истины, которая дробится на несколько истин, и становится основой противоречия. Это может привести к абсолютной бессмыслице, полному абсурду, но это всегда трагично. Перечислим шесть основных догматов. Я преподам вам маленький урок теологии. Кроме догмата о двойственной природы Христа существует догмат о святой Троице (как можно одному быть

одновременно в трех лицах?). Затем догмат о деве Марии. С одной стороны, непорочное зачатие, с другой — девственность; затем святое причастие (как хлеб может быть одновременно хлебом и телом Христа?). Наконец, человеческая свобода; откуда берется свобода воли (как человек может быть свободным, если бог заранее знает, что человек будет делать?). Отсюда бесчисленные споры вокруг проблемы благодати. Наконец, последнее, то, что больше всего интересует Бунюэля: происхождение зла в мире. Как бог, который есть сама доброта, мог сотворить зло? Эта удивительная неспособность поверить в злобность бога, поиски оправдания бога породили манихейские ереси, гласящие: бог настолько добр, что не мог сотворить зло, оно существовало вечно, и не бог создал дьявола.

В фильме «Млечный Путь» шесть основных католических догматов и все ереси, в которых проявились их противоречия, воспроизведены и трактованы более или менее понятным образом.

Что касается религиозного текста, текста Евангелия, слов Христа, апостолов, святых, то мы его не меняли. Если есть какие-либо ошибки, то это именно ошибки. Произвольных изменений мы не вносили, мы просто выбирали.

Проблема атеизма затрагивается мимоходом, она не имеет прямого отношения к ересям. Быть атеистом не значит быть еретиком. Первое условие при определении еретика — он должен быть предан какой-то религиозной идее. Еретиками становятся те, кто верил в догматы церкви.

Эту поразительную историю ересей часто путают с фанатизмом. Миллионы людей заплатились жизнью ради того, чтобы узнать, вкушает ли Христос пищу или нет. Миллионы мучеников. Обычно говорят о мучениках-католиках. Забывают, что католическая церковь и сама не меньше народу отправила на казнь, не говоря уже о тех временах, когда христианство, будучи официальной религией Римской империи, насаждалось силой. Во время вспышек манихейских ересей почти каждый день на арены огромных цирков в Византии выводили еретиков. Там была выкопана яма и пылал костер. Рядом — крест.

Бреттику предоставлялся выбор: преклонить колена перед крестом, то есть принять догму такой, какой она проповедуется Никейским собором, или самому броситься в костер с пением манихейских гимнов. Это великолепно — вера против веры. И ужасно.

Фильм не становится ни на чью сторону. Ни в коем случае. Мы стремились воспроизвести документ, но это документ такой эмоциональной силы и такой страсти, что он намного превосходит себя.

Наверное, будет немало зрителей, которые ничего не поймут в этом фильме. При таком сюжете мы были к этому готовы. Тем хуже для них и для нас. Но некоторые будут восхищены. Священники будут сбрасывать с себя сутану. У меня такое впечатление, что фильм многих встревожит. Я убежден, что зрители, ничего общего не имеющие с религией и, как Бунюэль и я, далекие от тревог такого рода, будут заинтересованы и увлечены другим.

Этот фильм отличают удивительный цвет (оператор Кристиан Матра), крайняя простота режиссуры, которая остается неизменно классической, традиционной. Технические поиски отсутствуют. У Бунюэля они никогда не превращаются в самоцель.

Чтобы подытожить нашу беседу, я должен сказать еще два слова о Бунюэле. Показательно его отношение к собственному творчеству. Он никогда не был жертвой разного рода толкований и комментариев. Он выше их. И всегда будет выше. Он безразличен к похвалам. Я хочу подчеркнуть, что это не наигранное безразличие, поэтому оно и великолепно. Настоящая скромность. За все то время, что я провел с ним, я никогда не мог даже на секунду заподозрить его в том, что он хоть как-то принимает себя всерьез. Это удивительно и прекрасно. Все, кто знает его, мечтают быть на него похожими.

«Тристана»

Я выбрал Толедо, потому что это один из самых типичных средневековых городов Европы, точка, в которой сливаются три великие цивилизации — христианская, мавританская и иудейская.

Луис Бунюэль

ИННА ТЕРТЕРЯН

Бунюэль и Гальдос

Литературные пристрастия многое раскрывают в художнике. О Луисе Бунюэле говорят не только фильмы, которые он сделал, но и те, которых он не сделал, — невоплощенные замыслы, неосуществленные намерения. Собранные воедино проекты экранизаций, от которых Бунюэль по тем или иным причинам вынужден был отказаться, составляют своего рода отпечаток художественного мышления.

Несколько раз Бунюэль брался за книги Валье-Инклана, не раз любовно перечитывал и «Цвет святости», и «Варварские комедии», и «Арену Иберийского цирка». В итоге от прямой экранизации какого-либо произведения Валье-Инклана он отказался потому что «ювелирный» язык Валье-Инклана неминуемо погибнет в кино¹.

В последние годы Бунюэль увлекся новой латиноамериканской прозой. Возникали проекты фильмов по повести Карлоса Фуэнтеса «Аура», рассказу Хулио Кортасара «Менады». Бунюэль принял участие — уже в качестве актера — в фильме по рассказу Габриэля Гарсиа Маркеса «У нас в городке воров нет»: сыграл роль священника. Но чаще всего Бунюэль думал о Гальдосе. Обращался то к одному, то к другому его роману, некоторыми восхищался, однако отводил их из-за многоплановости и эпической протяженности — качеств, не воплощаемых, по его мнению, в кино. Все же два фильма по произведениям Гальдоса Бунюэль осуществил, и они принадлежат к числу его лучших творений. Это «Назарин» и «Тристана».

¹ Aranda J., Fr., Luis Bunuel, Biografía crítica. Barcelona, 1969, p. 258.

Но почему же все-таки Гальдос? Бенито Перес Гальдос, «испанский Бальзак», кажущийся воплощением самого XIX века, века позитивных знаний и возвышенных идеалов? Разве в фильмах Бунюэля — от «Золотого века» до «Призрака свободы» — не вскрывается относительность человеческих знаний и идеалов?

Подобные вопросы задавали себе многие критики, особенно те, кто привычно ставит перед именем Луиса Бунюэля указатель «сюрреалист».

Вот что пишет маститый испанский эстетик Франсиско Айала: «Разве не курьезна преданность — можно даже сказать, одержимая преданность — сюрреалиста Бунюэля, автора «Андалусского пса» и «Золотого века», реалистическому миру Гальдоса?»¹ Айала размышляет над этим «курьезом», отталкиваясь от того, что он считает неопровержимо установленным и главным в Бунюэле, — от его «сюрреализма». В Пересе Гальдосе он никакого сюрреализма не находит, а находит спокойную, ясную реалистичность. Подчеркивая несходство творческих методов двух этих художников, Айала тем не менее нащупывает общую для Бунюэля и Гальдоса черту — это страстный «испанизм», приверженность к Испании, испанской жизни, испанским проблемам. Именно национальной замкнутостью (Айала даже употребляет слово «закрытостью») объясняет критик «поразительный симбиоз» столь далеких друг от друга художников.

Такое объяснение, однако, не кажется удовлетворительным. И дело не только в том, что ни у Гальдоса, ни у Бунюэля преданность национальным проблемам никогда не приводила к «закрытости» — оба видят национальное в контексте всечеловеческого. Но такая общность достаточно абстрактна, она включает в себя и многих других испанских художников, к которым, однако, Бунюэль никогда не выказывал особого интереса. Связующее Бунюэля и Гальдоса звено надо искать в особенностях художественного мышления, залегающих гораздо глубже, нежели теоретические и эстетические программы.

¹ A y a l a Fr. Teoría y crítica literaria, Madrid, 1971, p. 1004.

Тот же Айала, вспоминая о годах своей и Бунюэля молодости (они принадлежат к одному поколению), о шумных дискуссиях и широко-вещательных манифестах. (Бунюэль тогда пропагандировал сюрреализм, Айала входил в другую авангардистскую группировку, ее центром был журнал «Ревиста де оксиденте», а программой — «Дегуманизация искусства» Ортеги-и-Гассета), констатирует, что молодежь 20-х годов не понимала и не могла понять Гальдоса: «Наши теоретические убеждения мешали нам даже интересоваться им»¹. Конечно, отношение авангардистов к национальной классике, к реалистическому повествованию никак не допускало «симбиоза» с критическим реализмом Гальдосова типа. Но вот одна из первых статей Бунюэля по вопросам кино, написанная, по-видимому, в Париже в декабре 1926 года и опубликованная в мадридской «Газета литерариа» в 1928 году. Бунюэль восхищается фильмом Э. фон Штрогейма «Алчность»: «У него не звезды, а характеры, и как будто высеченные из гранита»².

Характеры, высеченные из гранита... Этого ведь не требовали «теоретические убеждения» сюрреалиста Бунюэля, этого требовала сама природа его таланта.

Этого требовала великая испанская традиция, традиция Веласкеса и Сервантеса, в лоне которой сформировались и Перес Гальдос и Луис Бунюэль.

Во всех фильмах Бунюэля головокружительная сложность смысловых построений всегда сочетается с абсолютной исторической и социальной достоверностью обстановки и персонажей, и более того, с огромной жизненной насыщенностью каждого поступка, каждой реплики, каждой черточки характера, обладающего как будто скульптурной объемностью. Бунюэль чужд художочной параболичности. Он знает: истина о жизни существует лишь в самой этой жизни, идея является человеку лишь в здешнем и сегодняшнем обличье.

¹ Ayala Fr. Op. cit., p. 1018.

² Granda J. Fr. Luis Buñuel, p. 304.

Оттого каждый фабульный поворот, каждый человеческий жест в его фильмах безукоризненно точен по отношению к исторической, национальной, социальной, элементарно бытовой реальности, хотя бы он был при этом предельно символичен.

Вот уж, кажется, парабола в самом прямом смысле этого термина — «Ангел-истребитель» Бунюэля. Фабула его искусственна, фантастична. Все происходящее на экране можно посчитать условностью, призванной донести до зрителя единственную мысль — мысль об обреченности буржуазного мира, о неминуемом духовном распаде общества, которому уже трижды прокричал петух. А вместе с тем какая необыкновенная социально-психологическая конкретность в образе каждого из персонажей, живущих внутри этой условности.

Что они — марионетки из фантастической сказки? Да, но у каждого свой, выработанный воспитанием и профессией характер, своя общественная роль. Архитектор и врач — интеллигенты, поставившие свой ум и талант на службу обреченному обществу и тем обрекшие себя грядущему возмездие. Но их личность сформирована деятельной творческой жизнью, и они не теряют человеческого облика, остаются способными любить и выполнять профессиональный долг. Архитектор, отчаявшись, кончает самоубийством, врач до конца пытается облегчить страдания слабых... А вот персонаж, именуемый Раулем: о его жизни за пределами адской гостиной практически ничего не известно, но зритель доскажет себе биографию Рауля, исходя из его облика и поведения: солдафонская грубость и предприимчивость, энергия и садистская жестокость... Есть тут еще истеричный подросток, охотящийся за наркотиками, несколько масонов, с важным видом развлекающихся детской символикой, утонченные светские дамы, считающие, что «низшие классы менее чувствительны к боли». Хозяин дома Эдмундо, собирающий инкунабулы и приглашающий на свои рауты дирижеров и пианистов, чарующий гостей изысканным хлебосольством и церемонными оборотами речи. Он судорожно удерживает на лице маску кабльеро-амфитриона, хотя

она выглядит жалкой среди озверевшей стаи гостей. В катастрофической ситуации всеобщего расчеловечивания уже не могут помочь сохраненные Эдмундо крохи аристократического кодекса чести. Но самая, пожалуй, драматическая фигура — вышколенный дворецкий Хулио, который почтительно вторит госпоже: «Слуги в наше время стали совершенно несносны» — и этой собачьей преданностью хозяевам отрезает себя от своих, чтобы смиренно, молча погибать с чужими. И так, все запертые сверхъестественной силой, «ангелом-истребителем» (который есть не что иное, как исторический процесс), в уютном салоне узнаваемы. У каждого особый характер, особое прошлое, только судьба у них общая, потому что это судьба их общества.

Вот поэтому нужен и близок Бунюэлю Гальдос — неутомимый наблюдатель жизни, собиратель социальных фактов, коллизий, типов. Эту зоркость глаза, это умение видеть в отдельном человеке общество, а в личной, притом самой экстравагантной судьбе — историю Бунюэль берет у Гальдоса целиком, использует все до капельки, да еще добавляет свое, зримое, пластическое. Слияние наблюдательности двух художников рождает шедевр исторической и психологической точности — «Тристану».

Бунюэль показывает своего героя таким, каким как раз и описал его Гальдос в «Тристане», — стареющий «сеньорито» с его старомодной элегантностью и старомодным цинизмом, с дешевым вольнодумством, пугающим благочестивых старых дам да робких завсегдаев кафе и домашних вечеринок. Полунущий, к тому же заметно слинявший Дон Хуан, слабая тень величественной фигуры Дон Хуана Тенорио, одного из классических архетипов испанской культуры. Гальдос одним штрихом подчеркивает это родство: настоящее имя его персонажа Хуан Лопес Гарридо, но сочетание Хуан Лопес звучит вульгарно, по-плебейски, и носитель этого имени переименовывает себя в аристократического дона Лопе Гарридо. В фильме эта бессильная погоня за давно улетучившимся идеалом передана осанкой, манерами дона Лопе, ежесекундно готового бросить в лицо сопер-

нику перчатку либо пригласить его на роскошный ужин. Но — увы — на ужин нет денег, дон Лопе давно живет продажей фамильных супниц и салатниц да подачками ханжей-кузин. С поединком и того хуже — ведь соперник не комендадор и даже не статуя комендадора, а современный молодой человек со спортивной фигурой и без всяких понятий о рыцарских правилах.

В повести Гальдоса образ дона Лопе пронизан аллюзиями (в частности, несколько раз повторено, что он как будто сошел с картины Веласкеса «Сдача Бреды»). Бунюэль нашел свое изобразительное решение этой аллюзийности персонажа. Он поселил дона Лопе в Толедо, среди гладких каменных стен с узкими прорезями окон. И сразу лицо актера Фернандо Рэя (вообще удивительно национально характерное) обрело еще что-то от эльгрековского «Кабальеро с рукой на груди» или графа Оргаса. Постаревший, обрюзгший граф Оргас, переживший свое погребение... Как нелепо выглядит его благородная фигура в мещанской постели, с дурацким ночным колпаком на голове и распухшим от насморка носом...

У Гальдоса действие не выходит за пределы одного мадридского квартала, изобразительного контраста фонов в повести нет. Да он и не нужен прозаику: повествователь XIX века, Гальдос охотно берет на себя роль всезнающего творца и сам, своим авторским словом рисует и дона Лопе и молодого Орасио. Первого — как воплощение старой, традиционной, сословной Испании, деспотичной и рыцарственной, жестокой и щедрой, выморочной, но еще вспыхивающей страстью. А второго — как воплощение современного, просвещенного, либерального строя жизни, привольного, но равнодушно эгоистичного, дарующего свободу, но неспособного подарить сочувствие и любовь.

Конфликт двух Испаний вот уже почти два века исследуется и изображается испанской мыслью и искусством. Антонио Мачадо писал:

«Испанец маленький и нежный,
пусть только бог тебя хранит!

Из двух Испаний неизбежно
одна тебя оледенит».

Перевод О. Савича

Этот маленький и нежный испанец — Тристана, рождающаяся душа, распахнутая миру, чуткая душа. Только оледенили ее обе Испании, отеческое насилие старой и цивилизованное равнодушие новой. Захватывающе интересно следить, как возникают на экране словно высекаемые из гранита эти фигуры, воплощающие историческую коллизию испанского общества. Но не менее интересно и другое — проследить, до какой черты Бунюэль идет рука об руку с Гальдосом и откуда он идет дальше уже один. Этот для истории мирового искусства частный пример бросает луч света на проблему, до сих пор остающуюся недостаточно проясненной, — проблему отношений реалистического искусства XIX и XX веков.

Уже самое беглое сопоставление фильмов Бунюэля и повестей Гальдоса показывает, что, бережно сохраняя очень многое, Бунюэль в то же время кое-что решительно изменяет, в частности меняет оба финала — и в «Назарине» и в «Тристане». Бунюэль сохраняет социально-психологическую конкретность персонажей, но при этом стремится к большей обобщенности, символичности и достигает ее. Гальдос был прежде всего летописцем своей эпохи. Его Назарин пускается в крестный путь в совершенно определенный исторический момент и под влиянием точно датированных общественных веяний. Вокруг Назарина говорят о толстовстве, об идее непротivления злу, об обновленческом движении внутри католической церкви, получившем впоследствии название «католический модернизм». В повести воссоздана духовная атмосфера, которая, как казалось, предвещала «новую реформацию». Назарин Бунюэля избегает идейных деклараций и дискуссий. Он представляет не идейные взгляды, а нравственную позицию, не идеологическое течение, а этический принцип. Фильм Бунюэля — не о поисках лучшей части низшего духовенства, а о поисках человека в современном мире. Назарин Гальдоса ищет, как

честнее и правильнее служить религии. Назарин Бунюэля ищет, как честнее и правильнее любить человека. Оттого повесть Гальдоса кончается видением Христа, ободряющего Назарина, который мечется в бреду на койке в тюремной больнице. В фильме затравленному и одинокому Назарину тоже даруется наконец ободрение — милостыней, поданной женщиной на дороге, жестом сочувствия человека человеку.

Фабула «Тристаны» у Гальдоса несколько проще, чем в сценарии фильма. Бунюэль добавил некоторые мотивы, отсутствующие в литературном первоисточнике. У Гальдоса нет и речи о разбуженной и безжалостно подавленной чувственности Тристаны. Его Тристана страдает только от разочарования, оттого что ее идеальная любовь рассыпалась в прах. Орасио оказался обычным человеком, ищущим красивую жену и уютную семью. Ему просто не по силам ноша, которую взвалила на него и на себя Тристана. В повести Гальдоса центральное место по протяженности, детальности изображения занимает эпизод счастливой влюбленности Тристаны: ее пылкие рассуждения во время свиданий с Орасио о свободном союзе, ее экзальтированные письма. Духовность Тристаны оттеняет мещанскую посредственность Орасио. Неожиданная болезнь и увечье Тристаны лишь разрубают с трагической решительностью связь, которая все равно истлела бы со временем из-за явной и непоправимой неравноценности натур любовников. Жизнь не спускает, а грубо сталкивает Тристану с высоты ее идеальной любви. Ее характер ломается, и, сложенная, она застывает в духовном оцепенении.

В фильме эпизод счастливой любви сведен до минимума, лишь намечен, обозначен. Предательство Орасио не ломает бунюэлевскую Тристану разом и навсегда — ей предстоит еще долгий путь расчеловечивания. Внимание Бунюэля сосредоточено на этом страшном процессе отнятия у человека человеческого. Это вообще одна из главных тем Бунюэля, и «Тристана» следует в том же ряду, что и «Виридиана» и «Ангел-истребитель», но в сравнении с предшествовавшими фильмами трактует тему в бытовом и психологическом плане.

Всего единожды появляется в повести Гальдоса сын служанки Сатурны, воспитывающийся в приюте. Это совершенно нормальный, шаловливый мальчуган. Правда, на той же площадке, где прогуливались приютские дети и куда приходили Тристана с Сатурной, чтобы повидать маленького Сатурно, по воскресеньям гуляли также дети из приюта для слепых и глухонемых. Пары смешивались, шум, ребячьи игры и ссоры, робкие жесты слепых, отчаянное мычание немых... Эта сцена (единственная в повести!) служит фоном для первой встречи Тристаны и Орасио, предвещая будущее непонимание, «разговор слепого с глухим».

Бунюэль использовал этот мотив, но расширил и переосмыслил его. Сатурно сам стал немым и стал двойником Тристаны. Оба обокраденны, обездолены природой и людьми и оттого чувствуют друг к другу странное не то физическое, не то душевное влечение. Их породнили одиночество, страдание, неутоленное желание, но еще больше — ненависть.

В художественном мире Гальдоса невозможны бесстыдный жест Тристаны на бапконе и ужимки Сатурно, напоминающие уродливого да еще немного сатира. Бунюэль знает о человеке такое, чего не знал еще Гальдос. Проблема искусства XX века состоит в том, чтобы соединить два эти знания о человеке. Бунюэль на свой лад эту проблему решает. В подсознании ангелоподобной Тристаны бушует демон подавленной, изуродованной чувственности, но натура Тристаны искорежена не инстинктом, не биологическим законом, а ее социальной судьбой. Нет никакой иной закономерности, превращающей гармоничное юное существо в злобного и похотливого демона, кроме закономерности общественной, кроме эгоистического произвола окружающих Тристану людей.

Психологизм Гальдоса пронизателен, но не безжалостен. Он всегда оставляет какую-то возможность спасения для человека, развития к лучшему. В конце «Тристаны» намечается некоторое смягчение, примирение между калекой и доном Лопе. Тристана увлекается кулинарией, дон Лопе ест и похваливает ее пирожки и пончики. «Бы-

ли ли они счастливы? Кто знает...», — такой фразой рассказчика заканчивается повесть.

Бунюэль знает, что они не могли быть счастливы. Более того, Тристана не должна, не имеет права быть счастливой после того, что с ней сделали. «Трус, кто сторицей не мстит», — как будто говорит Бунюэль своим финалом. Убийство беспомощного старика, к тому же по-своему преданно любившего Тристану, кажется чудовищным. Так оно и есть. Иначе и быть не может. С Тристаной обращались как с вещью — красивой, иногда желанной, иногда даже любимой, но всегда вещью. Она и стала безмолвной, бездушной вещью.

Тристана в фильме испытывает горшие муки, чем Тристана в повести. Назарин Гальдоса не так одинок и всеми покинут, как Назарин Бунюэля, не подвергается таким истязаниям и унижениям, как бунюэлевский Назарин в тюремной камере. Всякий раз Бунюэль доводит до предела и давление на человека и сопротивление человека. Сопротивление мужеством или ненавистью, терпением или мщением. Правда, цена этого сопротивления может оказаться огромной, чудовищной, может свести на нет все усилия личности. Так случилось с Тристаной. Что же делать — Бунюэль уже всецело (в отличие от Гальдоса, умершего в 1920 году семидесятисемилетним стариком) человек XX века, обладающий историческим опытом нашего века. Угнетение, сопротивление, восстание — все эти понятия для Бунюэля наполнены большим трагизмом и большей противоречивостью, чем для Гальдоса. За понятиями таятся бескрайняя ненависть и безмерное мужество, жестокая и неизбежная непримиримость.

«Я не пессимист и не циник», — сказал однажды Бунюэль, защищаясь от критических нападок. Реалистическое искусство привыкло к этим ярлыкам — и в XIX веке реалистов часто обвиняли в жестокости и пессимизме. Следуя за Гальдосом, Бунюэль следует за критическим реализмом, за высоким искусством XIX века. Следовать — это не значит видеть то же самое, это значит так же смотреть на жизнь, так же пристально и бесстрашно вглядываться в действующий механизм обратной связи (выражаясь языком наших дней) человека

и общества, а видеть на ту глубину, на какую историческое время позволяет проникнуть взгляду художника. Это не пессимизм, не цинизм, не жестокость — это социальный долг реалистического искусства. Он передается от эпохи к эпохе, от поколения к поколению, от художника к художнику. Луис Бунюэль наследовал его у всего испанского искусства, но еще и прямо, из рук в руки, у Бенито Переса Гальдоса.

«Скромное обаяние буржуазии»¹

МИШЕЛЬ КАПДЕНАК

«Скромное обаяние буржуазии»

«Скромное обаяние буржуазии» по своей язвительности и мастерской завершенности является, пожалуй, современным эквивалентом «Правил игры» Жана Ренуара. Фильм выявляет уже известные симптомы декаданса и вырождения целого класса, но делает это удивительно оригинальным образом, заимствуя из сегодняшней действительности материал для радикальной неспровергающей критики, давая карикатуре наполнение почти универсальное. Благодаря искусно использованному аллегорическому методу фильм обретает свою столь необычную структуру, сочетающую фарс и трагедию, сон и реальность, прозрачность и неуловимость, внешнюю простоту повествования и глубину раскрытия темы...

Таинственное сияние, фантастические повороты сюжета, непосредственность неожиданных находок этого фильма, красота и богатство которого кажутся неисчерпаемыми, несут на себе печать гения, никогда не могущего быть удовлетворенным своими открытиями.

«Les Lettres françaises», 1972, 18 septembre

¹ Сценарий этого фильма и отзывы критики см. в кн.: Бунюэль Л. Скромное обаяние буржуазии. М., «Искусство», 1975.

«Призрак свободы»

Я хотел сделать фильм о случайностях, о значительности случая. Меня очень интересует этот аспект бесконечности в случайном.

Луис Бунюэль

ЖАН-КЛОД БРИАЛИ **Бунюэль** **на съемочной площадке**

Бунюэль — это непрерывное излучение таланта. На всем протяжении съемок «Призрака свободы» он, подобно прилежному и скромному труженику, создавал каждый образ, строил каждую сцену, по многу раз переделывая. Это режиссер учтивый, но твердый. Желая передать юмор какой-нибудь сцены, он одновременно старается сохранить ее серьезность и любой ценой избежать смеха. Он равнодушен к «мифу» звезды, но очень высокого мнения о труде актера. Всегда спокойный и невозмутимый, он произвел на меня впечатление старого философа, который сохраняет непринужденность среди съемочной техники, во всех этих закулисных мизансценах, которые обычно так стесняют режиссера. Вы видите, как он поднимается на кран, чтобы проверить кадр, затем спокойно и молчаливо занимает место перед телевизором, откуда он контролирует каждую деталь. И тогда кажется, что он дремлет на кошачий манер: с одним открытым, другим закрытым глазом. Один открыт для того, чтобы все расставить по своим местам, другой закрыт для мысленных импровизаций.

«Quotidienne de Paris», 1974, oct.

Кино по Бунюэлю

**Статьи,
интервью,
высказывания**

ЛУИС БУНЮЭЛЬ **«Наполеон»**
Абея Ганса

Мне кажется, что киноискусство присуще народам Севера и что мы, латиняне, влачащие груз традиций, мистицизма, культуры, романтической восторженности, тонко воспринимающие другие формы искусства, не в состоянии его освоить. Каждая наша попытка лишней раз подтверждает превосходство молодых наций над нами.

Не раз бранили американские фильмы за тривиальность. Но в любом из них, даже в самом скромном, всегда есть какая-то первобытная наивность, обаятельная фотогеничность, цельность, абсолютно кинематографический ритм.

Американцы показывают нам настоящие кинодрамы, что, впрочем, имеет лишь второстепенное значение. И если обыгрывают какую-нибудь удачную находку, никогда ею не злоупотребляют, никогда не показывают ее слишком долго, потому что весь ритм их жизни торопит и подгоняет.

Они совершенно бесспорно наделены чувством кино в гораздо большей степени, чем мы.

Несомненно, многие интеллигенты предубеждены против седьмого искусства. Но так же несомненно и то, что, увлекаемые течением эпохи, они будут готовы дружески раскрыть объятия навстречу каждой благородной попытке. Для этого нужно только создать фильм, который ознакомил бы их с неограниченными возможностями кино. Быть может, доверившись рекламной шумихе, поднятой самими уважаемыми критиками, неверующие отправились посмотреть «Наполеона». К каким выводам это их привело?

Господа, скажем мы им, это вовсе не кино. Это только наносит ему ущерб. Пойдите лучше посмотрите «Простушку», американский фильм о влюбленной амазонке, финалом которого служит робкий поцелуй. Это по крайней мере легкий, свежий, ритмичный фильм, скроенный подлинно кинематографической интуицией.

ЛУИС БУНЮЭЛЬ

«Путь всякой плоти» Виктора Флеминга

Техническое совершенство необходимо фильму, так же как и каждому произведению искусства и даже любому изделию промышленного производства. Однако не следует думать, что одного высокого технического совершенства достаточно, чтобы создать превосходный фильм. Оно становится одним из достоинств фильма лишь тогда, когда он заинтересовывает не только своей техникой. Нужно запомнить, что зритель никогда не тратит времени на анализ технических приемов, использованных в фильме; чаще всего он требует от фильма только того, чтобы он вызывал определенные чувства. Но не нужно путать «чувства» с «чувствительностью». Лишенный настоящей эмоциональности, фильм В. Флеминга, короче говоря, просто ремесленная поделка. Превосходный в техническом отношении, этот фильм разделяет со многими другими привилегию воздействовать скорее на наши слезные железы, чем на подлинные чувства. Было слышно, как слезы капали на паркет кинозала. Таившаяся в глубине души плаксивость обнаруживалась почти у всех при демонстрации этого фильма.

Почему не принято, прежде чем показывать фильм зрителям, подвергать его крайне тщательному анализу под микроскопом? Именно такой анализ был бы самым показательным при проверке фильма. Если бы к нему прибегли в данном случае, то безусловно обнаружилось бы, что кинодрама Флеминга полна мелодраматических микробов и кишит сентиментально-тифозными палочками вперемешку с романтическими и натуралистическими бактериями.

Нам, однако, казалось, что наша эпоха и ее кино уже полностью избавились от подобных устаревших эпидемий.

Но нужно клин вышибать клином, а фильм — фильмом.

ЛУИС БУНЮЭЛЬ «Колледж»
Бестера Китона

Вот Бестер Китон со своим последним восхитительным фильмом. Асептика. Дезинфекция. Наш взгляд, освобожденный от традиций, ободряется в юном и успокоительном мире Бестера, большого специалиста по борьбе со всякой сентиментальной инфекцией. Фильм хорош, живителен, как баня. Бестер никогда не станет заставлять нас расплакаться, потому что знает: легко выжатые слезы вышли из моды. В то же время он не клоун, который заставит нас хохотать во все горло. Но мы ни на минуту не перестаем улыбаться — не ему, а самим себе — здоровой улыбкой, полной силы олимпийских богов. Мы всегда будем противопоставлять в кино монохордную выразительность Китона бесконечному разнообразию Яннинга, которым так злоупотребляют кинематографисты, возводя в энную степень число малейших сокращений его лицевых мускулов. У Яннинга скорбь — это многогранная призма. Вот почему он способен продержаться на пятидесяти метрах крупного плана и, если его попросят, то еще больше. Ему удастся доказать нам, что, снимая одно его лицо, можно сделать целый фильм под названием «Выразительность Яннинга, или Комбинации энного числа морщин, снятых энное число раз и возведенных в энную степень».

У Бестера Китона выразительность столь же скромная, как, скажем, у бутылки. Но через круглое и прозрачное пространство его зрачков видно, как пляшет его ничем не зараженная душа. Но на бутылку и на лицо Бестера Китона можно смотреть с бесконечно разных точек зрения.

Редкие кинематографисты могут выполнить свою миссию в сложном механизме ритма и архитектоники фильма. Монтаж — этот золотой ключ фильма — комбинирует, комментирует и объединяет все эти элементы. Можно ли добиться больших кинематографических достоинств? Нас хотели убедить в том, что Бестер «антивиртуоз», что он гораздо ниже Чаплина, приводили сравнения не в его пользу, чуть

ли не клеймили его позором, в то время как мы считаем большим достоинством то, что Китон добивается комедийности путем органического «общения» с режиссурой, используя ситуации и другие средства выразительности. Китон полон не просто человечности, а человечности современной, естественной и даже модной, если хотите. Много говорят о технике в таких фильмах, как «Метрополис», «Наполеон»... Никогда не говорят о ней применительно к таким фильмам, как этот, именно потому, что в нем техника настолько нераздельно слита с другими элементами, что о ней не думаешь, точно так же как, живя в доме, не думаешь о сопротивлении материалов, из которых он построен. Суперфильмы должны служить наглядным пособием в области кинотехники, а фильмы Китона — в самой жизни. Школа Яннинга — европейская школа. Ее признаки: сентиментальность, предубеждения в искусстве и литературе, традиции и пр. Ее представители: Джон Барримор, Фейдт, Мозжухин и другие. Школа Бестера Китона — американская школа. Ее признаки: жизненная сила, фотогения, безыскусность и отсутствие культурных традиций. Ее представители: Монте Блю, Лора Ла Плант, Биб Даниелс, Том Мур, Менжу, Гарри Лэнгдон и другие.

«Cahiers d'Art», 1927, N 10

ЛУИС БУНЮЭЛЬ Поэзия и кино

Октавио Пас сказал: «Достаточно человеку, закованному в цепи, закрыть глаза, чтобы ощутить себя способным взорвать мир». Перефразировав его, я добавлю: чтобы взорвать вселенную, было бы достаточно белому полотну экрана отражать тот свет, который на него направлен. Но пока мы можем спать спокойно, потому что кинематографический свет тщательно дозирован и закрепощен. Ни в одном из традиционных искусств нет такой огромной диспропорции между возможностями, которыми оно обладает, и их претворением. Кинематограф способен взволновать зрителя больше, чем какое бы

то ни было другое средство человеческого выражения, уже тем, что можно было бы назвать его «физическими условиями». Ведь речь идет о непосредственном воздействии на зрителя показом конкретных людей и предметов, на зрителя, который благодаря тишине и темноте изолирован от внешнего мира. Но кино способно одурманить больше, чем любое другое средство выразительности. И, к сожалению, подавляющая часть современной кинопродукции, кажется, иной цели и не преследует: экраны выставляют напоказ моральную и интеллектуальную пустоту, в которой пребывает кинематограф. Он вполне довольствуется подражанием литературе или театру, и с ущербом для себя, потому что располагает куда менее богатыми средствами для передачи психологии человека. Он надоедливо повторяет истории, которые устал рассказывать уже XIX век и которые все еще оживают в современных романах.

Человек даже средней культуры с презрением отбросил бы книгу, содержащую хотя бы одну из посылок, на которых основаны самые прославленные фильмы. Однако, удобно устроившись в кресле в темном зале, завороченный светом и движением, имеющими над ним сверхгипнотическую власть, околдованный человеческими лицами и внезапными сменами обстановки, этот же почти культурный человек невозмутимо принимает самые низкопробные штампы.

Из-за какого-то гипнотического торможения кинозритель теряет значительный процент своих аналитических способностей. Приведу конкретный пример — фильм «Детектив». Сюжет здесь выстроен безукоризненно, режиссер великолепен, актеры превосходны, постановка гениальна и т. д. Но весь этот талант, все это мастерство, преодоление всех сложностей производства фильма — все поставлено на службу глупой истории, поразительно безнравственной и гадкой. Это мне напоминает машину из «Opus-11» — гигантский аппарат, изготовленный из стали высшего качества, с тысячами сложнейших шестеренок, труб, рукояток, циферблатов, точный как часы и высотой с океанский пароход, единственное назначение которого — наклеивать почтовые марки. Фильмам обычно не хватает основного элемента

всякого произведения искусства — тайны. Сценаристы, режиссеры, продюсеры слишком заботятся о том, чтобы не нарушить нашего спокойствия, и оставляют чудесное окно экрана закрытым в освобождающий мир поэзии. Они предпочитают, чтобы кино пересказывало сюжеты, которые продолжают нашу обыденную жизнь, повторяя тысячу раз одну и ту же драму или заставляя нас забыть тяготы повседневной жизни. И все это, конечно, должно быть одобрено привычной моралью, правительственной и международной цензурой, религией, — не смущать хорошего вкуса, содержать легкий юмор и отвечать многим другим прозаическим требованиям жизни.

Если же мы захотим увидеть настоящий кинематограф, мы далеко не всегда будем довольны крупными постановками или же фильмами, заслужившими похвалу критиков, признание публики. Того, кто достоин жить в наше время, не может, на мой взгляд, заинтересовать частная история, личная драма индивидуума. Зритель может разделить радость, печаль, тоску экранного персонажа, лишь увидев в них отражение радости, печали, тоски всего общества, а значит, и своих собственных. Безработица, незащищенность общества, страх перед войной и т. д. — вот что волнует сегодня всех людей, волнует зрителей. А если господин X. не очень счастлив в своей семье и находит подружку, чтобы развлечься, а потом в конце концов бросает ее и полный раскаяния возвращается к своей супруге, то все это, без сомнения, очень нравственно и поучительно, но оставляет нас совершенно равнодушными.

Иногда кинематографическая образность неожиданно блеснет в каком-нибудь бесцветном фильме, в комедии-буфф, в примитивном детективе. Ман Рэй сказал весьма примечательную вещь: «Худшие из фильмов, которые я когда-либо видел, фильмы, вгонявшие меня в глубокий сон, всегда содержат пять прекрасных минут, но и лучшие картины, удостоенные высоких почестей, насчитывают не больше этих же пяти настоящих минут». Иначе говоря, во всех фильмах, хороших или плохих, помимо и вопреки намерениям режиссеров, кинематографическая поэзия борется за выход на поверхность и самоутвер-

ждение. Кино — оружие великолепное и разящее, если им владеет свободный ум. Это лучший инструмент для выражения мира сновидений, эмоций, инстинкта. Механизм создания кинематографических образов по своему действию больше, чем все остальные средства выражения, напоминает работу сознания во время сна. Фильм кажется невольной имитацией сновидения. Брюниус обратил внимание на то, что постепенное погружение зрительного зала в темноту подобно моменту закрывания глаз перед сном. Именно тогда начинается на экране и в душе человека полунощное вторжение в бессознательное. Образы, как во сне, возникают и растворяются; время и пространство становятся податливыми, как угодно сжимаются и растягиваются, хронологический порядок и относительные величины длительности не соответствуют больше реальности; круговорот событий может совершаться в несколько минут или в течение многих веков.

Кинематограф словно создан выражать подсознательную жизнь, корни которой так глубоко проникают в поэзию. Между тем его почти никогда не используют с этой целью. Самое известное из современных направлений киноискусства получило название «неореализм». В неореалистических фильмах перед зрителями оживали куски реальной жизни, с героями, увиденными на улице, с подлинной натурой и естественным интерьером. За некоторыми исключениями, среди которых я особо выделяю «Похитителей велосипедов», неореализм не сделал ничего, чтобы выявить то, что составляет сущность кинематографа — я имею в виду тайну и фантастическое. К чему вся эта зрительная достоверность, если ситуации, мотивы поведения героев, их поступки и даже сюжеты скопированы с наиболее сентиментальной и соглашательской литературы? Единственный заслуживающий внимания вклад неореализма в целом, а одного лишь Дзаваттини — в умении возвести незначительные события в ранг драматического действия. В «Умберто Д.», одном из самых интересных фильмов, созданных неореализмом, на протяжении целого десятиминутного эпизода показана молоденькая служанка,

занятая работой, это еще так недавно могло бы считаться недостойным воспроизведения на экране. Мы видим, как служанка входит на кухню, зажигает газ, ставит кастрюлю на огонь, обливает водой муравьев, гуськом ползущих по стене, дает заболевшему старику термометр и т. д. Вопреки обыденности ситуации, эти действия прослежены с интересом, и в них есть определенный внутренний драматизм.

Неореализм привнес в кинематограф некоторые элементы, обогатившие язык кино, и ничего более. В неореалистических произведениях нет полноты жизни, они схематичны и в основном рассудочны; поэзия, тайна, все, что дополняет и расширяет восприятие реальности, совершенно отсутствует в этих произведениях. Неореализм подменяет иронической фантазией иронию, фантастику и «черный юмор».

«Самое восхитительное в фантастике,— сказал Андре Бретон,— это то, что фантастики не существует, что все реально». Как-то несколько месяцев назад, беседуя с Дзаваттини, я высказал ему свои разногласия с неореализмом. А так как мы завтракали вместе, то первым примером, пришедшим мне в голову, был стакан с вином. Для неореалиста, сказал я ему, стакан — это всего лишь стакан и ничего более: мы увидим, как его вынимают из буфета, наливают в него напиток, потом уносят на кухню, где служанка примется его мыть и, может быть, разобьет его, а это станет причиной ее увольнения или не станет и т. д. Но тот же самый стакан, рассматриваемый различными людьми, может означать тысячу различных вещей, потому что каждый вносит какую-то дозу эмоциональности в то, что он созерцает, и потому, что никто не видит вещи такими, каковы они на самом деле, а видит такими, какими его заставляют видеть желания и душевное состояние. Я борюсь за кинематограф, который позволит мне видеть стаканы таким вот образом, потому что этот кинематограф даст мне целостное видение жизни, обогатит мое знание людей и предметов, откроет для меня прекрасный мир неизведанного, который я не обнаружу ни в ежедневной прессе, ни на улице.

Однако пусть все сказанное сейчас не заставит вас думать, что я сто-

ронник кино, посвященного исключительно выражению фантастического и таинственного, то есть того самого кино, которое, избегая повседневной действительности или пренебрегая ею, стремится погрузить нас в бессознательный мир сна, хоть я и довольно коротко наметил здесь, как для меня важны и значительны фильмы, трактующие основные проблемы современного человека, которого я всегда вижу не изолированно, а в неразрывной связи с другими людьми. Я согласен с Энгельсом, который так определил долг романиста (я имею в виду в данном случае и цели режиссера): «...роман целиком выполняет, на мой взгляд, свое назначение, когда, правдиво изображая действительные отношения, разрывает господствующие условные иллюзии о природе этих отношений, расшатывает оптимизм буржуазного мира, вселяет сомнения по поводу неизменности основ существующего, — хотя бы автор и не предлагал при этом никакого определенного решения и даже иной раз не становился явно на чью-либо сторону».

Выступление в университете в Мехико, 1953.

«Cinéma 57», N 37

Интервью

Л. Б. Я был ассистентом Жана Эпштейна, а он, следовательно, моим руководителем. В 1927 году мы работали над фильмом «Мопра». Но уже тогда, когда я делал с ним наш третий и последний фильм, «Падение дома Эшеров», я был наполовину сюрреалистом, хотя вначале издевался над сюрреалистами и не принимал их всерьез.

Однажды Эпштейн сказал мне, что уступит студию «Эпинея», где мы работали, Абелью Гансу и что тот придет снимать небольшой «эксперимент». Он сказал: «Будьте в его распоряжении». Было бы естественно мне, ассистенту Эпштейна, остаться поработать с Гансом, но я отказался: «Пусть возьмет в ассистенты свою мать!» (или еще что-

то в этом роде). И Эпштейн, пристально посмотрев на меня, сказал: «Друг Бунюэль, на этом мы кончим». Я навсегда запомнил его слова, сказанные в ответ на мое пояснение: «Я рад быть вашим ассистентом, но о Гансе не может быть и речи. Ганс ни в каком отношении ни капли меня не интересует». Эпштейн мне ответил: «И такое ничтожество, как вы, осмеливается говорить это о таком великом человеке, как Ганс!..» Потом добавил: «После этого разговора мы больше не будем работать вместе. Я отвезу вас в Париж на машине» (мне было не на чем ехать, а «Эпинея» далеко от Парижа). По дороге Эпштейн советовал мне не посещать группу сюрреалистов, якобы борющихся с традиционными верованиями и предрассудками, и держаться от них подальше. О том, сколь точно я последовал его совету, свидетельствовал тот факт, что меньше чем через год я вошёл в группу сюрреалистов. В сущности, мне было уже неинтересно работать над фильмом, и Эпштейн закончил его один. Я же кинулся в самую гущу сюрреализма и поставил с Сальвадором Дали свой первый фильм — «Андалусский пес».

Я был «новой волной» того времени и поставил фильм потому, что моя мать прислала мне пять тысяч дуру — сто сорок тысяч франков по тогдашнему курсу.

— Прежде чем снимать фильм, вы как-то готовились к этому? Вы, наверное, изучали...

Л. Б. Нет, честно говоря, нет. Ничего! Ничего подобного! Перед этим я шатался по ночным кабаре и вытворял глупости...

Перед премьерой фильма «Андалусский пес» я был готов к тому, что на меня обрушится ярость зрителей, и на всякий случай набил карманы камнями. Я сидел за экраном, заводил граммофон. Ставил отрывок из «Тристана и Изольды», потом «Аргентинское танго», «Тристана и Изольду» и танго, «Тристана» и танго, танго и «Тристана» до самого конца фильма... Я следил за публикой, за ее реакцией, но пришли только аристократы и артисты, занявшие все триста или четыреста мест в зале «Урсулинок»... Там был Ле Корбюзье и люди, которые читали «Кайе д'Ар» или писали в этом журнале.

Огромный восторг, вызванный «Андалусским псом», ошеломил меня.

После окончания фильма все встали и долго аплодировали, камни тяжело оттягивали мои карманы... Я был озадачен, но в глубине души доволен...

— Говорят, что до «Забытых» вы сделали несколько незначительных фильмов?

Л. Б. Да. Например, «Большое казино» с Хорхе Негрете и Либертад Ламарк... Но я всегда был верен принципу сюрреалистов: «Необходимость есть не оправдывает проституирования искусства». Из девятнадцати или двадцати фильмов я сделал три или четыре откровенно плохих, но ни разу не нарушил свой моральный кодекс. Многие сочли бы наличие такого кодекса мальчишеством, но я так не думаю. Я против условной морали, традиционных заблуждений, сентиментализма — всей этой нравственной мерзости общества, погрязшего в слезливой чувствительности.

Ясно, что я делал плохие фильмы, но они всегда были достойными в моральном отношении.

— Что такое мораль, по-вашему?

Л. Б. Буржуазная мораль, по-моему, аморальна, и против нее надо бороться. Мораль, основанная на наших очень несправедливых институтах, таких, как религия, государство, семья, культура, в общем, на всем, что называется устоями общества.

— Но вы принадлежите к этому обществу? Разве нет? Вы были воспитаны в этих правилах. Ведь вы католик.

Л. Б. По этому поводу я могу поговорить с вами о том, что касается лично меня. К счастью, еще с юности я начал понимать нечто, что в духовном и поэтическом плане оказалось выше христианской морали. Я не претендую на стремление изменить мир; я знаю, что мой опыт бесплоден, но он несколько помогает мне при создании моих фильмов... Я не могу изменить самому себе. Моя мораль — это...

— Мораль Назарина?

Л. Б. Назарин вполне соответствует моему моральному кодексу.

— Назарин, который терпит неудачу? Назарин, который ничего не может поделать с церковью? Назарин без сутаны, шагающий по дорогам в сопровождении двух истеричек?

Л. Б. Да, именно этот Назарин.

— Но почему же? А Христос...

Л. Б. Христос, которого распяли, осудили на муки? Вы не считаете это поражением? Вы думаете, что можно быть христианином в абсолютном смысле этого слова?

— Да, раздав все и удалившись от мира.

Л. Б. Нет, нет! Я говорю о мире, об этой земле, где мы сейчас живем. Если бы сейчас появился Христос, его распяли бы вновь. Христианином можно быть лишь относительно, но попытка стать абсолютно чистым, невинным обречена на провал. Такой человек заранее побежден. Я уверен, что если бы появился Христос, первосвященники, церковь осудили бы его...

— Фильм «Назарин» кажется мне двойственным, странным...

Л. Б. Вы употребили слово «двойственный». Я согласен с вами. Стиль у него двойственный, и именно поэтому он для меня интересен. Если произведение слишком очевидно, для меня его не существует. Что же касается религиозной проблемы, то я убежден, что христианину в абсолютном смысле нечего делать на земле...

— А почему?

Л. Б. Потому что у него нет иного пути, кроме бунта, в этом так плохо устроенном мире.

— Значит, вас интересуют бунтари? Те, кто сомневается? Кто ищет?

Л. Б. Главное, что меня интересует, это тайна. Тайна — основной элемент всякого произведения искусства. Я не устану повторять это.

— Что, по-вашему, необходимо, чтобы сделать хороший фильм?

Л. Б. В хорошем фильме необходимо сосуществование двух противоречивых, но родственных элементов. Вот почему мне очень хотелось бы снять «Педро Парамо» Хуана Рульфо. Меня привлекает в этом произведении Рульфо превращение тайны в реальность почти без переходной ступени; эта смесь реальности и фантазии мне очень нравится, но я еще не знаю, как перенести это на экран.

— Кстати, к вопросу о реальности, вы никогда не увлекались неореализмом?

Л. Б. Я считаю, что неореализм дал всего два хороших фильма — «Умберто Д.» и «Похитители велосипедов».

— А Дзаваттини?

Л. Б. Я уже как-то говорил о нем. Дзаваттини поднял до уровня драмы совершенно незначительные происшествия. В остальном неореализм меня не интересует.

— Потому что действительность изображается слишком реалистично?

Л. Б. Потому что действительность многообразна, и для разных людей она может иметь тысячу разных значений; я хочу получить всеобъемлющее видение действительности, хочу вступить в мир чудесного и неизведанного. Все остальное находится в пределах моей досягаемости ежедневно, стоит только протянуть руку.

«Revista de la Universidad de Mexico», 1961, enero

— Мне кажется, молодые режиссеры во многом подражают вашему стилю. Особенно вашим эпизодам с «насилием».

Л. Б. Если я показываю «насилие», то это не как самоцель. Оно нужно, чтобы выразить нечто иное, может быть, что-то из мира идей. В этом смысле я не оказал существенного влияния на кинематограф.

— Вы видели какие-нибудь фильмы французской «новой волны»?

Л. Б. Я видел «Хиросима, моя любовь» и «400 ударов». Мне они понравились.

— Как по-вашему, эти фильмы очень отличаются друг от друга? Останутся ли они оба в истории кино, как остались «Забытые»?

Л. Б. Они совсем разные. «400 ударов» — это, скорее, похоже на моду. В нем есть стремление к моментальной, частной истине, в то время как «Хиросима, моя любовь» пытается трактовать проблему универсальную. Вероятно, у второго фильма больше шансов остаться в репертуаре кинотеатров.

— Является ли стремление изучать внутренние проблемы людей, с тем чтобы в конечном счете найти решение общественных и универсальных проблем, основным сходным элементом вашего творчества и работы Рене?

Л. Б. Может быть, это и так. Но я мыслю своими собственными категориями. В «Хиросиме» плохо построено повествование. Там старомодная музыка. А в последней части, когда мужчина и женщина понимают, что им трудно расставаться друг с другом, слишком много повторов. Но первые три части я все равно оцениваю очень высоко. В сущности, это необъяснимое чувство: будто орел окружает фильм.

<...>

— Что вы посоветовали бы начинающему режиссеру? Должен ли он стремиться к тому, чтобы выразить себя или доставлять удовольствие зрителям?

Л. Б. Всегда существовали два вида кино — коммерческое и художественное. Всегда есть люди, которые будут стараться выразить свой внутренний мир, рассказать о нем другим с помощью фильма, который прежде всего является чудесным инструментом художест-

венного творчества. В то же время делаются фильмы, чтобы доставить удовольствие малокультурному зрителю, который является таковым либо по социальным, либо по экономическим причинам. Поэтому такие фильмы часто бывают поверхностными, стереотипными, облегченными, раболепствующими перед моралью и политикой разных правительств. Это, может быть, хорошее определение коммерческого кино.

Иногда, очень редко, случается, что творческий фильм является также и коммерческим, но тогда это качество — «коммерческий» — является прилагательным, в то время как подлежащим является искусство.

«Film Culture», 1962, N 24

— Что вы думаете о взаимоотношениях кино и так называемой «массовой культуры»?

Л. Б. Подчеркивать важность кино в современном обществе стало общим местом. Я не люблю высказываться на эти темы, так как тут всегда есть опасность заговорить менторским тоном. И все же кажется очевидным, что кино — это наиболее понятное для всех средство выражения. Практически можно изобретать что угодно — люди всегда поймут. Например, долго считалось, будто только с помощью наплывов можно показать, что прошло какое-то время. Сейчас этот прием стал излишним, зрители и без этой уловки могут следить за ходом рассказа. Этот факт, по природе своей чисто механический, помогает проиллюстрировать не только эволюцию повествовательной формы кино, но также в первую очередь отношение зрителей к этой форме. Вполне естественно, что любому крестьянину сегодня легче следить за ходом кинофильма, чем профессору Сорбонны в начале века. Мне также кажется, что, хотя кино и внесло свой вклад в формирование своеобразной массовой культуры, правящие классы тщательно избегали создания истинной народной

культуры; кино ориентируется и моделируется в соответствии с весьма конкретными политическими целями и интересами, которые одновременно являются и экономическими.

— Конечно, но не кажется ли вам, что среди серой и дешевой, несмотря на вложенные миллионы долларов, кинопродукции существуют произведения, открывшие новые средства кинематографической выразительности?

Л. Б. Да, некоторые крупные режиссеры все же сумели открыть и освоить новые пути, отделив кино утилитарное и конформистское от того единственного кино, которое нас интересует и должно интересоваться: кино как средства выражения. Однако такие режиссеры — это всего лишь одноглазые в стране слепых; можно сказать, что Феллини, Штрогейму и Антониони разрешили смотреть на мир, но только одним глазом. С помощью их видения мы можем в лучшем случае открыть для себя какой-либо один ограниченный аспект реальности или выразительных возможностей кино. Мне кажется, что кино пока что не дало нам шедевров, сравнимых с шедеврами живописи, поэзии или литературы. Конечно, нельзя требовать, чтобы за свои неполные шестьдесят лет существования оно достигло той же зрелости, что и литература, насчитывающая не менее пяти тысячелетий. С другой стороны, кинематограф сильнее подвержен влияниям времени и моды. Вермеер и Шекспир оставались неизвестными в течение веков, но их ценность и сила от этого не потускнели. С фильмами все происходит по-другому. <...>

Фильм существует только на экране. Гениальный сценарий никогда не будет заново «открыт», как это было с многими театральными пьесами. Фильм в литературной форме — это не более чем проект. Из великолепного монтажного листа или режиссерского сценария может получиться ужасный фильм, и напротив — посредственный сценарий может превратиться в замечательную картину. Все зависит от режиссера. Кино подвержено техническим ограничениям, которые сопряжены с ограничениями экономическими. Даже его сила — обман

чивая реальность экранных образов — часто становится его слабостью, ограниченностью. Поэты, художники, романисты имеют большую свободу, более широкие возможности в своей творческой деятельности. У режиссера руки связаны и ограничениями бюджета и благоразумием, с которым он должен управлять изображением и его образной силой. Из-за системы принуждения, принятой в нашем обществе, системы подавления свободы кино пока еще не может создать шедевр, способный потрясти философские основы эпохи. Ведь в сфере идей есть ключевые произведения. Для меня лично такой книгой было «Происхождение видов» Дарвина — я стал другим человеком, когда прочел ее в студенческие годы. Я не знаю фильма, который мог бы оказать столь же глубокое воздействие.

— Значит, вы считаете невозможным создание фильма-откровения, фильма эпохального?

Л. Б. При нынешнем состоянии общества мне представляется очень сложным поставить кино на одну доску с литературными или научными произведениями. Оно живет в других измерениях, свобода выражения в кинематографе очень ограничена. В лучшем случае, как я уже сказал, ему разрешают смотреть одним глазом.

— Скажите, пожалуйста, что вдохновляет вас на создание ваших фильмов?

Л. Б. Как бы это поточнее сказать? Есть проблемы, которые меня интересуют и волнуют уже много лет; кроме того, я читаю в промежутках между съемками, вспоминаю пережитое, иногда перечитываю книги, которые читал в юности; иногда вдруг я чувствую, что «прицепился» к какой-нибудь идее. Иногда это просто картина, которая попала на глаза, например изображение святой Виридианы. Какой-то образ вдруг рождает цепь новых образов, в конечном счете складывающихся в законченную идею; существует также действительность, отражаемая в ежедневной хронике, и затем наблюдения над этой действительностью, как это было в «Забывтых». Но вообще задним числом трудно проследить за развитием своих идей.

— Однако при этом у вас очень своеобразные идеи о мире и об обществе. Значит, вам приходится останавливаться на проблемах и темах, которые вы рассматриваете через бунюэлевскую призму.

Л. Б. Нелепо а priori ставить перед собой проблему и пытаться что-то доказать в фильме. Процесс создания фильма совсем не похож на решение задачи или алгебраического уравнения. Часто говорят, что мои фильмы жестоки и разрушительны, а следовательно, аморальны. Я не хочу, не пытаюсь защищать свои работы с этой точки зрения, но могу вам сказать, что я думаю о морали и кино. Я никогда не ставлю а priori перед собой проблему, скажем, милосердия, целомудрия, жестокости, в соответствии с которой я осуществлял бы расстановку своих героев, заранее зная ответы на свои вопросы. Работать так — это, по-моему, жульничать. То, что нравственно с точки зрения буржуазной морали, для меня — аморально. Разумеется, работая над фильмом, я ставлю перед собой какую-то задачу. Однако в мои намерения никогда не входит решить все связанные с ней вопросы. Совсем наоборот, когда я строю сюжет, размещаю героев в их среде, устанавливаю между ними реальные или ирреальные связи, — все это никак не подчинено заранее придуманной схеме. Герои занимают свои места в фильме по ходу развития действия, и их внутренняя сила, если они ею обладают, и приводит их к определенным общественным и моральным взаимоотношениям.

— И все-таки, мне кажется, вы моралист.

Л. Б. Меня абсолютно не интересует решение частных проблем морали, по крайней мере в вульгарном их понимании. Эти проблемы волнуют меня лишь постольку, поскольку они могут открыть доступ или привести к общей проблематике нашего общества. Очевидно, мое происхождение — католическая испанская буржуазная семья, иезуитское образование и моя жизнь в этой, а не другой, половине мира фатально определили мой интерес к проблемам буржуазного

общества. Мои детство и юность прошли под знаком его калечащих норм и принципов, и они, естественно, оставили мне в наследство мир, полный вытеснений и подавлений. Поэтому книга Дарвина, когда я изучал биологию, открыла мне принципы интеллектуального освобождения. Затем мои связи с сюрреалистами, совпадение моего мировоззрения с их мировоззрением неожиданно стали для меня означать борьбу за свободу, успех которой предполагал уничтожение столпов, на которых покоится угнетение в буржуазном обществе... Может быть, сейчас выступления против семьи, государства, работы и устарели, ибо мы по опыту знаем, что физическое уничтожение семьи не является необходимым условием построения нового общества. Но отношение мое к этим принципам не изменилось: надо разрушить их как высшие категории, как неприкосновенные принципы.

— Тем более что эти принципы в конечном счете — всего лишь священные символы лицемерия, действующего под маской обычной доброты и примитивной власти...

Л. Б. И к тому же еще то, что наше или подобное нашему общество возвело в вечные принципы, с моей точки зрения, не имеет иной ценности, кроме ценности человеческих отношений, подверженных различным изменениям и, следовательно, очень относительных, — семья, любовь, дружба, искусство. Для меня борьба с так называемыми вечными принципами есть норма существования, так как они являются инструментом подавления и угнетения, а мне кажется, нужно вести непрерывную борьбу за свободу.

— Считаете ли вы, что вам всегда удастся выразить себя в соответствии с вашими принципами? Вы не испытываете разочарования, завершая фильм?

Л. Б. Я всегда делаю свои фильмы в пределах ограничений, налагаемых моим сознанием и реальными возможностями производства, то есть я занимаюсь вопросами, которые меня интересуют, в меру мо-

их сил. Само собой разумеется, нравственная точка зрения подразумевает также и общественную и политическую позицию. Фильм перестает меня интересовать, как только я его заканчиваю. Мне кажется, если бы я был свободен от материальных забот, я бы перестал снимать фильмы. И, однако, я очень люблю свою работу, она меня вдохновляет; когда я снимаю, я думаю только о том, что я делаю.

— Как вы пишете свои сценарии?

Л. Б. Прежде всего я работаю над идеей, родившейся из источников вдохновения, о которых я только что вам рассказывал. Каждый раз, когда я заканчиваю фильм, я не знаю, что снимать дальше, но идея, родившаяся или найденная, придает моим сомнениям определенную форму. Когда я уже знаю, чего я хочу, начинается совместная работа со сценаристами (много раз я работал с Луисом Алькорисой; уже давно моим постоянным сценаристом является Хулио Алехандро, недавно я работал с Жаном-Клодом Каррьером над «Дневником»). Они меня стимулируют, подталкивают, ускоряют темп составления сценария и записывают его, так как я для этого слишком ленив. Но мы всегда придерживаемся идеи, выработанной мною вначале. Сценарий претерпевает немало изменений во время работы на съемочной площадке. Например, режиссерская разработка «Виридианы» была у меня готова до отъезда из Мексики в Испанию, но встреча с родиной дала мне новые идеи не только во время переработки сценария в Испании, но и во время съемок.

— Учитываете ли вы все детали сценария с самого начала, еще до съемок фильма?

Л. Б. В принципе — да, но герои меняются, эволюционируют в процессе съемок. В «Девушке» Миллер — человек грубый, однако в любви он проявляет известную долю чувствительности: он мог бы совершить насилие над девчонкой, а он ей делает подарок, обращается с ней со своеобразной нежностью. Его характер оформился в процессе работы, когда начались съемки. Только в этот момент узнаешь героев по-настоящему.

— Вы много импровизируете во время постановки?

Л. Б. Много, в зависимости от имеющихся под рукой средств. Я работаю очень быстро, и из-за этого мне часто приходится в одном плане объединять несколько сцен или же от них просто отказываться. Я никогда не снимаю про запас. Я стараюсь все время сохранять ясность мысли и самокритичность. Я говорю себе: «слишком чудно» — и режу, «слишком нежно» — и режу. Я действительно не стремлюсь понравиться публике, но мне не присуще ни самодовольство, ни саморазвлечение. Общие места наводят на меня ужас. Часто я думаю, что фильмы делаются для друзей — конечно, не только знакомых, но и тех, кого ты никогда не видел.

— Ваше воспитание и сюрреалистские опыты должны были естественно привести вас к использованию символов и метафор, из-за интерпретации которых многие критики и толкователи вступают в страшные конфликты. Но мне кажется, что в таком, например, фильме, как «Забутые», символы очень легко растворяются в реалистическом контексте фильма.

Л. Б. У меня часто возникают образы, не имеющие символического значения, иногда я использую их, чтобы запутать следы. По правде говоря, я не понимаю навязчивого стремления некоторых людей рационально объяснить абсолютно спонтанные образы; например, в «Ангеле-истребителе», принося в жертву ягненка, Нобиле снимает с головы повязку и прикрывает ею глаза животного. Здесь нет никакого символа, хотя многие хотят видеть в этом эпизоде приношение искупительной жертвы. И медведь, разгуливающий по дому, отнюдь не символ и уж никак не изображение СССР, рыскающего вокруг беспомощной буржуазии. Но я люблю использовать ложные символы...

— Если вы рассматриваете символы и метафоры в реалистическом аспекте, а также если

вы создаете их, исходя из реальности, мне кажется, судя по вашим фильмам, что путь демистификации «великих принципов» скорее приводит к желаемым результатам...

Л. Б. Я часто думал, что если бы можно было сделать фильм о жизни Христа, исходя из очень простого принципа — придерживаться Евангелия и реальности, сохраняя каждую запятую, не делая уступок ни «за», ни «против», — получился бы образ Христа необычайной силы, может быть, даже жестокости. Я хотел бы сделать фильм о жизни святой Терезы из Лизьё, описанной Пьером Мабием.

Придумывать ничего не нужно, там все уже есть, изменяется только наше понимание фактов и людей.

— Вы всегда используете символы реалистически? Вот в «Виридиане»...

Л. Б. Да. Жестокие образы, показавшиеся богохульными, вроде ножа в форме распятия, о котором заговорила пресса во время показа фильма в Канне, взяты непосредственно из жизни. Одна монашка, живущая в том же монастыре, что и моя сестра, носила в кармане своего платья складной ножик в форме креста. Она мне показала его и сказала: «Эти ножки очень удобны — ими можно чинить карандаши или чистить яблоки». На меня это произвело большое впечатление — это ведь просто готовый сюрреалистический предмет. А предметы для покаяния, которые вынимает молодая послушница Виридиана из своего чемоданчика, в точности соответствуют описаниям, дающимся в энциклопедиях в статье «Святая Виридиана». На канонических портретах она изображается в окружении этих предметов.

Я не виноват, что не придумываю благочестивых картинок для своих фильмов, что они мне в голову не приходят. Если бы они пришли мне на ум, я бы включал их в свои фильмы там, где они мне что-то могли сказать.

— Давно у вас не было с цензурой таких крупных неприятностей, каких стоила «Виридиана»?

Л. Б. Со времен «Золотого века», но тогда было совсем по-другому. «Виридиана» никого не шокировала во время демонстрации в Канне. Вся шумиха началась со статьи в «Оссерваторе Романо», в которой «Мать Иоанну от ангелов» и «Виридиану» называли «набором безбожных сцен». А потом целая команда искателей богохульства бросилась классифицировать все богохульства, которые содержались в моем фильме. Честно говоря, больше всех удивился я сам — я никогда не предполагал, что существует столько разных способов богохульствовать. Надо сказать, что определенная часть французской прессы также внесла свою лепту в разжигание и распространение скандала. Скандал не входил в мои цели. В моем возрасте я хочу, чтобы меня оставили в покое. Время скандала как системы ушло в прошлое, по крайней мере для меня. Лично я считаю, что решение религиозных и социальных проблем не должно идти по этому пути. И в «Назарине», и в «Виридиане», а теперь в «Симеоне-столпнике» я близко подхожу к этим темам, но я не стремлюсь религиозную проблему ставить в центр фильма. Я показываю ситуацию в связи с людьми и претворяю ее в образы в соответствии со своими принципами, от которых никогда не отказывался. «Виридиана» запрещена испанской цензурой — тем хуже. Я уже говорил вам как-то, что причины ее запрещения достаточно ясны, если отвлечься от происшедшего скандала. Франко — диктатор, который опирается, с одной стороны, на средневековую концепцию правления и социальной структуры своей страны, с другой стороны, он по возможности опирается на церковь. А эта комедия — «Виридиана» именно комедия — несет в себе скрытый подрывной заряд, понятный только посвященным. В их число явно нужно включить церковных цензоров, которые диктуют всем свою точку зрения. Поэтому в данном случае в качестве первой меры они запретили упоминание моего имени и моего фильма в испанской прессе.

— Но все это не идет ни в какое сравнение с тем скандалом, который вызвал «Золотой век».

Л. Б. И потом за эти тридцать лет произошло множество весьма серьезных событий: нацизм, война со всеми ее последствиями. Вы читали в связи с выходом «Золотого века» в «Студио 28» о фашистских выходках и нападках в газетах, особенно в «Фигаро», но все же вы не можете себе представить масштабов скандала. Даже спустя несколько лет, когда после гражданской войны я оказался беженцем в Париже, группы «королевских молодчиков» разыскивали меня, чтобы прикончить; никто не знал моего адреса даже в испанском посольстве. Я жил в настоящем подполье и никогда не отваживался выйти на улицу без револьвера.

— Мне всегда казалось, что период между войнами был великим в смысле глубокого кризиса ценностей и радикальных изменений в европейском обществе. Это была уникальная возможность попытки преобразовать все средства выражения, особенно кино, тогда еще совсем молодого. Я всегда невольно связываю этот момент с вашим, по-моему, основополагающим произведением — «Золотым веком».

Л. Б. Это единственный фильм за всю мою жизнь, задуманный и созданный в состоянии эйфории и энтузиазма, в порыве разрушительного безумия и намеренного стремления к скандалу, посвященный нападкам на представителей «порядка» и высмеиванию их «вечных» принципов. Никогда с тех пор я не испытывал такого рвения и, честно говоря, не находил возможности выразить себя с такой свободой. Время тогда этого требовало, и к тому же я не чувствовал себя одиноким: со мной была вся сюрреалистская группа. Теперь все не так. В 1958 году Бретон мне сказал: «Теперь невозможно никого шокировать». И он прав. В Лондоне проходил фестиваль моих фильмов — нечто вроде ретроспективы — там «Золотой век» был

показан двенадцать раз (один почтальон присутствовал на всех двенадцати сеансах). И ни одного проявления недовольства. Зрители находили фильм очень забавным.

— «Виридиану» вы делали примерно в таком же состоянии духа?

Л. Б. Действительно, после «Золотого века» я ни разу не испытывал такого подъема. Я вам говорил, что встреча с родиной меня просто потрясла. Но это было по-другому.

— У вас было много трудностей с испанской цензурой?

Л. Б. Они попросили меня внести некоторые изменения в сценарий, но несущественные. Директор Национального центра кинематографии сам выбрал этот фильм для Каннского фестиваля. Однако он не представлял Испанию официально — я был против, я не хотел, чтобы франкистские власти могли воспользоваться малейшей выгодой от успеха фильма. Директор фестиваля лично меня попросил представить «Виридиану». Продолжение вам известно: скандал, смещение директора Центра и т. д. Мне не нужно вам рассказывать, что я против цензуры, против ограничений, навязанных свободному выражению мыслей. Но со мной бывает странная вещь: когда продюсер мне предоставляет полную свободу и я могу делать все, что приходит в голову, то чувствую себя опустошенным. Мне всегда нужно бороться с какими-то препятствиями, преодолевать какие-то трудности.

Иногда наткнуться на запреты полезно: это стимулирует, я вынужден тогда искать какие-то решения, чтобы сказать то, что я хочу, но по-другому. Но еще раз повторяю, я против цензуры, за полную свободу.

— Одна из самых замечательных черт ваших последних фильмов, особенно «Девушки», посвященной довольно деликатной теме,— это целомудрие. Можно подумать, что вы намеренно избегаете рискованных сцен.

Л. Б. Сейчас все пользуются откровенными сценами, эротикой как приманкой. Буржуазная публика, которая заполняет кинотеатры, требует эротики так же точно, как двадцать-тридцать лет назад она ее предавала анафеме. Такие сцены легко делать, и, поскольку они соответствуют общему духу, ставить их — значит поддаваться всеобщему конформизму. Но отказываться от такого эротизма — это не значит отказываться от любви или даже от чувственности. Раз уж вы упомянули «Девушку», я думаю, что отношения между Эвви и Миллером не оставляют сомнений и поэтому не нужно было приводить доказательства в виде чересчур откровенных сцен.

— Если проследить за эволюцией вашего творчества, можно заметить постепенный отказ от музыки.

Л. Б. Я убежден, что музыка не является или почти не является необходимостью. Например, в «Девушке» негр Травер играет на кларнете, сторож Миллер поет под гитару. Больше ничего. Но это почти часть диалога. В «Виридиане» тоже — «Аллилуйя» Генделя имеет драматургическое значение, необходимое для развития действия, а рок-н-ролл в финале — это сопровождение, которое вполне могло бы звучать из радиоприемника. В «Назарине» в последних сценах звучит барабанный бой, который всегда раздается в Каланде, моей родной деревне, во время страстной недели. В «Ангеле» совсем нет музыки, не считая двух пьес для клавесина и органа, совершенно необходимых. Мне кажется, что музыка в чем-то предательская штука: она иногда помогает скрыть слабые места в режиссуре фильма. Она подчеркивает иногда больше, чем изображение, драматическое напряжение.

— Сколько времени длятся съемки ваших фильмов?

Л. Б. Обычно, как и все мексиканские режиссеры, я снимаю четыре недели. На «Назарина», «Девушку» и «Ангела-истребителя» у меня ушло по пяти недель. «Симеона-столпника», который должен идти около сорока пяти минут, я снимал чуть больше трех недель. Филь-

мы, которые я делал во Франции, или совместные постановки отнимали у меня больше времени из-за системы съемок на французских студиях. Я снимаю очень быстро.

— Вы всегда принимаете участие в монтаже?

Л. Б. Разумеется, конечно! Во время съемок я стараюсь снимать только самое необходимое для каждого кадра, чтобы потом, во время монтажа, можно было бы убрать «хлопушку» и склеить все куски почти по порядку. Это можно сделать за десять дней. Ведь я все свои фильмы монтировал именно за такое время, не дольше.

— Простите мне этот flash back, как вы открыли в себе призвание режиссера?

Л. Б. Когда мы были студентами, мы ходили в кино на комические фильмы — только их мы принимали всерьез, на остальные ходили с нашими милыми подружками, чтобы побыть с ними в темноте. Потом, когда я уехал в Париж и стал работать в Обществе интеллектуального сотрудничества наций, я понял, что чиновничья работа — не моя стихия. Вы уже знаете, как «Усталая смерть» Ланга открыла мне глаза на возможности поэтического выражения в кино, прежде я никогда об этом не думал... Я сделал вместе с Дали «Андалусского пса». Потом, без Дали, я сделал «Золотой век»... вот так. Может быть, мне больше хотелось бы стать писателем, но, кажется, у меня нет к этому данных. И потом, при моем властном характере меня очень стимулировала возможность руководить группой работников, которые мне подчинялись. По сути дела, я начал профессионально работать в кино только после переезда в Мексику. Я помню, что в начале моей мексиканской карьеры я делал жесткую раскадровку и даже рисовал картинки — кадры и движения камеры. Но это длилось недолго, так как на площадке я все менял.

— В современном кино широко применяются «проходы». Считаете ли вы, что это интересный путь отказываться от «действия», чтобы сконцентрировать внимание на описании?

Л. Б. Да, но мне, как режиссеру, кажется, что по нему трудно идти. Во-первых, потому что нужно много денег и времени. И потом на чем должна останавливаться камера? На лицах? Тогда они должны быть потрясающе выразительны, как лицо Жанны Моро в «Ночи» и в «Любовниках», и нужно найти для них точное и значительное окружение. Потом нужно, чтобы предметы что-то говорили. Эта долгая прогулка Жанны Моро в «Ночи», к примеру, предполагает целые дни съемок на натуре, мне кажется, это не подходит моему темпераменту. Чтобы снимать в Европе, нужны месяцы. Я не выношу слишком долгих съемок,— начав фильм, я хочу завершить его как можно скорее.

— Раз уж мы говорим о современном кино, вы могли бы сказать мне что-нибудь о режиссерах, которых вы считаете наиболее интересными?

Л. Б. Знаете, я в качестве зрителя... и потом я очень мало хожу в кино. Я видел «Ночь», Антониони меня интересует, но я ему предпочитаю Феллини — я считаю себя «феллинистом» после «Дороги», и, однако, я не смог высидеть «8^{1/2}», я там ничего не понял и ушел из зала. Может быть, я еще раз на него пойду и досмотрю до конца. Рене мне кажется большим режиссером, но, когда я впервые увидел «Мариенбад», я испытал замешательство, может быть, из-за впечатления, которое на меня произвел этот фильм. Потом, по мере того как я об этом думал, образы становились на свои места, тогда мое первоначальное негодование сменилось приятием и восхищением, и я считаю, что это произведение необыкновенно емкое, хотя и безысходное. Я нахожу, что Луи Малль тоже талантлив.

— Еще один, последний вопрос: считаете ли вы, что вам предоставлена свобода творчества, и в чем вы ее видите?

Л. Б. Ответ на этот вопрос можно найти в тексте этого интервью, по моему. Однако я расскажу вам одну историю, имеющую отношение, во всяком случае, ко второй части вашего вопроса. Когда я был в

Мадриде, меня пригласил пообедать Николас Рей, он хотел со мной познакомиться. Во время беседы за обедом он сказал: «Я завидую вам, вы делаете какие хотите фильмы и как вам хочется», Я ему ответил: «А вы бы согласились снимать фильм за сто тысяч долларов?» Он удивился и сказал «нет». Видите, он предпочитает жертвовать свободой ради престижа. Если бы он сделал фильм с уменьшенным бюджетом, фильм по своему вкусу, ему бы никогда больше не давали делать фильмы на пять миллионов долларов. Он бы почувствовал, что рушится его престиж.

Что до меня, то мне кажется, я никогда себе не изменял, так как всегда делал свои фильмы в соответствии со своей совестью и убеждениями.

И даже в фильмах, которые я делал ради заработка, я не поддавался конформизму. Вот и все.

Мехико, декабрь 1964 года.
«Sinéma-65», N 94, 95

— Вы всегда ставили фильмы с минимальным бюджетом; не выиграли бы некоторые из них, если бы снимались с затратой более значительных средств?

Л. Б. Когда я читаю в сценарии «Лодка скользит по волнам, с порывом ветра приближается буря», я вычеркиваю и «ветер», и «бурю», и вообще все, что может усложнить технику съемки. Мой идеал — рассказать историю всего с четырьмя-пятью действующими лицами. Грандиозные наводнения и битвы римлян — это не для меня, и я никогда не мечтал ставить дорогостоящие фильмы. Однако должен признаться, что иногда при съемках мне не хватало соответствующих технических средств. Так было с «Симеоном-столпником», когда из-за их отсутствия я был вынужден отказаться от некоторых специальных эффектов; мексиканские студии, хоть и находятся в прекрасных

помещениях, лет на двадцать пять отстают в отношении оборудования. Мы считали большой удачей, что раздобыли операторский кран для съемок «Симеона». Он был совершенно необходим при беседах пустычника, неподвижно стоящего на вершине столпа, с людьми, находящимися внизу, и при появлениях вертлявого сатаны, искушающего Симеона. Мне было нужно, чтобы камера постоянно находилась в движении (я, конечно, не возвожу это в незабываемый принцип), так как я очень верю в гипнотическую силу движущегося изображения. Я называю это «усыпить зрителя».

— Почему ваш фильм «Симеон-столпник» длится всего сорок минут?

Л. Б. Прежде всего «Симеон» — это документальный фильм об отшельнике. На Востоке до самого XIV века появлялись сотни монахов-столпников. Святой Симеон был первым из них. Моего отшельника зовут просто Симеоном, потому что речь идет не о святом, а вообще о каком-то одном из многих столпников. Многие из них не могли выдержать до конца и, побежденные соблазном, покидали свои столпы, некоторые погибали от молний или наводнения. Сотни таких столпников встречались почти повсюду в мире: в России, Европе, Африке. Они питались лишь листьями салата и водой, которые им приносили время от времени.

Когда фильм был представлен в Венеции, некоторые испанские критики обвинили меня в богохульстве. По-моему, они ошибаются. Мне, как всегда, приписывают умыслы, которых я и не вкладывал в свои произведения; что бы я ни сделал, они всегда ищут какую-то крамолу. «Симеон» снят как документальный фильм, на основе текстов Делаэ и отца Фостюжера, доминиканца, который перевел на французский язык греческие и латинские оригиналы. Эти тексты трактовались мною с величайшим уважением к ним, и ни о каком богохульстве не может быть и речи. Меня упрекали в том, что я показал в одежде Христа, с бородой, Сильвию Пиналь, а она пинает ногой ягненка. Но ведь она как раз воплощает дьявола, и не раз говорилось, что в первые века христианства дьявол часто принимал об-

раз Христа. Сильвия Пиналь несет ягненка, чем-то напоминая Добро-го пастыря на мозаике в усыпальнице Галлы Плацидии в Равенне. До тех пор пока Симеон не подозревает, что она не то, за что себя выдает, ничего не происходит. Но когда она начинает доказывать, что нужно полностью удовлетворить плоть, чтобы дух целиком посвятить богу, Симеон усматривает в этом ересь и восклицает: «Vade retro!»¹ С этого момента она ведет себя как сатана, грубо оскорбляет монаха, бросает на землю ягненка и пинает его ногой. Кроме того, меня упрекали за благословения Симеона. Он благословляет сверчка, облако и все, что видит, потому что в эту минуту он счастлив. В какой-то момент он говорит: «Не знаю, что еще благословить. Что бы такое мне благословить? Это развлекает меня и никого не может обидеть». Но тут же спохватывается и добавляет: «Боже мой, прости меня. Что это я говорю?!» Я спрашиваю: где же здесь богохульство?

«Симеон» идет всего сорок минут не только из-за финансовых затруднений, но и потому, что фильм мог прекрасно закончиться там, где закончился. Во второй половине фильма, которую я снимать не буду, сатана — после того как Симеон был перенесен в Нью-Йорк, в клуб, где танцуют шейк, — вновь возвращает его в прежнюю эпоху. И Симеон умирает, совершив смертный грех, поддавшись соблазнам плоти. Если бы мой продюсер согласился не представлять фильм в Венеции, я бы его закончил. Но это было сделано, и возможность упущена.

— Не ставился ли вопрос о том, чтобы дополнить фильм вторым эпизодом, снятым другим режиссером?

Л. Б. Да. Продюсер хотел довести его до нормального метража и снять фильм, который дополнял бы представление об этом мире. Было сделано предложение Кубрику. Только сейчас, из ваших слов я узнал, что Уэллсу также предлагали поставить эту часть фильма. То же самое предлагали и Витторио Де Сике. А по-моему, единст-

¹ Изыди! (латин.)

венный режиссер, который мог сделать что-нибудь, чтобы дополнить «Симеона», — это Феллини.

— Вы упомянули о финансовых затруднениях: лимитировала ли вас в чем-нибудь кинофирма?

Л. Б. Да. В нескольких случаях у меня допущены накладки при съемках на натуре; в одной и той же сцене небо то чистое, то облачное, хотя это не очень заметно благодаря стараниям лаборантов. Я просто не мог затягивать съемки, ждать, чтобы добиться единообразия. Для шествия паломников мне были нужны пятьсот статистов, а в моем распоряжении было всего восемьдесят человек, в большинстве индейцев, тогда как мне были необходимы сирийцы; мне пришлось расставить их подальше от камеры, чтобы не было заметно, что это люди другой расы. И кроме того, мне пришлось жульничать, главным образом для того, чтобы шествие паломников казалось более внушительным и занимало большую площадь. Я снял фильм за восемнадцать дней.

Я настаиваю на том, что речь идет о документальном фильме. В нем есть чудо: крестьянин просит о том, чтобы у него выросли на месте обрубков новые руки, и показывает свои ампутированные руки. Симеон говорит: «Помолись в молчании» — и руки действительно вырастают. Вокруг люди продолжают заниматься своими делами, не придавая никакого значения этому событию. Слово ничего не произошло, словно никто не обращает внимания на чудо. За это меня тоже упрекали. Почему?

— Какую подготовительную работу вы проводите до того как беретесь за сценарий?

Л. Б. Если это необходимо, я делаю все, что в моих силах, чтобы собрать документацию. Я питаю слабость к фильму «Он» именно потому, что ему предшествовала тщательная подготовка, придавшая ему бесспорную подлинность. В Париже этот фильм ежегодно демонстрировался в больнице св. Анны как иллюстрация классического случая паранойи. С самого начала своей деятельности я всегда был

связан с этой средой: Фрейд заинтересовался «Андалусским псом», и Юнг считал его автора душевнобольным, страдающим dementia praecox¹.

Для фильма «Земля без хлеба» («Лас Урдес») я тоже собирал обширную документацию.

Подготавливая «Монаха», я просмотрел массу материалов о монастырской жизни. В одном из них говорится о монахе-вестготе, который в виде наказания должен был сам себе нанести двадцать ударов бичом — viginti flagela — за то, что опоздал к обеду.

— Знали ли вы тех, кого в Испании называют «поколением 1898 года»?

Л. Б. Да, знал Унамуно, Ортегу... Но это были люди старшего поколения. Я входил в группу Дали, Гарсиа Лорки, Чабаса Баррады... Очень хорошо знал Хуана Рамона Хименеса. Как-то я читал лекцию об авангардистском кино, сопровождавшую показ фильмов «Только время» Кавальканти и «Антракт» Рене Клера. Это было настоящим открытием для интеллигентов, которые считали кино зрелищем низшего сорта. Хуан Рамон очень заинтересовался этим открытием. Фильм «Андалусский пес» был антиавангардистским по своей сущности, да и по форме он не имел ничего общего с авангардизмом того времени.

— Ваш нынешний образ жизни кажется очень организованным и размеренным: он всегда был таким? Что вы любите? Как проводите свой досуг, которому придаете в последнее время большое значение?

Л. Б. На такие вопросы я могу ответить не очень связно. Я всегда вставал очень рано. Еще живя в Студенческой резиденции, я поднимался, когда полуночники только собирались ложиться спать. Я очень методичен и, думаю, неплохой организатор, когда дело касается постановки фильма.

¹ Раннее безумие (мед., латин.).

У меня большая коллекция огнестрельного оружия. Я люблю собственноручно изготавливать для него пули.

Теперь я читаю меньше, чем прежде, но все-таки читаю. Только сейчас я не читаю что попало.

С кинотеатрами то же самое: я хожу очень редко — восемь-десять раз в год, но всегда бываю доволен, потому что уж если я иду, то смотрю определенный фильм, отзывы на который позволяют предположить, что это нечто стоящее.

Один из моих самых любимых режиссеров — Феллини: он глубоко меня трогает. Но я не совсем понял «8^{1/2}». Хотелось бы посмотреть его еще раз в лучших условиях, с субтитрами, чтобы я был один и сумел остаться до конца фильма. В тех пяти бобинах, которые я смог выдержать, мне не понравились фантастические видения. В эпизоде с толстухой и детьми обыгрывается слишком примитивный контраст. Мне очень понравились фильмы «Дорога» и «Ночи Кабирии», в особенности их финальные сцены. Нравится мне и «Сладкая жизнь»; я хотел уйти после эпизода с «чудом», но зал был так переполнен, что мне это не удалось. Я рад, что остался; это необыкновенный фильм.

Не знаю, буду ли я еще снимать фильмы, после того как поставлю «Монаха»; меня ничто больше не интересует, и мне как будто нечего больше сказать. Впрочем, есть одна вещь, которую я не прочь бы перенести на экран. Это повесть Дино Буцатти, действие которой происходит в семиэтажной клинике; нечто в духе Кафки или «Ангела-истребителя»: человек, страдающий всего лишь головной болью, ложится в большую клинику; где его помещают в палату на седьмом этаже. Попав в этот механизм, он больше не может из него вырваться, хоть и волен это сделать. Каждый раз, когда его переводят этажом ниже, он понимает, что его положение все ухудшается. Первый этаж предназначен для трупов, которые увозят на кладбище. Это очень оригинальная повесть.

— Вы хорошо знаете испанских классиков.
Орсон Уэллс рассказал нам, что прочел «Ла-

сарильо» и находит его тему необычайно интересной, достойной того, чтобы вы ее экранизировали.

Л. Б. Фильм по роману «Ласарильо» уже поставлен. Мне хотелось снять три фильма по трем романам Гальдоса: «Назарин», «Тристана» и «Анхель Герра». Первый уже сделан. По второму я написал сценарий, но мне не удалось его поставить, а «Анхеля Герру» невозможно снимать в Мексике. Остальные романы Гальдоса необычайно хороши, но не для кино; из них получились бы только кинороманы, а это меня не привлекает. Раз двадцать мне предлагали снимать «Селестину». Я только улыбаюсь, не затрудняя себя ответом.

— Есть ли у вас предложения из США?

Л. Б. Да. Сейчас я на хорошем счету у нескольких продюсеров и вот уже три года, как получаю множество предложений из Голливуда и в особенности из Нью-Йорка. Лет пятнадцать назад я был бы рад этим предложениям. А теперь нет. Мне внушает ужас затягивающий механизм Голливуда. Живя там, я никогда не стремился ставить фильмы, а теперь-то уж и вовсе не стану этого делать.

— С кем вы были знакомы во время вашего пребывания в Голливуде?

Л. Б. Я жил довольно уединенно. Иногда я навещал Рене Клера. Познакомился с Чаплином в 1930 году. Потом, в 1940 году, оставшись без гроша, я хотел продать ему несколько гэгов. Он не пришел на свидание. С тех пор я сам больше не хотел его видеть. Кстати, один из этих гэгов, когда человек стреляет из пистолета, а пуля из-за недостаточной движущей силы не вылетает, а вяло выкатывается и падает к ногам на землю, он использовал в сцене с пушкой в «Диктаторе».

Это чисто случайное совпадение, потому что я никому не рассказывал об этой «находке». Мы оба придумали один и тот же трюк: нечто подобное довольно часто видишь во сне.

— Любите ли вы бой быков?

Л. Б. Совсем не люблю. За всю свою жизнь я видел не более пятнадцати коррид. В последний раз это было в Мексике, и мне было просто очень страшно.

— Вы не находите сюрреалистических элементов в быке?

Л. Б. По-моему, крыса гораздо занятней. Хотя вообще все животные меня очень интересуют.

— Видели ли вы фильмы молодого французского кино?

Л. Б. Трюффо очень талантлив, и мне понравилась «Нежная кожа». «400 ударов» и «Жюль и Джим» понравились мне меньше. К несчастью, кинематографисты привыкли рассказывать вещи, известные нам еще до того, как мы вошли в зал. Я люблю, чтобы мне рассказывали что-нибудь, чего я не знаю. Если этого нет, то зачем идти в кинотеатр? «Нежная кожа» смотрится с интересом, потому что история рассказана хорошо.

Из фильмов Годара я видел «На последнем дыхании» и «Презрение». Мне нравится его независимость и необычайная дерзость. В «Презрении» он эстетствует в духе Кокто. Очень в духе Кокто, но лучше Кокто.

— Знали ли вы Жана Виго?

Л. Б. Он как-то пришел ко мне. Потом мы с ним подружились. Это был замечательный парень. Я очень люблю его «По поводу Ниццы» и «Ноль за поведение».

Мы очень любили старые американские кинокомедии и любили Китона гораздо больше Чаплина. И еще любили Бена Терпина. В те времена я ходил в кино до трех-четырех раз в день.

В этом году в Канне я видел всего два фильма: первый — «Бог и дьявол на земле солнца» необычайно талантливого двадцатипятилетнего бразильского режиссера Глаубера Роша, который еще заставит говорить о себе. Его фильм, идущий три часа, — это самая прекрасная вещь из тех, что я видел за последние двенадцать лет. Он полон кровавой поэзии... И второй фильм — «Отвращение» Полянского,

который безусловно талантлив... между прочим, фильм Роша был поставлен на очень скромные средства.

Ноги моей никогда не было ни в одной фильмотеке; они пытаются подражать методам коммерческого кино и оценивают достоинства фильма по числу зрителей. Кстати, сейчас в Лондоне организован ретроспективный показ моих произведений, и по этому случаю демонстрируется несколько «невероятных» фильмов, таких, как «Зверь», который мог бы быть интересным, но на деле получился очень вульгарным, «Иллюзия разъезжает в трамвае», что уж вовсе подлинное идиотство, или еще «Река и смерть», просто очень посредственный фильм. Я даже не думал, что эти фильмы до сих пор существуют, а они, оказывается, разгуливают по всем фильмотекам Европы. Конечно, я не отрекаюсь от ответственности за эти фильмы, поскольку сделал их я, но это все работы, не представляющие никакого интереса.

— В вашем творчестве есть нечто достойное восхищения: единство стиля, умение сохранить свою индивидуальность даже в фильмах, поставленных в самых тяжелых условиях, порождаемых требованиями вульгарного коммерческого кино...

Л. Б. Даже в подобных условиях я всегда работал в согласии со своей совестью. Ни один из моих фильмов не содержит ни одной мельчайшей детали, противоречащей моим нравственным или политическим убеждениям. Только не выходя из этих поставленных мною самому себе строгих рамок, я делал то, что мне предлагали.

— Ваши фильмы, снятые в Мексике или Испании, заметно отличаются от фильмов, поставленных во Франции... Ваши французские фильмы более законченны, сняты с использованием более значительных средств, но внешне менее индивидуальны.

Л. Б. Во Франции мне всегда предлагали ставить фильмы на темы, против которых я не мог возразить ничего, кроме того, что они выбраны не мною. «Смерть в этом саду» не кажется мне удачной. А фильм «Это называется зарей» поставлен по хорошему роману Эмманюэля Роблеса. Самый плохой из моих французских фильмов — это «В Эль-Пао начинается лихорадка»; во время съемок мы с Жераром Филипом недоумевали, зачем мы вообще участвуем в подобной «затее». Это было тайной для нас обоих.

— Как вы думаете, какие из ваших фильмов могли бы иметь успех в Испании?

Л. Б. «Назарин». Но на него наложено табу. Однако я думаю, что простым, лишенным предвзятости людям он понравился бы. Я говорю не о публике киноклуба. Мне кажется, что мои фильмы не нравятся испанцам; логичней было бы разрешить их демонстрацию, чтобы они сами доказали свою непопулярность. В первые два дня их защищали бы из сочувствия ко мне, а на третий день никто не пошел бы их смотреть. И в то же время это дало бы повод всему свету говорить: «Вот какая свобода в Испании!» Это фильмы с подтекстом, в них нет ничего явного или очевидного. Я уверен, что фильм «Забытые», если он будет прокатываться, не продержится на афише и двух дней — «Сколько грязи и нищеты!». Фильм пройдет незамеченным.

«Арчибальдо» и «Ангел-истребитель», по-моему, вполне годятся для проката, но на них тоже наложено табу.

Я никогда не стремился что бы то ни было доказывать в фильме. Политическое или дидактическое кино меня не интересует. В этом отношении меня ни в чем нельзя упрекнуть. Но что бы я ни сделал, во всем находят какую-то двусмысленность.

Меня раздражает, когда говорят, будто в «Симеоне» я богохульствую; не люблю, когда мне приписывают то, что я вовсе не имел намерения сказать.

— Что вам известно о молодом испанском кино?

Л. Б. Очень немного; мне нравится «Прекрасная любовь» Регейро. Я очень верю в Карлоса Сауру, хотя он немного «немец». Иногда я упрекаю его в том, что ему не хватает чувства юмора, что он не умеет ценить шутку...

— Что вы думаете о связи испанского кино с национальным искусством и культурой?

Л. Б. Современная молодежь стала невинной жертвой оторванности от традиций: слишком рано оказалась перерезанной пуповина, которая связывала их с предыдущими поколениями, и они вынуждены все изобретать заново, и собственный нонконформизм в том числе. Этой связи им очень не хватает, им приходится восстанавливать ее с помощью литературы. А это, однако, вовсе не одно и то же.

Мадрид, 15 января 1965.
«Cahiers du cinéma», 1967, N 191

— Удовлетворены ли вы своим последним фильмом — «Дневная красавица»?

Л. Б. Мне несколько не нравится роман Кесселя, но меня заинтересовала возможность создать нечто такое, что мне нравилось бы, на основе вещи, которая мне не нравится. В фильме есть сцены, которыми я очень доволен, но есть и сцены, которые мне вовсе не по душе. Должен сказать, что мне была предоставлена полная свобода во время съемок, и поэтому я считаю себя целиком ответственным за результат. Я очень рад, что закончил фильм и могу вернуться в Мексику; продолжительные съемки меня утомляют, и я стараюсь снимать как можно быстрее. В плане съемок был установлен срок — десять недель. Я снял фильм за восемь, потому что мне надоело искать необычные углы для камеры и говорить глупости актерам. Я использовал лишь 18 тысяч метров пленки, а это очень мало, если учесть, что зачастую для дешевого фильма используется не менее 25 тысяч метров. В момент съемки я всегда думаю о монтаже. Благодаря этому мне не приходится прибегать к досъемкам и удается упростить монтаж до того, что он иной раз сводится к простой

склейке концов с концами. Я смонтировал «Дневную красавицу» за двенадцать часов. К ним, правда, нужно прибавить еще неделю, которую потратила монтажница на тщательную обработку переходов. При создании фильма меня интересуют больше всего не съемки, а предшествующий и последующий этапы: разработка сценария и монтаж. Я работал монтажником в США — правда, несколько особенным монтажником.

— Будет ли этот фильм послан на фестиваль?

Л. Б. Ничего не знаю. Это дело продюсера. Как только я заканчиваю фильм, я утрачиваю к нему всякий интерес; я даже не иду его смотреть.

— Это ваш третий цветной фильм...

Л. Б. На этот раз у меня был необыкновенный оператор. Саша Вьери, который примирил меня с цветом.

— Вы много работали над сценарием «Монаха»?

Л. Б. Да, потому что это мой самый любимый этап работы, Я всегда принимал участие в разработке сценариев моих фильмов, но всегда нуждался в сотрудничестве с писателем, У меня есть недостаток, я повторяюсь. Вот почему из меня не вышел писатель. Я не могу написать даже простого письма, У меня получается примерно так: «Дорогой друг, пишу тебе, потому что мама написала мне, что не может написать тебе, и просила, чтобы я написал тебе...» или «Уличное движение очень затруднено, Невозможно двигаться при таком движении...». Поскольку все получается в этом роде, мне остается только изорвать письмо, Я трачу три дня на то, чтобы написать текст, который писатель написал бы за три часа. Поэтому мы с соавтором обычно сначала поговорим, все обсудим, поспорим, а потом уж я предоставляю писать ему самому.

— Верно ли, что «Ангел-истребитель» был для вас возвратом к духу «Золотого века»?

Л. Б. Я знаю, что так говорили и писали, но это неверно, Дело в том, что я остался таким же, каким был.

— В ваших первых мексиканских фильмах, и в особенности в «Сусане», явно заметно, что, взяв предложенную тему, вы выворачивали ее наизнанку, придавая ей смысл, совершенно противоположный первоначальному.

Л. Б. Да, это было именно так, но боюсь, что фальшивость хэппи энда не была достаточно наглядной. Из фильмов этого периода мне больше всего нравится «Он».

— Какой из ваших фильмов нравится вам больше всех?

Л. Б. Право, не знаю. Мои вкусы очень меняются. Сегодня мне нравится один, завтра другой. В данный момент меня больше всего интересует «Девушка». В свое время при выходе на экран она с треском провалилась; фирма «Коламбия» очень плохо организовала прокат. У этой фирмы есть опыт в подобных делах. Меня нисколько не удивит, если она, например, купит права проката фильма «Охота» режиссера Сауры, запросто, не моргнув глазом выложив 20 тысяч долларов, а затем постарается как можно хуже организовать прокат. Такова вообще политика Голливуда: скупать фильмы, представляющие собой угрозу, и таким образом избегать конкуренции. Но фирма «Коламбия» идет еще дальше: ее политика в области искусства заключается в том, что она скупает творческие индивидуальности, чтобы вернее их устранять.

Но была и другая причина первоначального провала фильма: в то время фильм одинаково не понравился ни белым, ни неграм. Когда фильм вышел на экраны, гарлемская газета написала, что меня надо повесить на Пятой авеню за ноги, как Муссолини. Другие газеты вовсе ничего не писали о фильме, а «Нью-Йорк таймс» метала громы и молнии. Для того чтобы фильм подобного рода понравился, надо было, чтобы негр оказался героем, который спасает белого в конце фильма, или наоборот. А в моем фильме нет героя.

— Что вы думаете о молодом бразильском кино?

Л. Б. Я видел «Ружья», «Засуху», «Бог и дьявол на земле солнца». Три фильма, которые мне необыкновенно понравились и потрясли меня. В особенности фильм Роша, он сделан не очень хорошо, но обладает огромной впечатляющей силой. Из всех «молодых кино» на свете бразильское — самое лучшее. Ему, правда, не хватает необходимой свободы, но и в дальнейшем если не бразильцы, то кто-нибудь другой все равно будет создавать подобные фильмы. Речь идет о чем-то, что уже существует, что присутствует здесь. Нужно только сделать небольшое усилие, чтобы его воспринять.

— Нравится ли вам Беллоккио?

Л. Б. Я видел «Кулаки в кармане», и это меня несколько не заинтересовало; фильм омерзителен и слишком примитивен. Все в нем шаржировано: слепая мать, дефективный брат... это слишком примитивно; сын кладет ноги на гроб матери. Раз уж это так, почему бы не показать еще, как он гадит ей на голову? Это единственное, в чем режиссер нас пощадил.

— А Феллини?

Л. Б. Мне очень нравятся его первые фильмы. До «Сладкой жизни» Феллини был одним из самых интересных для меня режиссеров. А сейчас он «гений», создающий «гениальные вещи». Я видел «Джюльетту»: это ничто. Ни подлинный, ни ложный сюрреализм, просто ничто. Эти шляпы... что они должны означать?.. Техническое мастерство, ничего, кроме технического мастерства. Предположим, что я должен снять сцену в этой комнате и что вы должны открыть эту дверь, сказать несколько слов, проходя мимо своего друга, который затем встает, чтобы пойти за паспортом, в то время как вы выходите: так вот, если я сниму эту сцену общим планом, это будет очень простая сцена, в которой мало движения. Но если я сниму ее средним планом, получится сцена, в которой камере нет ни минуты покоя... Если вдобавок я освещу стены, вместо того чтобы осветить персонажи... то и получится первая сцена «Джюльетты». Когда в каком-нибудь фильме я начинаю до такой степени «видеть» технику, он мне больше не нравится. В своих фильмах я всегда стараюсь

сделать технику незаметной. Если она бросается в глаза, сцена испорчена.

Когда я смотрел «Джюльетту», я вышел из зала, не дождавшись конца фильма, и отправился выпить рюмочку Кампари. А потом я вернулся к кинотеатру, чтобы посмотреть на лица зрителей: они расходились серьезные, как покойники. Кинозрители — самые плохие зрители на свете; театральные или спортивные зрители совсем другие: они разговаривают, спорят, волнуются.. В кинотеатр же ходят только люди, желающие убить лишнюю пару часов, пощупать свою невесту или еще что-нибудь в этом роде. Я не часто хожу в кинотеатр, но люблю наблюдать, когда расходятся зрители. Так вот кинозрители всегда молчаливы, как покойники. Правда, 80% современных фильмов делаются зря. Очень немногие из них действительно значительны или хотя бы интересны.

— Вы много читаете?

Л. Б. Нет, я читаю немного и, когда это со мной случается, предпочитаю читать книги по биологии и истории, а не романы. Очень люблю южноамериканскую литературу. Алехо Карпентьер, по-моему, величайший писатель на испанском языке. «Потерянные следы» и «Век просвещения» — два замечательных романа. Так же как и «Город и псы» Варгаса Льосы. Еще я люблю Кортасара и Мигеля Анхеля Астуриаса, хотя очень удивился, узнав, что он кончил тем, что стал послом Гватемалы в Париже.

— Собираетесь ли вы что-либо снимать в Испании?

Л. Б. Я не строил никаких планов, после того как было запрещено снимать «Тристану». И тем не менее мне больше всего хотелось бы работать в Испании. Но, в общем-то, я думаю на этом остановиться. Отныне я больше не буду ставить фильмы ни в Испании, ни во Франции, ни где бы то ни было. «Дневная красавица» — мой последний фильм.

Высказывания

Я не люблю ходить в кино, но люблю кино как средство выражения, как лучшее средство для показа той действительности, с которой нам не приходится ежедневно соприкасаться. Через книги, журналы, посредством нашего опыта мы узнаем внешний, объективный мир. Кино же с его техникой открывает нам маленькое окошко, продолжая эту реальность. Мои запросы кинозрителя состоят в том, чтобы кино мне что-то открывало, а это случается крайне редко. Остальное меня не привлекает, я уже очень стар.

— В конце, когда герой (фильм «Он»), ставший монахом, идет по дороге «зигзагами», что это для вас означает?

Л. Б. Ничего. Меня очень развеселила мысль показать его шагающим «зигзагами». Это ничего не означает, просто мне так нравилось.

Все, что меня увлекало, имело лишь символический смысл. Я хотел в наиболее реалистические сцены ввести ирреальные, совершенно неподходящие элементы. Например, когда Хайбо («Забывшие») вступает в драку и убивает другого парня, в кадр на дальнем плане входит каркас строящегося одиннадцатизэтажного здания. Я хотел поместить в нем оркестр из ста музыкантов. Они были бы видны лишь мельком, неясно. Я хотел ввести много подобных штрихов, но мне это начисто запретили.

Не люблю музыку в фильмах, считаю ее нечестным элементом, своего рода трюкачеством,— за исключением, естественно, некоторых случаев.

«Cahiers du cinéma», 1954, N 36

...Ненавижу традиционную раскадровку, план, контрплан... Не стоит скрывать свои намерения, снимая одну и ту же сцену по-разному,

а потом «выпутываться» при монтаже. Я люблю длинные, непрерывные планы... Если я снимаю двести пятьдесят планов, значит, в моем фильме будет двести пятьдесят планов, без какой-либо путаницы или излишков.

Ненавижу музыку в фильмах. Даже склонен совсем от нее отказываться, потому что это слишком легкий путь. Сколько фильмов провалилось бы, если из них убрать музыку?.. Я сейчас признаю только драматургически обусловленную музыку и не терплю иллюстративной музыки, которая сопровождает кавалькаду или «прикрывает» объятия.

Техника не представляет для меня проблемы. Я не терплю «хорошо снятые фильмы», ненавижу необычные кадры. Со своим оператором мне случалось устанавливать великолепные и очень затейливые планы: все учтено, тщательно отделано. Но перед самой съемкой начинаешь покатываться со смеху и разрушаешь все, чтобы снимать просто, без операторских эффектов.

Не стоит заставлять людей думать, что все к лучшему в этом лучшем из миров. Так же как нет необходимости все ниспровергать и делать «подрывные» картины, но я все же предпочитаю, чтобы в «Хлебе, любви и фантазии» было чуточку меньше фантазии и чуточку меньше оптимизма.

«Arts», 1955, 27/VII

Живя в таком, как у нас, мире, я не намерен делать фильмы для «публики». (Я говорю о публике в кавычках.) Правда, соглашательство, традиционность, развращенность этой публики — вина не ее, а общества. И очень редко, с большими трудностями удается делать

фильмы, которые нравятся одновременно и «публике» и друзьям или людям, чье мнение для вас важно.

Некоторые глупцы даже писали, что я сделал «черный фильм» («Виридиана»). Долой черные фильмы, я их ненавижу!

«Les Lettres françaises», 1961, 1/VI

Я люблю человека, а то, что я люблю, я люблю переводить в образы.

Я не борюсь ни с чем. Когда я снимаю подобный сюжет («Земля без хлеба»), у меня нет каких-то скрытых намерений. И если даже мне случается «нагрубить» религии, я тем не менее вовсе не иконоборец.

«Cinéma», 1961, 20/VI

Единственная приверженность, которую я признаю,— это приверженность нравственная, а не эстетическая; это значит, что я никогда не позволяю себе создавать вещи, которые могут идти вразрез с моими идеями.

«Image et Son», 1962, N 157

Как можно надеяться на повышение уровня зрителей и вследствие этого продюсеров, когда нам в фильмах, даже в самых серых комедиях, упорно твердят, что наши общественные институты, наши понятия о родине, любви и религии, может быть, и несовершенны, однако уникальны и необходимы. Конформизм — истинный опиум для зрителя.

«Film Culture», 1962, N 24

Я глубоко убежденный атеист и не признаю никаких религиозных проблем. И если толкуют мое душевное беспокойство как беспокойство религиозного характера, значит, меня не понимают и даже обижают меня. Бог меня не интересует, меня интересуют только люди.

«Folksstimme», 1963, N 41

Я никогда не стремлюсь шокировать цензуру, но она почему-то иногда бывает шокирована.

«Cahiers du cinéma», 1967, N 191

Развитие действия в вымышленной стране лишило фильм («В Эль-Пао начинается лихорадка») той силы, какую он мог бы иметь, если бы действие происходило в реальной стране.

Самое трудное — найти тон, стиль; как только их находишь, фильм очень легко сделать.

«Cinéma-68», N 123

Если бы монастыри были атеистическими, я бы согласился в них жить.

Двадцать лет назад я владел техникой лучше, чем сегодня. Я, как рак, пячусь назад. Я уже больше ничего не знаю, не могу даже сказать, где правая, а где левая сторона.

Почему животные, мухи или слоны, например, страдают и умирают так же, как люди, хотя и не отягощены первородным грехом? Я дам вам миллион, если вы ответите.

Меня интересуют лица персонажей, а не пейзаж. Я хочу показывать только чувства.

«Positif», 1969, N 103

Я бы хотел повторить, что ни один из моих фильмов не является претворением какой-нибудь заранее заданной мысли. Я прибегаю к «отрицанию», гротеску, к «черному юмору», но делаю это помимо моего желания.

Я в очень малой степени являюсь интеллектуалом, я действую по интуиции чаще, чем по зрелом размышлении. Суждение возникает потом.

Названия до некоторой степени подобны образам... В «Ангеле-истребителе» нет никакого истребления, но между названием и фильмом существует, я думаю, скрытая связь. Наверное, то же самое верно и для «Скромного обаяния буржуазии».

Техника необходима... Но я хочу высказывать то, что думаю, не будучи озабочен камерой, благодаря которой достигаются эффекты. Я всегда в точности представляю себе, чего я хочу добиться. Камера подчинена моему видению, а не я — камере... Я никогда не думаю о технике. Все, чего я хочу от камеры, это чтобы она как можно чаще была в движении. Я думаю о гипнотических возможностях ожившего образа.

Но что прежде всего — при создании сценария и съемках фильма представляется мне важным рассказать какую-нибудь историю, и рассказать ее ясным языком... Я никогда не испытывал желания доказать в фильме чтобы то ни было.

«Unifrance film», 1974, N 703

Я боюсь оригинальности, как чумы.

В сущности, все просто: у меня есть выбор между жестокостью и жалостливостью. Я не люблю жалости.

«L'Express», 1974, 9.IX

У меня была трудная жизнь, и не стоит думать о столь ничтожной вещи, как успех, который никогда не имел для меня значения. Нелегко пытаться идти всегда вперед, не соглашаясь на какие-либо уступки, но именно это я всегда делал. Сейчас, когда мне семьдесят четыре года, многие считают, что я достиг вершины. Это ошибка. Я все еще стремлюсь вперед: слишком поздно останавливаться.

«Manchete», 1975, N 10

Виригуана

Под звуки «Аллилуйи» Генделя на экране один за другим возникают заглавные титры фильма. С появлением первых кадров музыка смолкает.

Монастырский двор. День.

Панорама двора и крытой галереи; камера останавливается на группе монахинь, среди них Виридиана.

Группа мальчиков по двое в ряд пересекает двор; впереди шествуют монахини.

Проходит священник.

К беседующим в стороне монахиням приближается настоятельница монастыря.

Н а с т о я т е л ь н и ц а. Сестра Виридиана!

Одна из послушниц отделяется от группы и подходит к настоятельнице. Это Виридиана.

В и р и д и а н а (с поклоном). Слушаю, мадре...

Н а с т о я т е л ь н и ц а. Я только что получила письмо от вашего дяди. Он не сможет приехать на обряд пострижения вас в монахини.

В и р и д и а н а (равнодушно). Хорошо, мадре.

Н а с т о я т е л ь н и ц а (удивленная интонацией Виридианы). Вас это как будто не очень огорчает.

Они медленно идут вдоль крытой галереи.

В и р и д и а н а. Я совсем не знаю его... Я видела его один-единственный раз много лет назад и даже не помню, какой он.

Н а с т о я т е л ь н и ц а. Он приглашает вас погостить у него.

В и р и д и а н а. Мне не хотелось бы покидать монастырь, мадре.

Она уверена, что ее слова встретят одобрение.

Н а с т о я т е л ь н и ц а. Ваш дядя, видимо, нездоров; он ваш единственный родственник; и вы обязаны проститься с ним, прежде чем дадите монашеский обет. Вряд ли вы еще когда-нибудь увидите.

Они останавливаются и стоят лицом к лицу.

В и р и д и а н а. Почему вы считаете, что я должна к нему поехать?

Ведь он никогда не интересовался мной.

Н а с т о я т е л ь н и ц а . Он платил за ваше обучение, помогал вам, а теперь прислал ваше приданое. Разве этого недостаточно?

В и р и д и а н а , раздосадованная, что-то обдумывает. Обе продолжают прогуливаться по двору.

В и р и д и а н а . Мне хотелось бы навсегда уйти от мирской суеты и больше не возвращаться к светской жизни, но если ваше преподобие велит мне...

Н а с т о я т е л ь н и ц а . До пострижения осталось всего несколько дней. Так что вы можете отправиться завтра же...

Они останавливаются друг против друга. У Виридианы огорченный вид.

Н а с т о я т е л ь н и ц а . В своей келье вы найдете все необходимое для поездки. Постарайтесь быть поласковее с ним.

Улыбнувшись, настоятельница отходит. Виридиана озабоченно смотрит ей вслед.

Поместье дон Хайме. Парк. День.

Видны босые грязные ноги девочки, прыгающей через скакалку. Ноги выделывают замысловатые фигуры — вперед, назад, в сторону, перекрещиваются. Потом девочка прыгает то на одной ноге, то на другой. Позади нее, очень близко, появляются мужские ноги. Это приближается дон Хайме. Он внимательно наблюдает за девочкой.

Та запыхалась, черные волосы растрепались, глаза блестят; от усердия девочка прикусила нижнюю губу. Дон Хайме подходит к ней. В этот момент доносится шум подъезжающего экипажа. Девочка перестает прыгать и смотрит в сторону экипажа.

Д о н Х а й м е . На сегодня хватит, Рита. Тебе нравится эта скакалка?

Р и т а . Да. С ней лучше прыгать, потому что у нее ручки.

Д о н Х а й м е . Иди! Иди! Играй!

Девочка отдает скакалку дону Хайме, который вешает ее на гвоздь,

вбитый в ствол большого дерева. Затем он направляется в сторону подъехавшего экипажа.

Из экипажа выходит Виридиана. Кучер ставит на землю ее чемодан. Рита и вышедшая из дома Рамона направляются к приезжей.

Р и т а. Добрый день.

В и р и д и а н а. Здравствуй.

Р а м о н а. Добро пожаловать, сеньорита. Я Рамона — служанка дона Хайме.

В и р и д и а н а. А, очень приятно.

Д о н Х а й м е (приближаясь). Виридиана!

Виридиана, извинившись перед Рамоной, идет навстречу дону Хайме. Оба с любопытством смотрят друг на друга. Но в то время как лицо Виридианы выражает естественное в подобных случаях любопытство, по лицу дона Хайме заметно, что он проявляет к ней куда более живой интерес.

В и р и д и а н а. Как поживаете, дядя?

Д о н Х а й м е. Хорошо, хорошо. Автобус пришел с опозданием, да? Как ты себя чувствовала в дороге?

В и р и д и а н а. Очень хорошо... Какие тут красивые места, дядя! И какая тишина.

Д о н Х а й м е. Тебе будет казаться, что ты и не покидала своего монастыря.

В их обращении друг с другом полностью отсутствует сердечная теплота, но выражение лица дона Хайме выдает все возрастающий интерес к племяннице.

Парк. День.

В кадре — ноги дона Хайме и Виридианы, идущих рядом. Иногда шаги замедляются или ненадолго задерживаются, как это бывает с людьми, разговаривающими во время ходьбы. Вначале слышны лишь их голоса, затем мы видим обоих во весь рост.

Д о н Х а й м е. Так... Сколько же времени ты думаешь пробыть здесь?

Виридиана. Очень недолго, дядя. Я получила разрешение всего на несколько дней.

Дон Хайме. А получить это разрешение тебе было очень трудно?

Виридиана. Нет. Я приехала по приказанию настоятельницы...

Дон Хайме останавливается. Мрачнеет.

Дон Хайме. Тебе до такой степени не хотелось повидаться со мной... что пришлось приказывать...

Виридиана (с улыбкой, искренне). По правде говоря, не очень хотелось. Я не умею лгать, дядя... Я испытываю к вам уважение, я признательна вам, потому что в материальном отношении всем обязана вам. Но в остальном...

Дон Хайме (печально). Никакого чувства...

Виридиана. Никакого.

Они снова начинают шагать. Откровенность девушки и удивляет и радует его.

Дон Хайме. Ты права. Одиночество сделало меня эгоистом... Теперь я сожалею, что мы с тобой так мало общались. Слишком поздно, не правда ли?

Виридиана (смиренно и равнодушно). Да. Слишком поздно.

Они проходят под сенью раскидистого дерева. Вдали виднеются неводеланные поля.

Виридиана. Как запущены ваши поля, дядя.

Дон Хайме. Да, вот уже лет двадцать, как все тут заросло травой. Да и в доме, кроме первого этажа, все заросло паутиной... Я редко выхожу из дома.

Из густой листвы доносится звонкий голос Риты:

— Это правда. А когда выходит, то заставляет меня прыгать.

Виридиана с удивлением смотрит в сторону, откуда доносится голос.

Среди листвы появляется головка Риты.

Дон Хайме. Иди сюда, негодница!

Виридиана. Кто это?

Дон Хайме. Это дочка Рамоны, моей служанки. Она становится настоящей дикаркой.

Виридиана. Подойди сюда.

Девочка снова исчезает в листве. Виридиана идет дальше, опередив дону Хайме на несколько шагов.

Дон Хайме. До чего же ты похожа на свою тетю!.. Даже походка та же.

Виридиана. Я знаю, дядя. Вы мне это уже говорили.

Дон Хайме. Удивительно... И голос похож.

Они идут дальше по аллее.

Гостиная. Поздний вечер.

Дон Хайме играет на фисгармонии. Мы видим его руки, двигающиеся по клавиатуре, нажимающие на педали ноги.

Спальня доньи Эльвиры. Поздний вечер.

Виридиана раздевается. Снимает юбку, затем садится на край постели и начинает снимать черные чулки. Свет падает на ее ноги, подчеркивая их белизну и совершенство формы.

Гостиная. Поздний вечер.

Дон Хайме продолжает играть на фисгармонии; на его лице — выражение сосредоточенности, почти экстаза.

Коридор. Поздний вечер.

Служанка Рамона, сделав несколько шагов от дверей, ведущих в спальню Виридианы, останавливается. Какое-то мгновение колеб-

лется, возвращается. Смотрит в замочную скважину. Из гостиной доносятся звуки музыки.

Гостиная. Поздний вечер.

Дон Хайме по-прежнему поглощен музыкой. В гостиную осторожно входит Рамона. Какое-то время она стоит около своего хозяина и смотрит на пальцы, извлекающие из клавиш гармоничные звуки.
Р а м о н а (тихо). Она постелила себе на полу, сеньор!

Дон Хайме, не отвечая, продолжает играть.

Р а м о н а. В ее чемодане что-то вроде шипов. А ночная сорочка из очень грубого холста... наверное, она царапает ей кожу... Такую нежную кожу!

Дон Хайме как будто только сейчас услышал ее слова.

Д о н Х а й м е (продолжая играть, рассеянно). Иди, иди! Можешь идти...

Р а м о н а. Хорошо, сеньор! Спокойной ночи.

Дон Хайме продолжает играть.

Спальня доньи Эльвиры. Поздний вечер.

Грубо сколоченное деревянное распятие, вокруг него разложены терновый венец, молоток, гвозди, губка... Все это лежит на подушке, на полу.

Виридиана в длинной ночной сорочке стоит перед этими предметами на коленях; она молится.

Скотный двор. День.

Рука мужчины, доящего корову. Это тот старый слуга, который привез Виридиану. Маленькая Рита взобралась на деревянную перекладину, к которой привязана корова.

Приближается Виридиана.

Виридиана. Добрый день, Мончо.

Мончо (вежливо). Добрый день, сеньорита.

Виридиана. Добрый день, Рита. Как мы будем вести себя сегодня, а?

Рита. Сегодня?.. Очень хорошо.

Виридиана (слуге). Вам нетрудно налить мне стакан молока?

Мончо. Сейчас, сеньорита.

Виридиана (с любопытством наблюдает за его движениями, потом вынимает из корзины, которую она держит в руке, стакан и протягивает его слуге. Мончо надаивает полный стакан). Это очень трудно?

Слуга удивленно смотрит на нее, словно не понимая, как можно задать такой глупый вопрос. Протягивает ей стакан с молоком и говорит:

— Да нет, нетрудно, попробуйте сами...

Предложение это забавляет Виридиану, но она отказывается.

Виридиана. Ну что вы... Я же не умею...

Мончо. Садитесь, садитесь. (Начинает показывать, как надо доить.)

Виридиана все еще колеблется, потом, наконец решившись, садится на табуретку, которую подставляет Мончо. Робким, неуверенным движением дотрагивается до соска. Внезапно смущается, охваченная безотчетным чувством стыдливости. Потом все же начинает доить. Ей явно неприятно ощущение, которое она при этом испытывает. Рита с презрительным видом наблюдает за ее неловкими движениями. Поскольку молоко не появляется, слуга снова показывает, как следует доить, и направляет руку девушки.

— Надо тянуть очень сильно...

Рита. Покрепче жми!..

Мончо. А ты, соплячка, помалкивай! (Виридиане.) Тяните сильнее, сеньорита, не бойтесь.

Рита. А дон Хайме очень хорошо умеет это делать...

Мончо (Рите). Ну-ка... Убирайся отсюда...

Рита. Не хочу...

Мончо (Рите). Могла бы убрать отсюда эти ведра... Вечно под ноги попадают... (Виридиане.) Да вы не бойтесь, сеньорита... Хотите, я вашей рукой... Ну, тяните...

Виридиана (с досадой). Нет... Не умею, не могу...

Слуга с недоумением смотрит на нее.

— Мне это не очень...

Не досказав, она идет к Рите.

В конце скотного двора другой слуга складывает в стог сено.

Рита. А я тебя видела в рубашке!

Виридиана рассерженно смотрит на нее.

— Что? Ты правду говоришь?

Рита. Да, да. Видела, видела!

Мончо. Не слушайте ее, она лгунья.

Разозлившись, Рита кричит старику:

— Нет, видела! Нет, видела! Когда она одевалась, у нее выпали из волос заколки. Она поднимала их с полу!

Виридиане ясно, что Рита говорит правду. Она берет девочку за руку и сердито спрашивает:

— Откуда ты меня видела?

Рита. С террасы.

Виридиана. Это очень нехорошо подглядывать. Ты не должна этого делать.

Мончо мрачно качает головой.

Наконец Виридиана улыбается и говорит Рите:

— Я иду в курятник. Хочешь пойти со мной?

— Нет, не хочу.

С недовольной гримасой Рита соскакивает с перекладины и уходит. Виридиана благодарит слугу и пьет молоко.

Курятник. День.

Руки Виридианы, собирающей яйца в корзину.

— Доброе утро, Виридиана,— раздается голос дона Хайме.

Виридиана. Доброе утро, дядя. Как вы рано сегодня!
Дон Хайме (появляясь в курятнике). Я хочу побольше времени побыть с тобой.

Виридиана. Я приготовила вам сегодня такое пирожное — пальчики оближете.

Дон Хайме. Ох, как ты меня балуешь. Право, не знаю, что я буду делать, когда снова останусь один.

Виридиана (задумчиво). Вы один потому, что сами этого желаете...

Дон Хайме. Что ты хочешь этим сказать?

Виридиана. Ничего... Я ничего не сказала.

Дон Хайме. Ты мне совсем не доверяешь? Говори...

Виридиана (после недолгого колебания). Ну, хорошо, я скажу, потому что таить в себе не в моем характере.

Она приближается к дону Хайме и заглядывает ему в глаза.

Виридиана. Это правда, что у вас есть сын?

От неожиданности дон Хайме некоторое время не может вымолвить ни слова.

Дон Хайме. Откуда ты знаешь?

Виридиана. От моей матери. Я слышала, как она об этом говорила много лет назад. Значит, это правда?

Дон Хайме. Да, это правда.

Виридиана. И вы никогда его не видели?

Дон Хайме. Никогда.

Виридиана. Ну как же так можно?

Дон Хайме. Иногда что-то делаешь по неопытности, иногда из...

Виридиана. Из подлости.

Дон Хайме. Но... что ты знаешь о жизни? Нет, тебе этого не понять.

Виридиана (с озабоченным видом прохаживается взад и вперед). А я понимаю, вы должны были взять к себе этого ребенка. Лицо Виридианы выражает суровость. Дон Хайме взволнован. Он с виноватым видом приближается к Виридиане.

Дон Хайме. Мать хотела оставить ребенка у себя. Это была женщина из очень простой, бедной семьи. Я в то время был уже влюблен в твою тетю и боялся, что потеряю ее, если она узнает. Поэтому я ничего не сказал.

Делая это признание, дон Хайме внимательно наблюдает за пчелой, севшей на край деревянной поилки.

Виридиана. А этот несчастный мальчик?

Дон Хайме. Не беспокойся, он не был забыт.

Наступает молчание. Виридиана берет свою корзинку. Дон Хайме, не отрываясь, смотрит на пчелу, все еще сидящую на краю поилки.

Дон Хайме. Я тебе, наверное, кажусь чудовищем.

Виридиана. Нет, дядя. Но очень грустно, что жизнь так устроена...

Пчела падает в воду. Она отчаянно барахтается, пытается выкарабкаться. Дон Хайме опускает в воду травинку и помогает пчеле взобраться на нее.

Дон Хайме. Бедняжка, чуть не утонула!

Гостиная. Ночь.

Стрелки стенных часов показывают два часа. Приглушенно звучащую из граммофона музыку (Девятая симфония Бетховена, четвертая часть, с хором) перекрывает мелодичный бой часов.

Просторная гостиная освещена весело полыхающим в камине огнем. В глубине — дверь в спальню дона Хайме.

Спальня дона Хайме. Ночь.

Дон Хайме стоит на коленях перед раскрытым сундуком из резного дерева.

Он сосредоточенно разглядывает прекрасно сохранившееся подвечное платье, которое, судя по его устаревшему фасону, принадлежало покойной донье Эльвире.

Один за другим вынимает он из сундука различные предметы свадебного туалета, фату, корсет, венок из флердоранжа, атласные туфельки, белые шелковые чулки. Некоторые вещи он разглядывает очень внимательно, на другие почти не смотрит. Старик взволнован; он сладострастно вдыхает запах, исходящий от извлеченных из сундука вещей. Затем сбрасывает со своей голой ноги комнатную туфлю и пытается надеть на нее атласную дамскую туфельку. Потом вынимает из сундука шелковый корсет со шнуровкой.

Звучит хор из Девятой симфонии.

Дон Хайме с усилием поднимается с колен и, держа в руках корсет, направляется к зеркалу. Натянув его на себя поверх одежды, рассматривает свое отражение. В зеркале видны грудь и лицо дона Хайме.

В камине за языками пламени пляшут тени.

Внезапно до дон Хайме доносится какой-то шум. Он вздрагивает, быстро снимает с себя корсет и, спрятав его за спиной, направляется к двери.

Дон Хайме (приоткрывая дверь, настороженно). Кто там?

Совсем близко от себя он видит Виридиану. Она босая, поверх длинной ночной сорочки на плечи ее наброшен шерстяной платок. Она, по-видимому, не замечает пристально наблюдающего за нею дяди и двигается по направлению к гостиной. В руках у нее маленькая корзинка с мотками шерсти и начатым вязаньем.

Дон Хайме бесшумно идет за ней.

Гостиная. Ночь.

Дойдя до одного из стоящих возле камина кресел, Виридиана садится. Глаза ее открыты, но выражение лица бесстрастное, отсутствующее; от него веет холодом мрамора.

Дон Хайме входит в гостиную. В ужасе следит за движениями девушки. Останавливается перед ней. Поняв, что Виридиана находится в состоянии сомнамбулизма, и стараясь не производить ни малейшего шума, пристально разглядывает ее.

В тот момент, когда Виридиана садилась в кресло, край ее ночной сорочки задрался и обнажил ногу.

Дон Хайме, крайне взволнованный, неотрывно смотрит на эту белую неподвижную ногу, не в силах отвести от нее взгляд.

Виридиана достает из корзинки спицы, мотки шерсти, подушечку для иголок. Бросает в огонь. Движения ее бессознательны, но удивительно точны. Когда она наклоняется к огню, нога ее еще больше оголяется.

Дон Хайме закрывает глаза. Лицо его выражает муку. Для него пытка видеть рядом с собой молодую девушку, которую он страстно желает, и не смеет заключить ее в свои объятия.

Он открывает глаза. По-видимому, у него рождается какая-то идея. Он с беспокойством видит, как Виридиана, став на колени перед горящим камином, пригоршнями насыпает в корзину пепел, а потом медленно идет в спальню дон Хайме.

Ошеломленный всем происходящим, дон Хайме после недолгого колебания следует за ней.

Спальня дон Хайме. Ночь.

Виридиана медленно приближается к кровати дон Хайме. Дойдя до нее, останавливается и плавным движением высыпает пепел из корзинки на покрывало.

Действия Виридианы вызывают у дон Хайме удивление и тревогу. Когда Виридиана с корзинкой в руках проходит мимо дон Хайме, она слегка задевает его. По-прежнему глаза ее открыты, взгляд угасший, босые ноги словно скользят по полу. Проводив глазами выходящую из комнаты Виридиану, дон Хайме подходит к кровати и растерянно смотрит на кучку пепла.

Коридор. Ночь.

С порога своей спальни дон Хайме видит, как Виридиана удаляется в комнату доньи Эльвиры. Дверь за ней медленно закрывается. Негромко щелкает затвор замка.

Комната дона Хайме. Утро.

Сквозь балконное окно видны деревья, четко вырисовывающиеся на фоне ясного неба.

Рамона, стоя на коленях, протирает тряпкой пол около кровати дона Хайме.

Г о л о с д о н а Х а й м е. Она встала?

Р а м о н а. Уже давно.

Она поднимается и, наблюдая за выражением лица хозяина, который завтракает, сидя на кровати, говорит:

— Она велела мне приготовить ее вещи...

Слова Рамоны взбудоражили дона Хайме.

Д о н Х а й м е. Последний день в этом доме! Она уедет... Я ее больше никогда не увижу.

Р а м о н а (вытирая пыль с книжной полки). Почему бы вам не предложить ей остаться еще на несколько дней?

Д о н Х а й м е (с раздражением). Я ее просил, но она не слышать не хочет. Неблагодарная! Иногда у меня просто руки чешутся... Как только я заговариваю с ней о монастыре, она словно камнеет.

Дон Хайме сидит какое-то время задумавшись, нахмутив брови. Потом зовет с мольбой в голосе:

— Рамона!

Рамона отрывается от работы и пристально смотрит на своего хозяина.

Д о н Х а й м е (похлопывая по краю кровати). Иди сюда.

Служанка кладет пыльную тряпку и робко приближается к кровати.

Д о н Х а й м е. Садись! Мне нужна будет твоя помощь.

Р а м о н а. Приказывайте, сеньор.

Д о н Х а й м е. Садись! Да садись же!

Она продолжает стоять в нерешительности. Дон Хайме берет ее за руку и заставляет сесть.

Д о н Х а й м е (мягко). Ты уважаешь меня, не правда ли?..

Рамона. Еще бы, сеньор. Какой же я была бы неблагодарной, если бы не уважала вас. Вы взяли меня с дочкой к себе, когда мне некуда было деться.

Дон Хайме. Ладно, ладно, это не к чему вспоминать. Скажи, на что бы ты была способна ради меня?

Рамона. Я сделаю все, что вы прикажете, сеньор.

По-видимому, у дона Хайме созрел какой-то план. Но прежде чем изложить его, он пытается прощупать почву.

Дон Хайме. Почему бы тебе не поговорить с ней, Рамона? Женщины находчивей мужчин. Они всегда умеют что-то придумать. Придумай и ты что-нибудь, только бы она осталась еще на два-три дня.

Он снова берет Рамону за руку, поглаживает ее.

Служанка сидит на краю кровати, видна только часть ее фигуры.

Дон Хайме. Ты хорошая, Рамона! Поговори с ней. Я знаю, что ты не из тех, кому надо что-то посулить, но если тебе удастся уговорить ее, я обещаю, что не забуду ни тебя, ни твою дочку.

Рамона. Но что же я могу сказать ей, сеньор, и разве она почитается со служанкой...

Дон Хайме (нервно ломая руки). Да, ты права. Но что-то надо сделать.

Он не решается высказать то, что у него на уме.

Рамона. Подумайте лучше вы, вы умнее, а я от всего сердца во всем вам помогу.

Дон Хайме бросает на Рамону загадочный взгляд, затем говорит с подчеркнутым безразличием:

— Открой вон тот шкафчик. На верхней полке стоит синий флакон без этикетки. В нем несколько белых таблеток.

Через приоткрытую дверцу шкафчика среди различных предметов видно несколько флаконов.

Рамона распахивает дверцу и берет один из них.

Рамона (повернувшись лицом к дону Хайме). Вот этот, сеньор?

Дон Хайме утвердительно кивает.

Дон Хайме. Да, оставь его здесь. А теперь можешь идти заниматься своими делами. Я позже тебе скажу, что делать.

Рамона выходит. Дон Хайме ставит поднос, на котором ему принесли завтрак, на стоящий рядом столик. Затем поднимается с постели, надевает комнатные туфли. Подходит к окну. Смотрит в парк.

Парк. Утро.

Из окна спальни дон Хайме видна прыгающая через скакалку Рита. Около нее стоит Виридиана. Девочка перестает прыгать. Какое-то время они переговариваются, затем Виридиана берет в руки скакалку, и они обе начинают очень ловко в такт прыгать через веревку.

Спальня дон Хайме. Утро.

Дон Хайме наблюдает за этой сценой. В глазах его светится нежность.

Виридиана и Рита продолжают прыгать через скакалку.

Гостиная. День.

Женские руки очищают апельсин. Корка вьется под ножом длиной спиралью.

Эту искусную операцию проделывает Виридиана. Она кладет апельсин на тарелочку и подносит дону Хайме, который сидит около камина, где пылает яркий огонь.

На небольшом круглом столике царит беспорядок — очевидно, после только что закончившегося ужина.

Сидящий спиной к камину дон Хайме прочищает свою трубку. Затем откладывает ее в сторону и с восхищением рассматривает спираль апельсиновой корки.

Дон Хайме. У меня никогда так не получалось. Терпения не хватало.

Стоящая около камина Виридиана задумчиво смотрит на огонь. Затем она поворачивается и подходит к дону Хайме. Ее движения и глаза выражают недоумение и растерянность.

Виридиана. Почему же вы меня не разбудили?

Дон Хайме ест апельсин.

Дон Хайме. Говорят, что это опасно.

Смущенная тем, что произошло с ней прошлой ночью, Виридиана пытается сделать вид, что не придает ровно никакого значения этому факту.

Виридиана (решительно). Не думаю. Когда я последний раз ходила во сне, меня разбудили, похлопав несколько раз по щекам. И, как видите, я осталась жива.

Лицо девушки внезапно мрачнеет.

Виридиана. Меня беспокоит только то, что я отнесла пепел на вашу кровать.

Дон Хайме (продолжая с аппетитом есть дольки апельсина). А почему это тебя беспокоит? Не все ли равно, совершила ли ты этот странный поступок или какой-нибудь другой. Лунатики ведь не понимают, что они делают.

Виридиана все с тем же озабоченным видом отрицательно качает головой.

Виридиана. Пепел означает покаяние и смерть.

Дон Хайме (смеясь). Ну, значит, покаяние тебе, поскольку ты скоро пострижешься в монахини, а смерть мне, поскольку я много старше тебя.

Виридиана садится на стул. Входит Рамона и ставит перед доном Хайме чашку кофе.

Дон Хайме. Завтра, если ты не возражаешь, я провожу тебя на вокзал.

Виридиана. Спасибо, дядя.

Дон Хайме разглядывает трубку, потом набивает ее табаком.

Дон Хайме. Сегодня вечером, на прощанье, надо будет устроить что-нибудь особенное.

Виридиана. Как пожелаете, дядя...

Дон Хайме протягивает Виридиане дольку апельсина и с подчеркнuto озабоченным видом говорит:

— Я хочу попросить тебя об одном одолжении... так, невинный пустяк, но для меня это имеет большое значение.

Виридиана (улыбаясь). Сегодня я ни в чем не могу вам отказать.

Удивленный и обрадованный, дон Хайме встает и подходит к Виридиане.

Дон Хайме. Значит, ты сделаешь то, о чем я тебя попрошу?

Виридиана спокойно ест дольку апельсина, которую ей дал дон Хайме.

— Все, что попросите. Скажите что.

Дон Хайме смотрит на нее с благодарностью. Но его тотчас же охватывает чувство робости и стыдливости.

— погоди... ну в общем это глупость! — Он застенчиво улыбается. — Мне как-то неловко просить тебя.

Дон Хайме отпивает глоток кофе, снова закуривает трубку. Качает головой, словно выражая самому себе сочувствие.

Парк. Вечер.

Фасад дома, освещенный лунным светом. Только в двух комнатах горит свет. Окна их четко выделяются в темноте. Затем из той комнаты, где находится спальня доньи Эльвиры, световое пятно постепенно удаляется, словно кто-то покинул эту комнату, унеся с собой источник света. Откуда-то доносится лай собак.

Коридор. Ночь.

Из спальни доньи Эльвиры выходит Виридиана. На ней подвенечный наряд, который вынул из сундука дон Хайме. В руках у девушки

зажженный канделябр. Вид у нее нарядный и торжественный, словно она идет к алтарю.

Очевидно, Виридиане не очень-то по душе роль, которую ей приходится играть, но все же происходящее ее немного забавляет. Рамона следует за ней, держа шлейф платья. Обе направляются в гостиную.

Гостиная. Вечер.

Дон Хайме смотрит в сторону дверей, откуда появляется сверкающая красотой Виридиана. Охваченный волнением, он не сразу оказывается в состоянии двинуться с места. Затем все же идет Виридиане навстречу, берет у нее из рук канделябр и с восхищением разглядывает ее. Рамона выпускает из рук шлейф и исчезает из поля зрения.

Дон Хайме (очень мягко). Как странно! Когда я попросил тебя сделать мне это одолжение, ты отказалась и чуть ли не обиделась. А теперь вдруг решила доставить мне такую радость. Спасибо тебе. Виридиана (ей явно не по себе.) Я не люблю маскарады. Но, как видите, я все же согласилась исполнить ваш каприз.

Дон Хайме выпускает руку Виридианы.

Дон Хайме (с выражением горечи на лице). Это не маскарад и не каприз.

Помолчав, он добавляет:

— Я скажу тебе сейчас то, что очень немногие знают.

Он делает несколько шагов по комнате, нервно сжимая руки. Затем останавливается и смотрит на Виридиану.

— Твоя тетьа умерла от разрыва сердца в день нашей свадьбы. У меня на руках, в этом самом платье. А ты так на нее похожа...

Он подходит к стоящему неподалеку столику, ставит на него канделябр. Следя глазами за Виридианой, дон Хайме продолжает:

— Ты, наверное, думаешь, что я безумец.

Виридиана. Нет, дядя. Теперь я рада, что доставила вам это

удовольствие, потому что, вопреки мнению, которое у меня ранее сложилось о вас, я думаю, что вы хороший.

Виридиана поправляет фату.

Дон Хайме подходит к другому столу, возле которого хлопочет Рамона, накрывая его к ужину, и зажигает спиртовку. Если б ты знала... Когда я был молод, я жил высокими идеалами. Мне хотелось стать большим человеком и служить людям... Совершить нечто такое, что свидетельствовало бы о моей любви к человечеству. Но как только я начинал что-либо предпринимать, меня вдруг охватывал страх — а не будут ли надо мной смеяться. Я себя чувствовал смешным... и снова возвращался в свою скорлупу.

Виридиана. А не трусость ли это?

Дон Хайме нервно вздрагивает, выпрямляется. Прохаживается по комнате.

Дон Хайме. Нет, это не трусость. Уверю тебя, что я не дрогнул бы перед серьезной опасностью. Я имел случай доказать это самому себе. И вместе с тем приход, скажем, какого-нибудь незнакомого человека, который хочет просто поговорить со мной, вызывает у меня сильное беспокойство.

Некоторое время оба молчат. Дон Хайме смотрит на Виридиану; его глаза светятся любовью.

Дон Хайме. Я не могу наглядеться на тебя. Пойдем, сядем.

Они садятся рядом.

Виридиана. Дядя, не думайте, что я без сожаления покидаю вас...

Дон Хайме (оживляясь). Тогда останься. Не уезжай.

Виридиана отрицательно качает головой.

Виридиана. К сожалению...

Дон Хайме (упавшим голосом). Я виноват, я знаю. Если бы я чаще навещал тебя и забирал сюда на каникулы, все было бы по-другому.

Виридиана (с улыбкой). Возможно...

Дон Хайме встает. Он находится в состоянии крайнего возбуждения.

Его будущее, как ему кажется, зависит от того, что он сейчас скажет.

Дон Хайме. Есть еще одна возможность остаться. Если бы я предложил тебе, допустим...

Он останавливается. Опускает глаза.

Дон Хайме. Ну... Что, если бы я тебе сказал...

Он никак не может выговорить нужные слова. У него пересохло во рту, к лицу прилила кровь, мускулы свело от напряжения.

Дон Хайме. Не могу! Не могу!

Виридиана смотрит на него с удивлением.

К ним подходит Рамона, которая с любопытством и беспокойством следила за их разговором и решила прийти на помощь своему хозяину. Обращаясь к Виридиане, она решительным тоном выпаливает:

— Чего он хочет — это чтобы вы вышли за него замуж, сеньорита. Слова эти производят на Виридиану ошеломляющее впечатление. Рамона. Простите меня, сеньор, но если бы я не сказала, вы бы сами никогда не решились.

Дон Хайме чувствует себя крайне неловко; он укоризненно смотрит на служанку.

Рамона (Виридиане). Он очень вас любит и заслуживает счастливой доли, потому что человек он очень хороший.

Виридиана все еще не может прийти в себя от неожиданности. Она выглядит еще более расстроенной, чем дон Хайме. Но вот она нахмурила брови и с раздражением спрашивает:

— Вы это серьезно сказали?

Дон Хайме (опустив глаза, но с решимостью в голосе). Да! Я хочу, чтобы ты никогда не покидала этот дом.

Виридиана (вставая). В здоровом ли вы уме? Так хорошо мне было эти дни... А теперь вы все испортили.

Наступает молчание.

Виридиана (направляясь к двери). Я лучше пойду к себе.

Дон Хайме устремляется за ней и пытается удержать ее.

Дон Хайме. Постой! Прости меня! Я искренне прошу у тебя прощения. Побудь со мной несколько минут. Если ты сейчас уйдешь, мне будет казаться, что ты навсегда затаила в душе обиду на меня. Обещаю не говорить с тобой ни о чем неприятном для тебя... Я поставлю пластинку, послушаем немного музыку и попьем кофе... Садись.

Дон Хайме подает знак Рамоне, которая снова подходит к кофейнику.

Виридиана стоит молча, не трогаясь с места, низко опустив голову.

Рамона смотрит на дона Хайме; тот незаметно снова подает ей условный знак.

Дон Хайме подходит к старому граммофону и ставит пластинку; звучит, как обычно, классическая музыка.

Виридиана садится в кресло; голова ее по-прежнему низко опущена.

Рамона, стоя у стола, наливает кофе. В одну из чашек она незаметно высыпает какой-то порошок.

Р а м о н а (подойдя к Виридиане). Сеньорита... Выпейте.

Она протягивает Виридиане чашку кофе, и та, уставившись в одну точку, медленно, маленькими глотками выпивает почти всю чашку.

Помещение для слуг. Вечер.

Небольшая, убого обставленная комнатка на нижнем этаже дома. Старый комод и грубо сколоченный стол. За столом сидит Мончо. Он читит ремень. Перед ним на листке бумаги несколько кусков сахара. Время от времени он откусывает понемножку и с наслаждением грызет.

Открывается дверь, и входит Рита. Босая, в длинной юбке, она кутается в грубый платок, похожий на тот, что носила Виридиана. Девочка то и дело всхлипывает.

Старый Мончо смотрит на нее с презрением.

Мончо. Ты чего хнычешь?

Рита. Мне страшно.

Мончо. Не морочь голову, иди спать.

Рита. Приходил черный бык.

Мончо (с насмешкой). Черный бык?

Рита подходит к нему. Страх ее постепенно проходит.

— Да, большой-большой.

— Очень-очень?

Рита (вызывающе). Да. Очень, очень большой.

Мончо. Такой, что и в дверь не пройдет?

Рита энергично качает головой. Мончо смеется и всем своим видом как бы говорит: «Ага, вот и попалась, лгунья».

Мончо. Тогда как же он вошел, глупая?

Девочка на секунду задумывается, потом живо отвечает:

— Через шкаф в стене.

Мончо. Лгунья! Оставь меня в покое.

Рита снова начинает хныкать.

— Мне страшно...

Тогда Мончо протягивает ей кусочек сахара.

— На. И позови свою маму, если тебе снятся страшные сны. Марш отсюда! Иди и не надоедай мне!

Рита берет сахар и какое-то время еще стоит на том же месте. Мончо продолжает работать. Наконец девочка выходит, громко грызя сахар.

Гостиная. Вечер.

Дон Хайме протягивает Рамоне чашку, из которой он пил кофе. Та ставит ее на стол. Хозяин и служанка молча переглядываются. В этот момент умолкает музыка. Дон Хайме подходит к граммофону и снова ставит пластинку.

Виридиана сидит молча в кресле. В руке она держит пустую чашку. Дон Хайме приближается к ней сзади.

Рука Виридианы, держащая чашку с блюдцем. Внезапно ее пальцы разжимаются, чашка падает на пол.

Дон Хайме стоит позади нее и, затаив дыхание, следит за ее движениями. Затем, бросив на Рамону беглый взгляд, наклоняется к Виридиане и говорит чуть дрожащим голосом:

— Ты, видимо, очень устала. Пожалуй, тебе лучше пойти лечь.

Ответа не следует. Голова Виридианы склоняется набок. Дон Хайме медленно обходит девушку и становится напротив. Слегка трясет ее за плечи.

— Виридиана! Виридиана!

Виридиана не отвечает.

Коридор. Вечер.

Коридор освещен только светом, проникающим из гостиной. В глубине появляется миниатюрный силуэт Риты, поднимающейся по лестнице. Она осторожно идет по коридору в сторону гостиной, откуда доносятся приглушенные голоса.

Г о л о с д о н а Х а й м е. Помоги мне! Возьми ее за ноги...

Г о л о с Р а м о н ы. Приподнимите ее повыше, сеньор.

Пауза. Слышно, как падает стул.

Д о н Х а й м е. Не суди обо мне плохо, Рамона. Я это сделал только для того, чтобы удержать ее около себя.

Услышав приближающиеся к двери шаги, Рита убегает и прячется за балюстрадой. Оттуда она испуганно следит за происходящей сценой.

Из гостиной появляются дон Хайме и Рамона, несущие Виридиану, которая выглядит неживой. Они направляются в сторону спальни доñи Эльвиры и входят туда.

Рита выходит из своего укрытия. Ей хочется еще что-нибудь увидеть, но она боится, что ее обнаружат. Она нехотя уходит и медленно спускается по ступенькам.

Спальня доньи Эльвиры. Вечер.

Дон Хайме и Рамона кладут Виридиану на кровать. Рамона зажигает канделябр.

Д о н Х а й м е. Рамона! Можешь идти.

Рамона молча повинуется.

Виридиана лежит на спине. Волосы ее растрепались, платье смялось. Дон Хайме какими-то судорожными движениями начинает приводить все в порядок. Он кладет руки девушки крест-накрест на грудь, поудобнее укладывает ее ноги, расправляет складки платья. Виридиана похожа на красивое белое изваяние.

Парк. Ночь.

Высокое дерево у дома, закрывающее балкон. К этому дереву направляется Рита, то и дело поглядывая в сторону слабо освещенного окна спальни доньи Эльвиры. Недолго думая, девочка начинает карабкаться на дерево.

Слышен лай собаки.

Спальня доньи Эльвиры. Ночь.

Сидящий на краю постели дон Хайме встает. Несколько раз прохаживается по комнате, не отрывая глаз от неподвижного тела Виридианы. Затем останавливается на секунду и снова садится на кровать. Ласково проводит рукой по волосам и лбу Виридианы. Он страшно волнуется. Подсунув руку под плечи девушки, слегка приподнимает ее. Затем наклоняется и припадает к ее губам в долгом поцелуе.

Крупным планом окно, за которым Рита, добравшаяся до балкона, с любопытством наблюдает за сценой, происходящей на ее глазах.

Мы видим руки дон Хайме, его дрожащие пальцы, расстегивающие платье Виридианы. Обнажаются шея и часть груди. Это молодое,

столь желанное и совершенно беззащитное тело теперь в его власти. Дон Хайме в полном смятении.

Он прикладывает щекой к груди Виридианы. Чувствует мягкость ее кожи и теплоту ее тела. Целует раз, другой. Вдруг, словно опомнившись, отшатывается от нее почти с ужасом. Лицо Виридианы выражает безмятежное спокойствие. В душе дона Хайме происходит борьба: он высвобождается из пут слепого инстинкта и осознает всю низость своего поступка. В сущности говоря, это хороший и душевный человек.

Но руки его все еще тянутся к Виридиане.

Наконец, приняв решение и словно движимый страхом перед самим собой, дон Хайме поспешно направляется к двери, открывает ее и выходит в коридор, захватив на ходу зажженный канделябр.

Парк. Ночь.

Рита спускается с дерева. Спрыгивает на землю и оказывается рядом с поджидавшей ее матерью.

Ра м о н а. Ты что тут делаешь?

Р и т а. Дон Хайме целовал сеньориту.

Ра м о н а сердито смотрит на девочку, соображая, каким образом Рита могла это увидеть.

Ра м о н а. Ну и что? Это же его племянница. Разве я тебя не целую? А почему ты так поздно не спишь?

Р и т а. Ко мне в комнату вошел черный бык.

Ра м о н а. Не дури! Идем, я тебя уложу.

Она берет девочку за руку и тащит за собой в комнаты для прислуги.

Снова доносится лай собаки.

Коридор. Ночь.

По коридору в направлении своей комнаты быстрым шагом идет

дон Хайме. Он охвачен глубоким волнением. Дойдя до двери, он открывает ее, входит и резко захлопывает. В доме воцаряется полнейшая тишина.

Спальня доньи Эльвиры. Утро.

Рамона, стоя около окна, закрывает его.

В и р и д и а н а (еле слышно). Пить...

Рамона наливает в стакан воду из графина, стоящего на столике, и подает ей. Виридиана жадно пьет.

Р а м о н а. Как вы себя чувствуете?

В и р и д и а н а. Голова болит.

Р а м о н а. Это пустяки. Скоро пройдет.

Виридиана замечает, что она раздета, и стыдливо натягивает на себя одеяло.

В и р и д и а н а. Что со мной случилось?

Р а м о н а. Вчера вечером, после ужина, вы упали в обморок. Мы с доном Хайме принесли вас сюда.

В и р и д и а н а. Я долго спала?

Р а м о н а. Да, но вы спали спокойно, не тревожьтесь.

Слышны приближающиеся шаги. Виридиана натягивает одеяло до самого подбородка. Открывается дверь, и на пороге появляется дон Хайме. Его лицо и небрежный вид красноречиво свидетельствуют о бессонной ночи.

Увидев его, Виридиана хочет сказать, чтоб он не входил, но не решается.

Д о н Х а й м е (входя). Оставь нас, Рамона.

В и р и д и а н а (решительно). Не уходи!

Дон Хайме кивком головы указывает Рамоне на дверь; она выходит из спальни и закрывает за собой дверь. Дон Хайме и Виридиана остаются наедине.

Виридиана. Пожалуйста, выйдите, дядя! Прошу вас! Я хочу встать.

Дон Хайме не отвечает. Он расхаживает по комнате, о чем-то напряженно думая, и, видимо, не знает, с чего начать разговор.

Виридиану это злит.

Виридиана. Мне надо встать. Пора уезжать.

Дон Хайме садится на край постели и решительно говорит:

— Нет. Теперь ты уже никуда не уедешь.

В глазах Виридианы вспыхивает раздражение, почти гнев.

— Вы обещали мне вчера больше не говорить об этом... Пожалуйста, оставьте меня.

Дон Хайме пропускает эти слова мимо ушей.

— Да, конечно... Что может быть общего между таким стариком, как я, живущим в полном уединении, и такой девушкой, как ты, решившей посвятить себя богу.

Виридиана (резко приподнимаясь на постели). Прекратите сейчас же! Я не хочу вас слушать! Мне нужно одеться, вы понимаете? Но до сознания дон Хайме, который продолжает думать о своем, ее слова, видимо, не доходят.

Дон Хайме. Ради тебя я все забыл, даже любовь, которой я жил столько лет.

Он встает и снова расхаживает по комнате.

Виридиана готова вскочить с постели, чтобы выпроводить его, но ее удерживает стыдливость.

— Все эти дни я был как одержимый. Я думал, что ты согласишься выйти за меня замуж. Но ты, конечно, отказалась. И вот наступил день твоего отъезда.

Виридиана смотрит на него, ожидая, чем все это кончится.

Дон Хайме подходит к кровати, наклоняется над девушкой и пристально смотрит на нее.

Дон Хайме. Мне пришлось прибегнуть к насилию над твоей волей... Только так ты наконец стала моей.

На лице Виридианы гнев сменяется тревогой.

Виридиана. Вы лжете.

Дон Хайме. Нет. Это правда. (Отчеканивая каждое слово.) Сегодня ночью, когда ты спала, я овладел тобой...

Виридиана смотрит на него испуганными, широко раскрытыми глазами. Она не может поверить в то, что он говорит. На лбу у нее проступает холодный пот.

Дон Хайме снова начинает шагать по комнате, время от времени бросая внимательный взгляд на Виридиану.

Дон Хайме. Теперь ты уже не сможешь вернуться в монастырь. Ты уже не та, какой была прежде... Придется тебе навсегда остаться здесь, со мной.

Он останавливается, подходит к кровати, садится. В голосе его звучит мольба.

— Все, что у меня есть, будет твоим. И если ты не хочешь выйти за меня замуж, если ты предпочитаешь жить, как до сих пор жила, я на все согласен, лишь бы ты была рядом.

Виридиана, видимо, никак не может до конца осознать смысл того, что говорит дон Хайме. Она настолько потрясена, что не в состоянии даже ответить. Ее замешательство вызывает у дона Хайме чувство сострадания.

Дон Хайме. Подумай! Не торопись с ответом!

Виридиана (гневно, почти с криком). Оставьте меня! Уходите! Глаза Виридианы горят ненавистью и презрением. Этот взгляд действует на дона Хайме отрезвляюще. Он хочет еще что-то сказать ей, но не решается. Потом встает и направляется к двери, чувствуя на себе гневный взгляд Виридианы. Выходит он с низко опущенной головой, подавленный.

Виридиана тотчас же вскакивает с постели, хватая свой чемодан и начинает в ярости как попало засовывать в него свои вещи.

Спальня дона Хайме. Утро.

Стоя на пороге спальни, Рамона поджидает дона Хайме, идущего по коридору. Он проходит мимо служанки, словно не видя ее. Входит

в комнату. Рамона медленно приближается к нему. С опаской спрашивает:

— Что она вам сказала, сеньор?

Дон Хайме смотрит на нее.

Дон Хайме. Как она посмотрела на меня, Рамона! Она меня возненавидела. Я, наверное, совершил ужасную ошибку. Она уедет, она уедет, все пропало...

Рамона (не очень уверенно). Поговорите с ней еще раз, сеньор. Объясните ей все как следует.

Дон Хайме. Для чего? Чтоб она снова на меня так посмотрела? Не могу. Пойди ты. Тебя она, может быть, послушает. Постарайся убедить ее...

Рамона. А что же я скажу ей?

Дон Хайме. Скажи ей правду... Скажи, что я солгал, что я не посягал на нее...

Рамона смотрит на него с удивлением и недоверием.

Дон Хайме (очень искренно). Я только сделал попытку, не больше... но я вовремя опомнился. Потом я всю ночь провел в раздумье... все думал, думал... И я решил солгать ей, чтобы она не могла вернуться туда.

Он встает и, сжав локоть Рамоны, просит:

— Скажи ей это, скажи. Иди...

И он подталкивает Рамону к дверям. Рамона нехотя выходит. Дон Хайме с порога смотрит ей вслед.

Спальня доньи Эльвиры. День.

Виридиана успела одеться и закрыть свой чемодан. В полуоткрытую дверь видно, как, тихо ступая, приближается Рамона. У Виридианы глаза полны слез. Рамона секунду колеблется, затем поворачивается и быстрым шагом направляется в комнату дона Хайме.

Комната дона Хайме. День.

Дон Хайме сидит, опершись о спинку кровати. На пороге появляется Рамона.

— Сеньор, идите скорее!

Дон Хайме вскакивает и смотрит на Рамону. Затем поспешно идет к двери.

Спальня доньи Эльвиры. День.

Виридиана с чемоданом в руке направляется к двери; в этот момент в комнату входит дон Хайме. Он преграждает ей путь, запирает дверь на ключ и вынимает его из замочной скважины.

Залитое слезами лицо Виридианы.

Виридиана. Пустите меня!

Дон Хайме. Прежде чем уйти, ты должна меня выслушать.

Виридиана (гневно). Я уже наслушалась вас, хватит. Дайте мне выйти!

Виридиана отходит на два шага назад и ставит на пол чемодан. Не страх она сейчас испытывает, а только гнев и отвращение.

Дон Хайме (подходя к ней ближе). Все, что я сказал тебе, — неправда. Я это сделал для того, чтобы ты не уезжала. Я только в помыслах посягнул на тебя. Мне тяжело думать, что ты уедешь с ненавистью в душе. (Он смотрит на нее с мольбой.) Скажи, что ты веришь мне, и я тебя выпущу.

Виридиана. Вы мне омерзительны... даже если то, что вы говорите, — правда.

Дон Хайме (спокойным тоном). Значит, ты не можешь меня простить?

Виридиана отвечает ему взглядом, полным ненависти. Повернувшись спиной к дону Хайме, она с трудом удерживает подступившие к горлу рыдания. Наступает минута томительного молчания. Затем дон Хайме, сдавшись, протягивает Виридиане ключ. Она вырывает ключ у него из рук, берет чемодан, направляется к двери, открывает ее и выходит, даже не взглянув на дона Хайме.

Коридор. День.

В глубине коридора появляется Виридиана. Рамона делает несколько шагов ей навстречу. Силуэт дон Хайме вырисовывается на пороге спальни, из которой только что вышла Виридиана. Девушка проходит мимо Рамоны. Слышны ее торопливые шаги по лестнице. Рамона возвращается к дону Хайме.

Спальня доньи Эльвиры. День.

Дон Хайме смотрит из окна вниз. Входит Рамона, она явно подавлена всем происшедшим. Услышав ее шаги, дон Хайме оборачивается. Против ожидания лицо его спокойно, никаких следов тяжелых переживаний. Он даже как будто улыбается. Свершилось то, чего он так опасался, и вот он снова обрел душевное равновесие, которое было присуще ему все эти годы.

Рамона остановилась чуть поодаль и не смеет взглянуть на хозяина.

Дон Хайме приближается к ней.

Дон Хайме. Ты-то хоть веришь мне, а?

Рамоны. Да, сеньор.

Она произнесла эти слова тихо, без малейшей убежденности. Дон Хайме сразу это почувствовал. Он смотрит на нее и улыбается.

— Не лги. Ты тоже мне не веришь.

Рамоны (извиняющимся голосом). Что вам сказать... все это так странно, сеньор.

Дон Хайме (качая головой). Хорошо, хорошо, Рамона.

Он выходит из комнаты.

Рамона подходит к смятой постели и рассматривает простыни, пытаясь установить истину. Ничего не обнаружив, она с задумчивым видом садится на край кровати.

Парк. День.

Кучер кончает запрягать лошадь. В нескольких метрах от экипажа на каменной скамье сидит Виридиана в ожидании отъезда. Возле

нее стоит чемодан. Неподдалеку Рита играет в бильбоке. Эта игра, которую дон Хайме подарил девочке,— свидетельство того, до какой степени этот человек старомоден.

Р и т а. Смотри, как я высоко подбрасываю! Сейчас у меня не вышло, но вот увидишь...

Виридиана не оборачивается. Желая привлечь ее внимание, Рита усердно подбрасывает болтающийся на веревке шарик, стараясь, чтобы, согласно правилам игры, он попал в лунку.

Р и т а. А ты так не умеешь?

Видя, что Виридиана погружена в свои мысли и никак не реагирует на ее слова, Рита переключает свое внимание на Мончо, который тем временем взял чемодан Виридианы и понес его к экипажу.

Р и т а. Смотри, Мончо! Смотри, как я высоко его подбросила.

М о н ч о (с обычным раздражением). Оставь меня.

Но Рита не обращает внимания на его резкость.

Р и т а. Тогда у меня шарик упал, а не то...

Мончо подходит к Виридиане.

— Можно ехать, сеньорита.

Виридиана встает и следует за ним.

Стоя у окна в своей комнате, дон Хайме наблюдает за отъездом. Виридиана приближается к экипажу. Рита что-то говорит ей, Виридиана, прощаясь, проводит рукой по ее волосам, затем садится в экипаж. Кучер бьет кнутом лошадь. Рита машет рукой, потом бежит за экипажем.

Комната дона Хайме. День.

Дон Хайме с грустью смотрит на удаляющийся экипаж. На лице его появляется выражение спокойствия, почти безразличия.

Он подходит к старинному письменному столу, стоящему в углу комнаты, и садится за него. Проводит рукой по лбу. Смотрит на различные предметы, лежащие в беспорядке на столе: видимо, он уже много месяцев не дотрагивался до них. Начинает тщательно

приводить все в порядок. Проводит пальцем по столу, проверяя, нет ли пыли. Смотрит на палец. Увидев, что он чистый, улыбается, довольный аккуратностью Рамоны.

Наконец берет ручку и лист бумаги, готовится писать. Он слегка посмеивается, задумчиво теребя свою бороду. Впечатление такое, будто его очень забавляет какая-то мысль.

Сельская площадь. День.

Стоя под крытой галереей, окружающей площадь, Виридиана ждет автобуса, который, судя по шуму мотора, вот-вот появится. Она подходит к остановке. Из подъехавшего автобуса выходят несколько человек. На их места садятся другие. Шофер подходит к Виридиане и берет ее чемодан. В этот момент мы видим алькальда и следующих за ним двух жандармов и крестьянина, направляющихся к Виридиане.

А л ь к а л ь д. Здравствуйте, сеньорита Виридиана.

В и р и д и а н а. Добрый день, сеньор алькальд. Что нибудь случилось?

А л ь к а л ь д. Вам придется задержаться.

В и р и д и а н а (удивленно). Почему?

А л ь к а л ь д. Потому что произошло большое несчастье. Я попрошу вас следовать за нами.

Виридиана не возражает и ни о чем не спрашивает.

Парк усадьбы дона Хайме. День.

К небольшой поляне в парке подъезжает машина. Из нее выходят алькальд, жандармы и крестьянин. Они направляются к тому самому раскидистому дереву, возле которого мы видели прыгавшую со скакалкой Риту. Мончо быстро идет им навстречу.

Возле дерева, прижавшись друг к другу, стоят Рамона и Рита. Они с тревогой смотрят на приближающуюся группу людей.

Алькальд и сопровождающие его подходят к дереву, их взгляды устремлены вверх.

Среди ветвей видны чьи-то ноги.

Вышедшая из машины Виридиана видит безжизненно висящее тело. Глубоко потрясенная, она прислоняется лбом к дверце автомобиля и на какой-то момент застывает в таком положении.

Видны сук, на котором висит тело дона Хайме, его затылок, темя, туго затянутый узел веревки.

С одного ее конца торчит деревянная ручка: это Ритина скакалка.

Парк. День.

Ноги Риты, прыгающей со скакалкой под тем же самым деревом, которое мы только что видели.

Ведя под уздцы лошадь, мимо проходит Мончо. Увидев Риту, он останавливается, бросает поводья и приближается к ней. Резким движением хватает скакалку, пытаясь вырвать ее из рук девочки. Но та энергично отбивается.

Р и т а. Отдай, она моя!

М о н ч о. Я уши тебе надеру, если не будешь уважать мертвых. Не смей играть под этим деревом!

Р и т а. Дон Хайме всегда любил смотреть, как я прыгаю.

Мончо удается наконец завладеть скакалкой, и он забрасывает ее далеко в сторону.

М о н ч о. Смотри, если случится какая-нибудь беда, ты будешь виновата...

Как только Мончо поворачивается к Рите спиной, девочка быстро отыскивает скакалку и с прежним задором начинает прыгать под тем же деревом.

Комната Виридианы. День.

Над изголовьем кровати висят уже знакомые нам черный деревянный крест и терновый венец. Видна вся комната, каменный пол, покрашенные известкой стены.

Виридиана, очевидно, не захотела остаться в той спальне, где она находилась раньше, и перебралась сюда, в небольшую, очень скромно обставленную комнату в нижнем этаже. Вся обстановка состоит из узкой железной кровати, двух стульев, стола. В углу — простенький туалетный столик без зеркала.

Стоя на коленях, Виридиана моет пол. Лицо ее осунулось. Исчезла улыбка. В ней явно произошла какая-то перемена. Она выглядит моложе, собраннее, увереннее.

В окно видно, как с подносом в руках приближается Рамона. Она входит в комнату и ставит поднос на стол. Снимает салфетку, которой накрыта еда. Весь завтрак состоит из порции овощей, стакана молока и куска хлеба.

Ра м о н а. Вы плохо питаетесь. Я принесла вам молоко. А вечером принесу немного мяса.

Виридиана прерывает работу и идет к туалетному столику, на котором стоит умывальник, моет руки.

Ра м о н а. Посмотрите, какой у вас плохой цвет лица.

Виридиана не отвечает.

Ра м о н а. Сеньор алькальд сказал мне, что он сделал то, о чем вы его просили, и что вы можете приехать в селение, когда захотите. Вам хорошо было бы немного отвлечься, повидать людей...

За кадром слышен шум остановившейся машины. Рамона выглядывает в открытое окно, потом говорит:

— К вам гости, сеньорита.

Две монахини входят в дом. Одна из них — настоятельница монастыря, где находилась Виридиана.

Комната Виридианы. День.

Виридиана идет к двери. Она встречает входящую настоятельница все так же спокойно и сдержанно. Рамона отходит в сторону, чтобы пропустить гостью, затем по знаку Виридианы выходит из комнаты.

Настоятельница. Добрый день! Ты не ждала меня, не правда ли?

Виридиана. Мадре!

Настоятельница смотрит на Виридиану с выражением сочувствия. Настоятельница. Сколько же тебе пришлось выстрадать, дитя мое!

Виридиана подходит к ней ближе, но, вместо того чтобы броситься в ее объятия, как этого следовало ожидать, она низко кланяется и спокойно целует висящий у настоятельницы на груди крест. Это спокойствие несколько настораживает настоятельницу.

Настоятельница. Я и не знала, что думать о тебе, когда вчера совершенно случайно мы узнали о случившемся несчастье. Мы очень беспокоились за тебя и тотчас же решили с madre Консуэло сесть в поезд и приехать повидаться с тобой. Почему ты сразу не сообщила? Я бы немедленно приехала.

Виридиана. Мне нужно было о многом подумать.

Настоятельница. Ты все же должна была уведомить меня.

Она окидывает взглядом комнату и, видимо, отдает дань простоте и скромности обстановки.

Настоятельница. Я видела сеньора священника в селении и побеседовала с ним несколько минут. Он рассказал мне, как это случилось. Все в недоумении, почему твой дядя совершил такое ужасное преступление против бога. А тебе это известно?

Виридиана продолжает стоять лицом к лицу с настоятельницей.

Виридиана. Я знаю только то, что мой дядя был большой грешник и что я чувствую себя виновной в его смерти.

Лицо настоятельницы внезапно мрачнеет. Она подходит ближе к Виридиане.

Настоятельница. Как ты можешь так говорить? Ты виновна в самоубийстве человека? Как твоя старшая наставница я требую, чтобы ты мне во всем исповедалась.

Виридиана опускает глаза и отвечает сдержанно.

Виридиана. В монастырь я больше не вернусь, поэтому я обя-

зана повиноваться лишь в той мере, в какой это обязан делать любой католик.

Все это произносится спокойным, почти смиренным тоном. Тем не менее слова Виридианы вызывают негодование у настоятельницы, которая, стараясь овладеть собой, продолжает задавать вопросы, не повышая голоса.

Н а с т о я т е л ь н и ц а. Имеется ли какое-нибудь серьезное препятствие — ибо оно должно быть очень серьезным, — которое мешает тебе дать монашеский обет?

В и р и д и а н а. Мне не в чем себя упрекнуть. Могу сказать только одно: я изменилась. И дальше я своими слабыми силами буду идти по тому пути, который начертал мне господь бог.

Н а с т о я т е л ь н и ц а. Отдаешь ли ты себе отчет в том, сколько гордыни в твоих словах?

Виридиана не отвечает, продолжая стоять с опущенными глазами.

Настоятельница меняет тон. Теперь в ее голосе звучит ирония.

— И каким же великим делам ты собираешься посвятить себя?

В и р и д и а н а. Я хорошо знаю свою немощь, и то, что в моих силах, я буду делать со смирением. Но это немного я хочу делать сама.

Наступает тягостное молчание. Настоятельница пытается проникнуть в мысли Виридианы. Недоумение берет верх над негодованием. Она не знает, что думать. Наконец произносит очень сухо:

— Ну хорошо. Поскольку ты не разрешаешь мне помочь тебе, я ухажу. Я сожалею, что приехала и побеспокоила тебя. Прощай, дочь моя.

Она поворачивается и направляется к двери.

В и р и д и а н а. Мадре!

Настоятельница останавливается.

В и р и д и а н а. Простите меня, если я вас чем-нибудь обидела.

Н а с т о я т е л ь н и ц а. Ты прощена. Прощай.

И она выходит, закрыв за собой дверь.

Площадь. У входа в сельскую церковь. День.

Из церкви выходит низкорослый старичок в лохмотьях; он чуть ли не бегом присоединяется к группе нищих, таких же грязных и оборванных, как и он.

Небольшая площадь залита ярким солнцем. Среди нищих мы видим: дона Амалио — слепца лет сорока пяти, Плешивого — довольно отталкивающую личность лет под сорок, Энедину с двухлетней девочкой на руках, Рефухию, беременную женщину неопределенного возраста, и старичка, по прозвищу Эль Пока, — его-то мы и видели выходящим из церкви.

Дон Амалио сидит на каменных ступенях церкви, подставив лицо солнцу. Рядом с ним лежит большая сучковатая палка. На руках он держит годовалую девочку — второго ребенка Энедины. Когда мимо проходят направляющиеся в церковь прихожане, он громким голосом просит милостыню.

К группе нищих приближается Эль Пока.

П л е ш и в ы й. Ну что ж она не идет, шельма.

Э л ь П о к а. Она уже перекрестилась, но все еще стоит на коленях.

Р е ф у х и о. Больно набожная, а?

Наступает молчание. Кое-кто из нищих смотрит в сторону церкви.

Э н е д и н а. Говорят, что она даже платить нам будет и всякое такое, только чтоб мы жили с ней.

Проходят две женщины. Дон Амалио начинает причитать:

— Добрые люди, пожалейте слепого... Подайте милостыню бедному слепому, который не может заработать себе на хлеб... Подайте милостыню Христа ради...

Из церкви выходит Виридиана.

Нищие сразу же начинают суетиться. Эль Пока берет слепца под руку и помогает ему подняться.

Э л ь П о к а. Она уже тут. Пошли... Больше не придется тебе мыкаться по дорогам и заводить драки с мальчишками.

К ним подходит Виридиана. Берет из рук дона Амалио ребенка.

Виридиана. Дайте мне девочку. Иди ко мне, малышка! Вы готовы?

Плешивый. Когда прикажете, сеньорита.

Виридиана. Ну тогда пойдете.

Эль Пока, ведущий слепого, подходит к Виридиане, заглядывает ей в лицо и говорит дону Амалио:

— У нее ангельское личико. Жаль, что ты не можешь увидеть ее. Виридиана (обращаясь к Эль Поке). Пошли. И, пожалуйста, без лести, я этого не люблю.

Нищие берут свои пожитки и собираются в группу.

Сельская площадь. День.

На другой, маленькой площади того же селения у фонтана мы видим двух других нищих. Это дон Сэкиэль — белобородый, благообразный старик лет шестидесяти и мужчина лет сорока с черной бородкой, опирающийся на толстую палку, по прозвищу Хромой. К ним приближается группа во главе с Виридианой.

Дон Сэкиэль. Вон они идут.

Хромой, который в этот момент пил воду из фонтана, оборачивается в сторону приближающейся группы.

Виридиана. Вы те двое, которые должны были присоединиться к нам?

Дон Сэкиэль. Да, сеньорита.

Виридиана. Очень хорошо, следуйте за мной.

Гостиная в усадьбе дона Хайме. День.

На стене висит написанный маслом портрет дона Хайме.

Голос Хорхе. Что за странный человек! Интересно, каким он был в жизни?

Голос Лусии. По отношению к тебе — известно каким. Не очень-то он о тебе заботился.

Люди, ведущие этот разговор — Хорхе и Лусия. Хорхе, сын дона Хайме, энергичный, крепкого сложения человек лет тридцати с лишним. К категории мечтателей его не причислишь: это человек действия, наделенный практическим умом. Одежда на нем новая и, видимо, только что купленная в магазине готового платья. Лусия моложе его. У нее приятная внешность, но она ничем не отличается от многих других женщин.

Хорхе. А я никогда на него за это не был в обиде. С каждым ведь может такое случиться — влюбится человек, натворит глупостей... Но вот почему он признал меня перед самой смертью? Что его на это толкнуло?

Рамона, которая тем временем вышла из спальни дона Хайме и слышала этот разговор, говорит, с нежностью глядя на портрет донна Хайме:

— Сеньор был хорошим человеком. Куда лучше, чем многие думают.

Хорхе. А почему он покончил с собой?

Рамона (стараясь скрыть и то, что ей известно, и свою скорбь). Этого я не знаю, сеньор.

Хорхе (качая головой). Плохо всегда быть одному. (Повернувшись к Лусии, он добавляет, смеясь.) В этом отношении я на него не похож, а?

Он направляется к фисгармонии. Лусия следует за ним.

Лусия. О нет. Ты без компании жить не можешь.

В ее словах сквозит ревность.

Хорхе. Почему ты так говоришь?

Лусия. Потому что знаю.

Хорхе нажимает на педаль фисгармонии и начинает перебирать пальцами клавиши; получается настоящая какофония.

Рамона (повинуясь внутреннему порыву). Не надо играть.

Хорхе снимает руки с клавиш и с удивлением смотрит на Рамону. Она почтительно извиняется.

Р а м о н а. Простите. Сеньор часами любил играть. Заслушаться можно было, как он играл.

Она медленно опускает крышку фисгармонии. Нагнувшись к инструменту, Хорхе пристально, оценивающе рассматривает Рамону. Та смущается и поспешно направляется к выходу. Уже у дверей она говорит:

— С вашего разрешения я принесу второй чемодан.

Лусия тем временем с кислым выражением лица подходит к открытому окну, из которого видны заброшенные поля. Хорхе приближается к ней.

Вдали виднеются горы. Земля на полях сухая, заросшая кустарником и сорной травой. Среди деревьев — полуразвалившиеся постройки старого поместья.

Х о р х е. Как хорошо дышится здесь! Больно смотреть на эти сухие, заброшенные земли. Много тут придется поработать, очень много. И никто не будет мной командовать. Да, скучать не придется — времени не останется.

Лусия улыбается. Хорхе берет девушку за плечи и привлекает к себе. Хочет поцеловать ее, но она отстраняется.

Х о р х е. Ты что, недовольна?

Она явно чем-то огорчена.

Л у с и я. Да нет. Но знаешь... пожалуй, мне лучше было не приезжать сюда.

Возможно, она боится, что это неожиданно свалившееся наследство разлучит ее с Хорхе, который для нее так много значит. Внезапно что-то привлекает ее внимание.

— Смотри! — показывает Лусия пальцем в окно, вниз.

Хорхе высовывается из окна и наблюдает сцену, происходящую в парке.

Парк. День.

В парке появилась Виридиана в сопровождении свиты нищих.

Разделившись на небольшие группы, они с любопытством разгля-

дывают все вокруг. В одной из групп мы видим слепца дона Амалио и Эль Поку, который пытается описать своему приятелю все то, что видит.

Эль Пока (восхищенно). Дом большущий!

Дон Амалио (стуча палкой по земле). Тем лучше, значит, все мы поместимся. А этажей сколько?

Эль Пока. Два...

Дон Амалио. Окон много?

Эль Пока. Много. И балконы есть, и две башни...

Дон Амалио. Стало быть, это настоящий господский дом!

Из дома выходит Мончо и идет навстречу вновь прибывшим.

Виридиана (обращаясь к Мончо). Вы привели в порядок окна в спальне?

Мончо. Да, теперь они хорошо закрываются. Одежда уже приготовлены.

Шествие нищих замыкают Энедина и Рефухио.

Рефухио. Эта сеньорита добрее самого ангела.

Энедина. Да, очень добрая, только немного чокнутая.

Группа нищих остановилась у дома.

Виридиана. Мужчины будут спать в одном помещении, а женщины — в другом; но за столом, во время еды будем собираться все вместе. Завтра мы попытаемся одеть вас поприличнее. (Обращаясь к старому слуге.) Мончо, покажите им, где они будут жить. Хорхе и Лусия выходят из дома и с изумлением и любопытством взирают на это сборище нищих. Потом направляются к Виридиане.

Хорхе. Виридиана...

Виридиана оборачивается и, увидев их, не выказывает никакого удивления.

Хорхе (кланяясь). Сеньорита.

Виридиана. Хорхе?

Она пожимает протянутую руку.

Хорхе. Да, Хорхе, сын дона Хайме, к вашим услугам.

Виридиана. Я получила письмо от нотариуса и ждала вас.

Она смотрит на Лусию.

Х о р х е (с улыбкой). Это Лусия, она хорошая девушка. Надеюсь, вы подружитесь.

Виридиана и Лусия пожимают друг другу руки.

Во время их разговора из дома вышла Рита и подбежала к нищим, слегка толкнув по дороге Лусию.

Нищие стоят в ожидании на аллее неподалеку от дома. Мончо проходит вперед, чтобы проводить их. Старик, дон Сэкиэль, отеческим жестом гладит по голове Риту, которая стоит поблизости и наблюдает за всем.

Д о н С э к и э л ь. Как тебя зовут?

Р и т а (резко). Не трогайте меня! Вам место на скотном дворе, вместе с курами!

Мончо жестом показывает нищим, чтобы они следовали за ним, и сурово добавляет:

— Идите за мной. И предупреждаю — кому вздумается совать свой нос куда не следует, тот будет иметь дело со мной.

Все собираются двинуться в путь, но слепец, дон Амалио, оскорбленный этими словами, заявляет:

— Послушай-ка, хоть мы и бедные, но у каждого из нас есть гордость, брат мой.

М о н ч о. Никакой я тебе не брат. У меня в семье нет ублюдков. Плешивый принимает этот намек на свой счет и тоже вступает в перепалку:

— Видал, как хамит. Тут даже слуги возомнили себя господами. Мончо останавливается и, повернувшись к Плешивому, кричит в ярости:

— Ублюдок! Сейчас я тебе рожу расквашу.

Услышав брань, Виридиана, шедшая позади с женщинами, спрашивает:

— Что случилось, Мончо?

М о н ч о. Да этот вшивый пес... в драку лезет.

Плешивый, не дав ему досказать, кричит:

— Это тебя породила вшивая сука!

Мончо бросается было на него, но Виридиана его удерживает и обращается к Плешивому.

— Вы не смеете так разговаривать!

Плешивый. Как хочу, так и говорю. Меня уже мутит от всей этой блажи!

Возмущенный такой непочтительностью, дон Амалио, определив по голосу, где находится Плешивый, ударяет его палкой.

Дон Амалио. На, получай, и впредь знай, как себя вести!

Плешивый. Дерьмо собачье! Сейчас ты у меня получишь!

Он бросается на дона Амалио. Все присутствующие стараются их разнять. Виридиана бесстрашно становится между дерущимися и властно приказывает:

— Хватит, хватит! (Обращаясь к дону Амалио.) Не затевайте ссор и драк, идите в дом. Мончо, уведите его... (Обращаясь к Плешивому.) А вы останьтесь...

Хорхе и Лусия с беспокойством наблюдают за этой нелепой сценой. Хорхе собрался было вмешаться, но Лусия удерживает его.

— Оставь ее!

Нищие — мужчины и женщины — немного утихомирились. Слепец невнятно бормочет какие-то слова.

Мончо, все еще преисполненный негодования, идет вперед, за ним следуют нищие. Виридиана подходит к Плешивому и спокойно спрашивает:

— Можете вы мне сказать, что я вам сделала дурного, за что вы меня оскорбили?

Плешивый смотрит на Виридиану со злобой.

Виридиана (мягко). Если вы хотите остаться здесь, вам придется подчиняться определенной дисциплине. И потом, надо уважительнее относиться ко всем.

Плешивый (презрительно). Тогда мне лучше уйти. Он поворачивается и отходит на несколько шагов. Затем, поколебавшись секунду, возвращается и говорит Виридиане:

— А милостыню вы мне дайте...

Виридиана роется в кармане, затем протягивает Плешивому несколько монет.

П л е ш и в ы й. Не будь я беден, не стал бы просить...

Он удаляется. Издали видно, как Хорхе и Лусия возвращаются в дом.

Нищие делятся на две группы и расходятся в разные стороны: мужчины под предводительством Мончо — налево, женщины, к которым присоединяется Виридиана, — направо.

Гостиная в доме дон Хайме. Вечер.

На полу стоит таз с водой, из которого еще поднимается пар. В тазу — ноги Хорхе. Он, в ковбойке, сидит в кресле дон Хайме и курит одну из его трубок. Напротив Хорхе, на низеньком стульчике, сидит Лусия и чистит его ботинки.

Оба они молчат. Лусия время от времени поглядывает на него.

Л у с и я. Устал, да?

Х о р х е. Много миль отмахал сегодня. (Он рукой массирует ноги, показывает на таз с водой.) Это хорошо снимает усталость...

Наступает молчание.

Входит Рамона с полотенцем в руке. Она протягивает его Хорхе, затем смотрит на Лусию, которая натирает бархоткой смазанные мазью ботинки.

Р а м о н а. Почему вы не разрешаете это делать мне, сеньорита?

Л у с и я (сухо). Потому что я его так дурно приучила.

Хорхе вытирает полотенцем ноги.

Х о р х е. Рамона, можешь унести таз.

Рамона берет таз, идет к двери. Перед выходом оборачивается и говорит:

— Ужин готов... Могу подать, когда скажете.

Л у с и я. Можно сейчас...

Служанка выходит, бросив взгляд на столик, накрытый к ужину.

Внезапно Хорхе, чем-то разозленный, резко встает и в сердцах бросает полотенце на пол. Лусия с удивлением смотрит на него.

Лусия (суховато). Что с тобой?

Хорхе. Ничего.

Лусия. А на кого ты злишься?

Хорхе. Да эта Виридиана... Терпение из-за нее лопается.

Лусия закончила чистку ботинок и ставит их в угол.

Лусия (пожимая плечами). У нее не все дома...

Хорхе. Ничего подобного! Святоша, насквозь пропитанная блажью.

Лусия. Оставь ее в покое, пусть делает что хочет. Она никому не мешает. Ну и пусть с ума сходит по-своему.

После паузы Лусия подходит к Хорхе и смотрит на него с многозначительным видом.

Лусия. Знаешь, что я тебе скажу? Тебя просто злит, что она не обращает на тебя никакого внимания.

Хорхе бросает на нее свирепый взгляд, явно свидетельствующий о том, что его любовница попала в точку... Лусия отходит в другой конец комнаты.

Появляется Рамона с супницей в руках. Лусия выходит.

Хорхе подходит к столу, садится и с раздражением разворачивает салфетку.

Рамона ставит супницу на край серванта. Хорхе сидит к ней спиной, и, чтобы увидеть его, ей нужно повернуть голову. Она смотрит на него, словно замороженная; в ее взгляде сквозит нежность и покорность. Присутствие сына дона Хайме ее глубоко волнует. Не отрывая глаз от Хорхе, она снова берет в руки супницу и собирается поставить ее на стол, но в это время доносится голос Лусии: — Рамона!

Рамона испуганно вздрагивает, словно ее застали на месте преступления. Пытается удержать супницу, но ей это не удается. Супница выскальзывается из ее рук, и содержимое разливается по полу.

Лу с и я. Этого еще не хватало! На что вы загляделись, интересно знать? Смотрите, что вы натворили!

Хорхе встает, смотрит на результаты катастрофы.

Х о р х е (укоризненно качая головой). Ай, Рамона!

Лу с и я. Скорее принесите тряпку и вытрите тут все.

Рамона кивает головой и быстро, словно спасаясь от преследования, выходит из комнаты.

Лусия подбирает осколки.

Лу с и я. Не знаю, что с ней творится, с этой девицей,— она дуреет с каждым днем.

Хорхе с обреченным видом снова садится за стол.

Х о р х е. Ну и ну!

Столовая. Вечер.

Длинный, грубо сколоченный стол, за которым сидят уже знакомые нам нищие. Они опрятно одеты. Одежда не новая, но чистая, и сами они немного отмылись, причесались.

Помимо дона Амалио, Эль Поки, дона Сэкиэля, Хромого, Энедины и Рефухио мы видим еще трех нищих: двух женщин и мужчину лет пятидесяти, обросшего щетиной, без явного уродства (в дальнейшем мы их будем называть: Карлица, Садовница и Пако).

Все едят с аппетитом, то и дело подкладывая себе фасоль из большого блюда, стоящего на столе.

Разговор начинает слепец — дон Амалио.

— Как я вам уже говорил, когда не было у меня еще этого несчастья и я занимался продажей свиней, я был честнее моей святой матери.

Эль Пок а. Как, разве он не из сиротского приюта?

Слепец ставит на стол тарелку, которую держал в руке, и хватается за палку.

Дон Амалио. Ну-ка повтори, что ты сказал, и я раскрою тебе череп!

Он полон решимости осуществить свою угрозу.

Энедина. Не обращай на него внимания, дон Амалио, это же шутник...

Эль Пока. Послушай, Амалио, дон Сэкиэль спрашивал меня вчера: вот если тебя, к примеру, какая-нибудь мошка укусит, откуда ты знаешь, где укус, чтобы почесаться, раз ты слепой, а?

Дон Амалио. Скажи сеньору Сэкиэлю, что, когда меня укусит мошка, я позову его мать, чтобы она меня почесала.

Энедина. Ешь и помолчи.

Дон Сэкиэль. Ох, этот Пока... Ты же знаешь, Амалио, что я тебя уважаю.

Голоса. Добрый вечер, сеньорита.

На пороге появилась Виридиана в сопровождении двух новых гостей — Певицы и Прокаженного.

Дон Сэкиэль (встав, почтительно). Benedictus!

Виридиана улыбается, услышав это приветствие. Певица настороженно смотрит на присутствующих, она, видимо, не ожидала, что их будет так много. Прокаженный держится на расстоянии, словно опасаясь встречи, которая его тут ждет.

Какое-то время все хранят молчание; слышно только, как многие громко чавкают. Виридиана усаживает за стол вновь пришедших, дает каждому по ложке и тарелке.

Виридиана. Проходите, проходите. Вы садитесь здесь. А вы — вон там. (Обращаясь ко всем.) Это ваши новые товарищи. Вы, наверное, проголодались, не правда ли?

Певица. Да благословит вас бог.

Виридиана. Вы хорошо поужинали, вам понравилось?

Дон Сэкиэль. Я не хочу обидеть святую сеньориту, которая так добра к нам, но позволю себе сказать, что эта фасоль несвежая...

Рефухио. Не слушайте его, сеньорита, фасоль — просто пальчики оближешь.

Виридиана. Раз дон Сэкиэль говорит, значит, так оно и есть. Завтра мы это исправим.

Все с отвращением смотрят на Прокаженного. Виридиана подает ему еду. Прокаженный усаживается за стол и начинает с аппетитом есть.

Поставив корзинку с хлебом около Прокаженного, Виридиана, улыбаясь, говорит:

— А теперь — приятная новость! С завтрашнего дня вы будете работать.

Однако эта новость никого не обрадовала. Многие переглядываются. У Эль Поки вид испуганный и озадаченный.

Виридиана. Не пугайтесь, работа будет в меру ваших сил, и каждый сможет делать то, что ему больше по душе. Я просто хочу, чтобы вы отвлеклись и занялись каким-нибудь делом.

Энедина. Сеньорита! Я умею хорошо готовить. Я делаю вкусное жаркое из баранины и такие сбитые сливки...

Виридиана. Очень хорошо...

Виридиана подходит по очереди к каждому из сидящих за столом. Потом обращается к Карлице:

— Ты будешь помогать мне вести счета...

Карлица. Хорошо, сеньорита.

Хромой. Я умею рисовать сцены из жития святых; раньше я умел и писать, но после этого несчастья... совсем разучился.

Пакко. А я умею плести корзины, но у меня от ревматизма пальцы свело.

Виридиана подходит к Эль Поке.

Виридиана. А вы, Пока?

Эль Пока. А я умею только смешить людей...

Виридиана. Ну что ж, мы все и будем вместе с вами смеяться. Но я не допущу, чтобы кто-нибудь смеялся над вами.

Прокаженный, сидящий рядом с Садовницей, протягивает руку за хлебом.

Садовница. А я умею ухаживать за растениями. Можете спросить у сеньора священника...

Виридиана. Ну что ж, скучно вам здесь не будет — работы хватит для всех...

Садовница вдруг показывает на руку Прокаженного.

— Смотрите, какой ужас!

Прокаженный сразу же прячет руку. Все поворачивают головы в его сторону.

Хромой. Ну-ка покажи...

Эль Пока стоя пытается увидеть, что там происходит.

Садовница. Это же проказа!

Рефухио. Так нельзя, сеньорита, все мы тут здоровые.

Виридиана подходит к Прокаженному, который тем временем встал, и без опаски берет его руку. Тот немного сопротивляется, но Виридиане удается все же осмотреть язву.

Все умолкли и с отвращением наблюдают за этой сценой.

Прокаженный. Это расширение вен. Только лечиться я вот не мог...

Виридиана. Вы уверены, что это не заразно?

Прокаженный. В больнице сказали, что нет.

Голос. Не слушайте его, сеньорита, я давно его знаю!

Прокаженный (с яростью). Это расширение вен, а не проказа!

Виридиана (обращается ко всем присутствующим). Я поведу его завтра к врачу. Садитесь и кончайте ужинать. Думаю, что это не проказа. Ну а вам следует относиться к нему как к больному брату; будьте сострадательны к его несчастью. После ужина — сразу же спать. В восемь часов все должны быть в постели.

Она подходит к дону Сэкиэлю:

— Покажите, пожалуйста, вновь прибывшим, где они будут спать. (Ко всем.) Спокойной ночи.

Нищие хором отвечают ей. Хромой направляется к двери и открывает ее перед Виридианой, желая ей спокойной ночи.

Прокаженный снова садится на свое место.

Виридиана выходит.

Хромой подходит к Прокаженному, тычет в него палкой и жестом показывает, чтобы он встал.

Хромой. Проваливай отсюда, если не хочешь, чтоб я продырявил твою утробу.

Прокаженный (испуганно). А кто ты такой, чтоб выгонять меня?..

Хромой вынимает из кармана нож.

Прокаженный. Вы же слышали, сеньорита сказала, что я могу остаться.

Энедина. Полосни его, если он не уйдет.

Слепец ударяет палкой по столу.

Дон Амалио. Спокойно, спокойно! Если с ним что-нибудь случится, нас всех выставят отсюда!

Певца. Вон отсюда эту заразу!

Видя, какой оборот принимает дело, Прокаженный решает ретироваться.

Прокаженный. Ладно, я уйду. Конечно, вас много, а я один. Но в имении я останусь.

Он делает несколько шагов к выходу, затем возвращается и с пониженным видом показывает на стол.

— Дайте мне что-нибудь на утречко.

Садовница, более мягкосердечная, чем другие, берет кусок хлеба и протягивает его Прокаженному. Тот кладет его в карман и направляется к выходу.

Слепец, сидящий за столом рядом с Энединой, поглаживает ее бедра. Они разговаривают вполголоса.

Дон Амалио. Энедина, я приду к тебе сегодня ночью.

Энедина. Нет, со мной спят дети.

Дон Амалио. А ты отдай их Рефухью.

Энедина. Нельзя, они все время орут... а потом в комнате еще новенькая.

Дон Амалио. Тогда я заграбастаю тебя завтра в поле...
Голос. Дай-ка мне соль...

Нищие встают из-за стола. Хромой замечает на маленьком столике Ритину скакалку, берет ее и, подтянув брюки, подпоясывается ею.

Комната Виридианы. Вечер.

Комната освещена слабым светом свечи. Виридиана молится, стоя на коленях на полу, как это делают крестьянские женщины. Раздается стук в дверь.

Виридиана. Кто там?

В комнату входит Хорхе с сигаретой в зубах. Виридиана быстро встает; она явно рассержена такой бесцеремонностью.

Виридиана. Хорхе! Вы напугали меня... Что-нибудь случилось?

Хорхе. Я думаю, что нам с вами давно пора поговорить, вы не находите?

Виридиана. Это так срочно?..

Хорхе. Да, срочно. Потому что завтра будет то же, что было вчера и позавчера и все прочие дни. Если вы не с вашими нищими, то либо вы молитесь, либо становитесь невидимкой — вас нигде не встретишь.

Испытывая одновременно и негодование и чувство неловкости, Виридиана стремительно идет к комоду, на котором лежат уже знакомые нам деревянный крест, терновый венец и молоток и быстро прячет их в ящик.

Виридиана. А в чем дело?

Хорхе. В доме. Я хочу провести свет; электрические столбы в пятидесяти метрах отсюда, а мы тут живем, как в средневековье. Кроме того, я хочу кое-что перестроить и переделать...

Виридиана слушает его с таким видом, будто все это ей совершенно безразлично.

Хорхе. И надо подумать о землях; они ведь не возделываются.

Виридиана. Я в этом ничего не понимаю.

Хорхе. Но вы имеете право высказать свое мнение.

Виридиана. Делайте то, что вы найдете нужным.

Она направляется к двери, давая понять, что беседа окончена.

Виридиана. Это все?

Но Хорхе не собирается так быстро кончать разговор.

Хорхе. Нет, не все. (С раздражением.) Мне кажется чепухой, что мы живем так близко и ничего друг о друге не знаем.

Он становится перед ней, опершись о кровать.

Хорхе. В самом деле, ну-ка скажите, что вы знаете обо мне?

Виридиана. Что вы работали в мастерской одного архитектора.

Хорхе. А что мы пережили — моя мать и я, — знаете?.. Если бы мой отец больше заботился о нас, я сам был бы теперь архитектором.

Виридиана не отвечает и всем видом своим показывает, что не склонна продолжать этот разговор.

Хорхе с любопытством оглядывает все вокруг. Потом садится на кровать, удивляется тому, как твердо сидеть. Ударяет рукой по одеялу и отмечает, что доски заменяют матрац. Он с иронией подчеркивает свое открытие.

— Не понимаю, как вам может нравиться так жить... и всегда быть одной.

Виридиана. Я веду иной образ жизни, чем вы. У вас же есть жена.

Хорхе не упускает возможности кольнуть ее. Он встает и становится позади Виридианы.

Хорхе. Это не жена. Чтобы жить с женщиной, я не нуждаюсь ни в чем благословении.

Виридиана выслушивает это, не моргнув, стараясь скрыть свое смущение.

Хорхе. Я вижу, что с вами... Ладно, мне лучше уйти. Спокойной ночи.

Идет к выходу.

Виридиана (сухо). Если вам еще когда-нибудь понадобится по-

говорить со мной, пожалуйста, предварительно постучите и подождите, пока я отвечу...

Эти слова, сказанные предельно просто, производят на Хорхе совсем не тот эффект, который, казалось бы, следовало ожидать: он делается еще самоувереннее. Перед выходом оглядывает Виридиану с ног до головы, с насмешливой улыбкой пускает ей в лицо дым и выходит.

Виридиана запирает за ним дверь на ключ и рукой разгоняет дым от сигареты. Затем идет к окну и настужь распахивает его.

Парк. День.

Слышен голос Певичы, напевающей какую-то песенку. На мольберте картина, на которой очень примитивно масляными красками написана религиозная сцена: на кровати лежит больная женщина, около нее стоит пресвятая дева в окружении двух ангелов.

Рука художника дописывает лицо больной. Вслед за рукой на экране появляется его лицо: это Хромой. Немного поодаль, в нескольких шагах от него, на старой тачке сидит позирующая ему Певича.

Позади нее видна Энедина; она развешивает белье на проволоке. Хромой. На лицо я кладу желтый цвет, чтобы видна была болезнь.

Певича. Кончай скорей, а то у меня все занемело.

Хромой. Я уже кончаю, потерпи.

Со стороны дома появляется дон Амалио, которого ведет Рефухио.

Певича. Не люблю я так долго сидеть неподвижно.

Хромой. Сдается мне, что ерзать ты умеешь...

В нескольких метрах от Хромого появляется Виридиана в сопровождении Эль Поки; оба приближаются, чтобы посмотреть на картину. Эль Пока (смеется, показывая на изображенную на картине больную). Похожа на тыкву.

Виридиана. Не слушайте его, все очень хорошо.

Певича. Я не хочу, чтобы ты с меня пресвятую деву рисовал, слышишь?..

Хромой. Для постели ты подходишь... А для пресвятой девы я попрошу сеньориту Виридиану...

Хромой встает.

Виридиана (удивленно). Меня?

Хромой. Так пресвятая дева будет красивее.

Этот довод кажется Виридиане не очень убедительным, она колеблется. Хромой продолжает настаивать.

Хромой. Это дело двух минут, не больше. Сцена эта про то, как пресвятая дева исцелила больную желтухой.

Виридиана. Вы, я вижу, очень почитаете пресвятую деву.

Хромой снова садится.

Хромой. Я не святоша, но у всякого своя вера. А потом, когда такая нищета, да еще эта напасть (показывает на свою ногу), если не верить...

Виридиана сидит на тачке. В нескольких шагах от нее Рефухио приводит в порядок одежду на доне Амалио.

Виридиана (обращаясь к Рефухио). Я должна знать, сколько тебе осталось до родов.

Рефухио. А это для чего?

Виридиана. Как — для чего? Чтобы вовремя предупредить врача.

Рефухио. А я не знаю. Вроде еще месяца четыре, но точно не могу вам сказать.

Эль Пока с нагловатым видом вставляет свое слово.

— Кто отец, она тоже не знает. Говорит, что дело было ночью и лица его не заметила.

Рефухио (разозлившись). Заткнись! Не для того я тебе рассказывала, чтобы ты потом языком болтал.

Дон Амалио. Замолчите! Непрстойно так разговаривать, тем более в присутствии нашей святой покровительницы, столь уважаемой сеньориты.

Виридиана тем временем подходит к Рефухио и поправляет на ней

платье. Она в растерянности, ибо не представляла себе, что на свете существуют такого рода люди.

Виридиана (обращаясь к Рефухио). Мне тебя в самом деле жаль. У тебя уже были дети?

Рефухио. Нет, сеньорита, это первый. С вашего разрешения, я пойду...

Виридиана снова садится на тачку.

В этот момент появляются белобородый дон Сэкиэль и Карлица. Хромой продолжает работать. Виридиана позирует. Все хранят молчание.

Карлица. Сеньорита, мы идем в селение...

Дон Сэкиэль. С вашего позволения...

Энедина (Виридиане). Они должны принести мне картофель, сало и рис.

Виридиана протягивает деньги дону Сэкиэлю.

— Вот возьмите. Только не задерживайтесь так долго, как вчера.

Дон Амалио (со сладкой улыбкой). Можно им купить для меня немного табачку?

Эль Пока. Не надо, сеньорита, на него курево плохо действует, он потом все время плюется.

Дон Амалио. Плохо — это когда окурки. На тебя тоже кое-что плохо действует, но я не говорю, что именно из уважения к сеньорите, а не то...

Виридиана старается примирить их.

Виридиана. Хватит! Купите табак. Я сама буду выдавать его.

Дон Амалио. Спасибо, сеньорита.

Карлица и дон Сэкиэль удаляются.

Голос Хромого. Сеньорита, подойдите-ка сюда и взгляните на картину!

Виридиана встает и приближается к Хромому. Все собираются во круг и разглядывают работу художника.

Виридиана. Ну что ж, очень хорошо.
Хромой. Большое спасибо, только ей не хватает одного глаза.
Виридиана. Все равно, мне нравится.

Дорога. День.

На дороге, прилегающей к владению дона Хайме, возле электрического столба стоят Хорхе и управляющий. Они складным метром измеряют площадь.

Хорхе. Сколько?

Управляющий. Пятнадцать метров.

Хорхе. Пятнадцать на семь, так?

Управляющий. Да.

Хорхе. Хорошо.

Он записывает размеры в блокнот, затем скручивает метр. Хорхе и управляющий шагают по дороге. Навстречу им едет крытая двуколка, в которую впряжен мул.

В повозке под навесом сидят два жандарма. За ними виднеется спина возчика. К двуколке метровым обрезком веревки привязана собака. Она бежит с высунутым языком, видимо, выбившись из сил, еле-еле попевая за мулом. Остановись она хоть на минуту, и веревка тотчас же затянется бы на шее петлей и удушила ее. По обе стороны от собаки — угрожающе вращающиеся колеса повозки.

Двуколка проезжает мимо Хорхе и его спутника. У разветвления дороги, метрах в ста от них, она останавливается.

Движимый любопытством, Хорхе направляется к повозке.

Оба жандарма, сидевшие внутри под навесом, соскакивают с двуколки и прощаются с возчиком, который сошел следом за ними.

Жандарм. Ну что ж, приятель, спасибо, и до следующей встречи!
Возчик. До свиданья, к вашим услугам...

Жандармы удаляются. Возчик подходит к задку своей двуколки, чтобы проверить оси.

Жестокое отношение к собаке произвело на Хорхе гнетущее впечатление. Нахмурил брови, он говорит возчику:

— Послушайте-ка, ведь так пес скоро ноги протянет. Почему бы вам не посадить его в повозку, раз там никого сейчас нет?

Возчик пристально смотрит на Хорхе.

— А там только людям полагается сидеть.

Хорхе. Тогда отвяжите его, черт побери, пусть бежит сзади.

Возчик. А если он попадет под машину, что тогда?

Это внешнее противоречие между жестокостью возчика и его заботой о своей собаке озадачивает Хорхе. Он садится на корточки около пса и гладит его.

Хорхе. Продайте мне собаку.

Возчик смотрит на него с удивлением. Потом деловито поясняет:

— Она очень хороша для охоты на кроликов. И потом она знает: если не будет охотиться, не получит еды.

Хорхе. Сколько вы за нее хотите?..

Возчик в нерешительности:

— Я не собирался продавать ее, но раз уж она вам пришлось по душе... Дайте сколько не жалко.

Хорхе вынимает из кармана пачку денег и протягивает две ассигнации.

Хорхе. Отвяжите ее.

Возчик отвязывает собаку и передает Хорхе веревку, которая служит поводком.

Возчик. Ну что ж, спасибо, и бог вам в помощь.

Он забирается в двуколку. Повозка отъезжает.

Возчик (Хорхе). И помните — чем меньше она будет есть, тем лучше будет охотиться.

— А как ее зовут? — кричит вслед удаляющейся повозке Хорхе.

— Канело.

Услышав свое имя, собака рвется вперед, намереваясь догнать своего прежнего хозяина, но Хорхе удерживает ее.

Хорхе. Ты куда? Иди сюда, Канело, сюда.

Хорхе и его спутник снова отходят в сторону от дороги и полевом идут к группе рабочих.

Тем временем по дороге проезжает другая двуколка. И точно так же к ней привязана точно такая же собака, которая с обреченным видом трусит между колесами.

Но Хорхе и его спутник не видят это несчастное животное.

Поле. День.

Трое рабочих нагружают камнями грузовик.

Немного поодаль человек двадцать сельскохозяйственных рабочих, вооруженных косами и кирками, очищают землю от сорняка и камней.

Хорхе и его управляющий останавливаются и наблюдают за работой (Хорхе держит Канело на поводке).

У п р а в л я ю щ и й. Вы уже решили, что будете сеять?

Х о р х е. Земля тут так давно отдыхает, что при хорошем удобрении что ни посеешь, все даст хорошие всходы.

У п р а в л я ю щ и й. Здесь всегда сеяли пшеницу. А там назерху — маис.

Х о р х е. А в огородах?

У п р а в л я ю щ и й. В огородах...

Хорхе вдруг замечает идущую по дороге Виридиану. Ее сопровождает Эль Пока. В руках у Виридианы белая коробка, с которой она позировала Хромому. Хорхе идет ей навстречу.

Х о р х е. Неужели вы? Вот чудо! Что, решили понаблюдать за работами?

Эль Пока старается незаметно улизнуть, чтобы избежать возможного столкновения с Хорхе.

В и р и д и а н а. Вы же знаете, что я в этом ничего не смыслю.

Хорхе с удовлетворением собственника оглядывается вокруг.

— Из всего, что оставил после себя отец, больше всего меня радуют земли. Тут надо как следует поработать. Если бы вы захотели помочь мне, то скоро здесь все бы изменилось до неузнаваемости.

Виридиана не отвечает, намереваясь идти дальше. Хорхе замечает Эль Поку.

— А ты что тут делаешь? Ну-ка, убирайся отсюда... Слышишь? Проваливай!..

Виридиана. Оставьте его!

Хорхе. Со всем этим сбродом вы мало чего добьетесь, очень мало: времена сейчас не те. Дали бы мне лучше возможность выставить их всех вон отсюда.

Виридиана. Они вам так мешают?

Хорхе. Откровенно говоря, очень. Но дело не столько во мне, сколько в вас.

Виридиана идет дальше. Хорхе следует за ней. Продолжая разговаривать, он по-прежнему ведет на поводке Канело.

Хорхе. Помогать лишь нескольким беднякам, когда их столько тысяч,— это не выход из положения.

Виридиана. Я прекрасно знаю предел своих возможностей. Мне хотелось бы, если вы не возражаете, создать своего рода приют, где обездоленные и бездомные нашли бы кров, еду и немного человеческого тепла...

Хорхе. И вы только этому собираетесь посвятить свою жизнь?

Виридиана. Еще не знаю. У меня были тяжелые переживания недавно... Я только сейчас начинаю приходить в себя. Возможно, я еще вернусь в монастырь.

В этот момент доносится странный, прерывистый стук, словно какой-то предмет из жести ударяется о камни. Слышны выкрики:

— Убирайся отсюда! Не смей подходить!

Виридиана смотрит в ту сторону, откуда доносится шум.

Она видит Прокаженного, который, очевидно, услышав голос своей покровительницы, хотел было подойти к ней, но побоялся окружающих ее людей. Волоча за собой пустую консервную банку, привязанную к поясу веревкой (эта банка, ударяясь о камни, и производит такой грохот), он топчется в нерешительности на одном месте.

В ответ на выкрики рабочих Прокаженный кричит со злостью:

— Гады! Гады!

В и р и д и а н а. Почему они кричат на него, неужели он не вызывает у них сострадания?

Хорхе, также наблюдавший за этой сценой, равнодушно пожимает плечами.

— Не знаю, спросите у них.

Тогда Виридиана сама направляется в сторону Прокаженного.

Слышны смешки одного из рабочих.

Управляющий, подойдя к Хорхе, с улыбкой говорит:

— Что за чертенята, эти мальчишки. Им противно видеть этого несчастного урода, и вот они заставляют его волочить за собой консервную банку, чтобы по стуку узнавать о его приближении.

Виридиана, за которой на расстоянии следует Эль Пока, подходит к Прокаженному и отвязывает веревку с банкой.

В и р и д и а н а. Зачем вы пришли, Хосе? До тех пор, пока вы не вылечитесь, вам не следует здесь появляться; я покажу вам места, где вы можете ходить.

Со злостью отбросив ногой консервную банку, Прокаженный отвечает:

— Денек сегодня такой хороший, солнышко пригревает, я шел-шел и вот очутился здесь.

В и р и д и а н а (мягко). Как вы себя чувствуете сегодня? Садитесь. Прокаженный. Как будто стало лучше, идет на поправку.

В и р и д и а н а. Покажите руку. У вас еще не все в порядке. Помните, что сказал вам врач? Если бы вы вовремя начали лечиться...

Они идут к тенистому месту под деревьями. За ними на почтительном расстоянии, прячась в кустах, следует Эль Пока.

Хорхе с недовольным видом следит за тем, как они удаляются. Потом возвращается к группе рабочих.

Виридиана садится на большой камень и усаживает рядом с собой Прокаженного.

В и р и д и а н а. Лечиться вам придется долго, но с божьей помощью мы одолеем болезнь.

Она открывает коробку, которую несла в руках, вынимает оттуда баночку с мазью и чистый бинт, начинает смазывать большую руку Прокаженного. Пока она этим занимается, Прокаженный причитает: — Во всем виноват дурной ветер, сеньорита; это божье наказание, потому что в тот день, когда дул ужас какой ветрище, я был с женщиной, и с тех пор началась у меня эта болячка. Вы первая святая женщина, которую я увидел на своем веку.

Он качает головой и глупо хихикает.

Виридиана, словно не слыша его, невозмутимо продолжает заниматься своим делом.

Виридиана. Ваши родители еще живы?

Прокаженный. Родители? А я и не помню, на что они нужны.

Виридиана. Нельзя так говорить.

Прокаженный. Могу не говорить, но они что есть что их нет — все равно.

Слушавший эту беседу Эль Пока, покидает свое укрытие и желчно вмешивается в разговор, размахивая руками, словно крыльями ветряной мельницы.

— Не слушайте его, сеньорита, он просто падал! Знаете, чего ему хочется? Чтоб и к вам пристала его болячка. В церкви он все норовит опустить руку в святую купель и при этом, говорят, приговаривает: «Пусть ко всем девкам перейдет то, что у меня». Сеньор священник теперь не разрешает ему даже входить в церковь.

Прокаженный, охваченный яростью, вскакивает, собираясь наброситься на Эль Поку. Виридиана с трудом удерживает его.

Прокаженный. Сейчас я тебе покажу, врун поганый, ябедник!

Виридиана. Успокойтесь, Хосе!

Прокаженный. Вранье все, что он говорит!

Эль Пока. Спросите у сеньора священника, сеньорита.

Виридиана. Хватит! (Обращаясь к Эль Поке.) Идите к остальным и больше здесь не появляйтесь! (Прокаженному.) А вас нужно будет излечить и от злобы тоже.

Снова воцаряется мир. Эль Пока, обидевшись, удаляется. Виридиана

бинтует руку Прокаженного, который сидит с низко опущенной головой, не осмеливаясь возражать, хотя его так и подмывает что-то сказать.

Спальня дона Хайме. Ночь.

Горит настольная керосиновая лампа. В руках Хорхе золотые часы с двойной крышкой. Он осторожно их заводит. Его лицо выражает любопытство и удовольствие от созерцания этой старинной вещицы. Хорхе (разглядывая часы). Наверное, они принадлежали моему деду.

Лусия собирается лечь спать. Она сидит на краю постели в ночной сорочке. От всей этой сцены веет холодком супружеской жизни.

Хорхе. Ты раньше просыпаешься, разбуди меня утром.

Лусия. А какие у тебя дела?

Она встает и подходит к нему.

Хорхе. Те же, что и каждый день. Но я хочу начать пораньше.

Лусия (в ее тоне упрек). Ты всем доволен, не правда ли?

Хорхе вставляет крохотный золотой ключик в маленькое отверстие в часах.

Хорхе. Думаю, что я имею на это право, а? Зато вот ты...

Лусия. Мне скучно, я целыми днями одна, не знаю, чем заняться.

Хорхе. В таком доме, как этот, всегда можно найти себе занятие.

Лусия стоит совсем близко от него.

Хорхе приставляет к ее уху часы.

— Ну-ка послушай, ну послушай же.

Слышится музыкальный звон. Хорхе очень доволен своим открытием. Лусия слушает, нахмутив брови.

Хорхе. Что ты скажешь, а?

Лусия (вдруг резко). Я скажу, что тебе нравится твоя кузина!

На лице Хорхе удивление. Он секунду колеблется, затем пытается отвести разговор.

Хорхе. Она мне не кузина...

Лусия. Это не важно. Но кто бы она ни была, она тебе нравится. Хорхе кладет часы в футляр.

Лусия. Не зря я не хотела приезжать сюда. Пожалуй, мне лучше уехать и как можно скорее.

Она возвращается на прежнее место. Хорхе не нравится, что разговор принял такой оборот, и он пытается прекратить его.

Хорхе. Ладно, ладно, мы поговорим об этом в другой раз.

Лусия ложится в кровать. Хорхе продолжает вертеть в руках часы, о чем-то думая.

Хорхе. Где, черт побери, завод у этих часов?

Лусия. Я, скорее всего, уеду завтра же.

Хорхе. Не говори глупостей. К чему опережать события?

Он тихо напевает. Лусия забирается под одеяло.

Лусия. Вот видишь, она тебе нравится!

Хорхе. Такова жизнь. Одних соединяет, других разлучает. Что поделаешь, если повелевает она, жизнь.

Лусия плачет, спрятав лицо под одеяло.

Хорхе. Не плачь, Лусия. Ну, перестань, не надо плакать!

Хорхе продолжает с интересом разглядывать безделушки своего отца. Внезапно он замечает маленькое распятие с инкрустацией. Пальцем левой руки он вытаскивает лезвие, находящееся в боковой ложбинке, отгибает его до конца: распятие оказывается ручкой ножа.

Хорхе. Надо же! Где, интересно, он раскопал эту штуку?

Слышны приглушенные рыдания Лусии. Кончиком ножа Хорхе пытается открыть крышку часов.

В поле. День.

Метрах в ста от задней части дома расположен лесок, в котором стоят несколько полуразвалившихся строений. В одном из них живут нищие, которых приютила Виридиана.

Другое ветхое строение служит своего рода складом; сейчас там работают человек пятнадцать рабочих-строителей.

Неподалеку от них остановилась груженная материалами машина. Управляющий наблюдает за разгрузкой. Из дома выходит Хорхе, ведя на поводке Канело. Заметив машину, он кричит шоферу:

— Э, Рамон, погоди! Есть время сделать еще одну езду?

У п р а в л я ю щ и й. Нет, дон Хорхе, скоро шесть. (Обращаясь к рабочим, разгружающим машину.) Эй, ребята, кончайте скорее и пошли! (К Хорхе.) Когда вы уезжаете?

Х о р х е. Сегодня вечером, но завтра или послезавтра я вернусь.

Метрах в ста от этих мест тянутся выстроившиеся в несколько рядов миндальные деревья. Среди них расположились — кто сидя на земле, кто стоя — почти все знакомые нам нищие.

По тропинке приближается слепой, которого ведет Карлица. Издалека один за другим доносятся шесть ударов деревенского колокола. Появляется Виридиана. Она несколько раз хлопает в ладоши.

В и р и д и а н а. Angelus!

Нищие, не торопясь, становятся на колени. Только Хромой продолжает стоять, опираясь на палку. Виридиана тоже стоит. Прокаженный, увидев эту сцену, быстро проходит мимо молящихся и удаляется.

Под сенью цветущих миндальных деревьев нищие повторяют вслед за Виридианой слова молитвы. В стороне от них — строительные рабочие, занятые своим делом. На полуразвалившуюся стену с силой нашлепывают цемент; в лоток, наполненный водой, сыплют известь; через сито просеивают песок; складывают в штабеля дрова; из тачки высыпают камни, распиливают доски и т. д.

Монотонное бормотание молитвы перемежается активным, ритмичным шумом строительных работ.

В и р и д и а н а. Ангел божий возвестил Марии...

Ей вторят нищие; выделяются голоса женщин, которые несомненно лучше знают слова молитвы.

Н и щ и е. И зачала она от Святого духа...

В с е. Пресвятая Дева Мария, радуйся, благодатная Мария, господь

с тобой. Благословенна ты в женах, и благословен плод чрева твоего, Иисус.

Нищие. Да хранит тебя бог, Мария. Мать божия. Молись за нас, грешников, ныне и в час смерти нашей.

Виридиана. Молись за нас, Мать божия...

Нищие. Дабы исполнить то, к чему мы призваны нашим господом Иисусом Христом, аминь.

Из грузовика с шумом высыпается на землю гравий. Каменщики складывают кирпичи. Издали доносятся приглушенные голоса нищих, повторяющих молитву.

Хорхе проходит мимо груды цемента и песка, возле которой трудятся рабочие с лопатами в руках.

Виридиана молится без малейшей аффектации — просто, естественно.

В нескольких шагах от нее стоит, опершись на свою палку, Хромой; вид у него крайне сосредоточенный.

Нищие повторяют слова молитвы, крестятся, затем встают и расходятся.

Виридиана направляется в сторону рабочих.

Хорхе смотрит на приближающуюся Виридиану. Она улыбается. Ему жаль ее. Такому деятельному человеку, как он, крепко стоящему на земле, поведение Виридианы кажется нелепым. Но его привлекают ее мягкость и красота.

Они стоят близко друг к другу; мимо них проходят рабочие и управляющий, которые за это время успели закончить работу и переодеться. Уходя, они прощаются с Хорхе.

Виридиана показывает на домишки, где живет она и нищие.

— В наших жилищах тоже будут делать ремонт?

Хорхе. Не беспокойтесь, никто вас не потревожит.

Взгляд его быстро скользит по фигуре Виридианы. Он и не пытается скрыть иронической улыбки, которую вызывает у него этот «осмотр».

Хорхе. Не забудьте о свидании с нотариусом. Завтра утром за вами заедет машина.

Виридиана. Я буду готова.

Хорхе (показывает на одно из строений). Вы долго собираетесь здесь оставаться?

Мимо них проходят нищие.

Виридиана. Да. А что?

Хорхе. Если хотите, вы можете снова перебраться в большой дом. Поскольку я один, мне все равно, где находиться.

Виридиана робко опускает глаза. Хорхе стоит спиной, видна только часть его фигуры.

Виридиана. А... ваша приятельница?

Хорхе. Она уехала.

Виридиана. Но она вернется?

Хорхе. Нет.

Виридиана. Почему?

Хорхе пристально, чуть нагло вато смотрит на нее.

— А почему мужчина расходится с женщиной, вы знаете?

Виридиана пожимает плечами.

Хорхе. Ну, если не знаете, я не стану вам объяснять. А то такая святоша с рыбьей кровью, как вы, еще может испугаться.

Виридиана смущена. Хорхе раздражается громким смехом и отходит от нее.

Г о л о с з а к а д р о м. Сеньорита!

Старый Мончо и кучер, явно смущенные, стоят неподалеку, ожидая свою госпожу. За ними стоит Рамона со связкой ключей в руках. Она, видимо, кого-то ждет. К ним подходит Виридиана.

Виридиана. Вы все же решили уйти, Мончо?

Мончо. Что поделаешь, сеньорита, да.

Виридиана. И я ничего не могу сделать, чтобы вы остались? Вам не по душе мои бедные, не правда ли?

Мончо и его спутник не отвечают и лишь опускают головы; однако ответ их ясен.

Виридиана. Ну хорошо. А что вы собираетесь делать?

Мимо них проходит Хорхе, направляющийся к Рамоне.

Кучер. Он будет жить со мной, сеньорита.

Виридиана. Ну что ж, если такова ваша воля... Но поверьте, я очень сожалею, что вы уходите. Спасибо за все, Мончо, и да сопутствует вам обоим бог.

Она пожимает руки слугам, и те удаляются. Тем временем Хорхе подходит к Рамоне и берет у нее связку ключей. Оба они, ни слова не говоря, направляются в сторону большого дома.

Чердак дома. День.

Свалка самых разнообразных вещей. Здесь и старинное, полуразбитое пианино, и старомодные сундуки, и какие-то ящики, картонные коробки разной величины, деревянные кофры, громоздящиеся один на другом и готовые вот-вот свалиться, развороченный матрас, софа с некогда роскошной, а ныне порванной и грязной обивкой и т. д. Из соседнего с чердаком помещения доносятся голоса Хорхе и Рамоны.

Г о л о с Х о р х е. Ну, конечно! Вот мебель, которой не хватает в доме... и в каком же она состоянии! Что за странный человек был отец!

Г о л о с Р а м о н ы. По-моему, сеньор Хайме никогда и не заглядывал сюда навверх.

Оба появляются в кадре. В руках у Хорхе связка ключей, которую передала ему Рамона.

Х о р х е. А что в этом сундуке?

Р а м о н а. Там портьеры и стенные ковры, но они старые-престарые.

По сваленным в кучу мешкам прогуливается кот.

Г о л о с Х о р х е. Тут, наверное, полно крыс! Послушай, я хочу спросить у тебя одну вещь: за те семь лет, что ты работала у моего отца, он когда-нибудь говорил с тобой обо мне?

Рамона наблюдает за всеми его движениями влюбленными глазами.

Ра м о н а. Не знаю, не помню. Но я уверена, что он вас любил. Х о р х е. Почему ты так думаешь?

Ра м о н а. Потому что иначе вас не было бы тут.

Х о р х е (пробуя пальцами пружины стула). Хороший гарнитур. За-ново обить, немного полакировать — получится очень неплохо.

Хорхе продолжает осматривать вещи. За ним, словно замороженная, с тем же выражением затаенной нежности и покорности наблюдает Рамона.

Хорхе направляется в другой конец чердака (Рамона следует за ним), подходит к груде мешков, прислоненных к стене, приподнимает один из них.

Х о р х е. Что это за мешки?

Ра м о н а. Не знаю. Они всегда тут стояли.

Х о р х е. Что за чушь. Это гипс... он еще в хорошем состоянии. Идет к другой груде мешков. Рамона следует за ним.

Х о р х е. А эти с чем? С песком. Поскольку завтра меня здесь не будет, скажи приказчику, чтобы он прислал кого-нибудь за ними. Он указывает Рамоне на мешки. Затем быстро оборачивается. Глаза его встречаются с глазами служанки. В одну секунду ему все становится ясно.

Рамона, застигнутая врасплох, испуганно отводит глаза. Хорхе смеется.

Х о р х е. Что с тобой? Почему ты на меня так смотришь?

Рамона пытается улизнуть, но Хорхе удерживает ее за руку, вынуждает повернуться к нему лицом и какое-то время смотрит на нее молча, с улыбкой. Затем берет ее за подбородок.

Х о р х е. Знаешь, что я тебе скажу, Рамона? Если бы ты немного занялась собой, ты была бы очень недурна... Маленькие зубки... красивый рот — что еще надо?

И без лишних слов он целует ее в губы.

Рамона закрывает глаза, судорожно сжимает веки. Она, видимо, давно мечтала об этом моменте и всем существом отдается долгожданной радости.

Хорхе (быстро озирается вокруг и тянет ее за собой.) Пойдем, присядем на минутку.

Они направляются к груде мешков.

Камера панорамирует мебель и вещи, которыми заставлен чердак; потом в кадре появляется огромная крыса, копошащаяся возле старого мешка. Одним прыжком ее настигает и хватает кот.

Парк. День.

К дому подъезжает легковая машина, останавливается перед ожидающей ее Виридианой. Из машины выходит шофер.

Виридиана. Поехали?

Шофер. Дон Хорхе сказал, что сегодня в четыре часа вас ждет нотариус.

Виридиана. Хорошо.

Она подходит к дону Сэкиэлю и к Певице, которые стоят неподалеку. Виридиана (обращаясь к дону Сэкиэлю). Поскольку вы самый старший и самый почтенный, я оставляю все на ваше попечение, дон Сэкиэль. Смотрите, чтобы они вели себя хорошо.

Голос дон Сэкиэля. Можете ехать спокойно, сеньорита, они у меня тут будут ходить по струночке.

Виридиана. Вам ничего не надо в городе?

Дон Сэкиэль. Если вам нетрудно, пожалуйста, привезите мне флейту; очень хотелось бы научиться играть на ней.

Из дома выходят Рамона и Рита; на щеке девочки повязка — видимо, у нее болят зубы.

Рита. А если мне будет очень больно?

Рамона. Если будет больно, потерпишь! Иди, иди!

Виридиана садится в машину вслед за Рамоной и Ритой.

Голоса нищих. Счастливого пути, сеньорита.

Кухня. День.

Энедина качает на руках одну из своих девочек, которая кричит не переставая.

Г о л о с д о н а А м а л и о . Замолчи! Эти молокососы только и знают, что орать!

Камера отъезжает, и мы видим остальных присутствующих: Эль Поку, дона Амалио, Пако.

Э н е д и н а . Убить их прикажешь, что ли?

П а к о . Как подумаешь, что их ждет в жизни...

Э л ь П о к а . Лучше было им отправиться на небеса.

Энедина подходит к Пако и протягивает ему ребенка.

Э н е д и н а . На, посади ее на солнышко рядом с сестренкой.

Пако берет плачущего ребенка и выходит.

Потирая руки, в кухню входит Хромой, наблюдавший с порога за отъездом машины.

Х р о м о й . Уехали. Вот теперь мы умнем парочку жареных барашков!

Энедина удивлена этим неожиданным заявлением. Она смотрит на слепого, затем на Эль Поку, на лицах которых появилось радостное выражение.

Х р о м о й . Что вы скажете, а?

Д о н А м а л и о . Я —«за», только помните, что мы с почтением должны относиться к этому дому...

Э л ь П о к а . Так она же не узнает!

Э н е д и н а . Ну, если вы согласны... Но жаркое из баранины надо готовить часа четыре...

Х р о м о й . Ну и что?

Д о н А м а л и о (обращаясь к Энедине). Ты, кажется, говорила, что умеешь делать сбитые сливки?

Э н е д и н а . Да, умею.

Х р о м о й . Ты слышал, Пока? Пойди за яйцами и за молоком. А я схожу за барашками.

Эль Пока берет ведро; Пако протягивает ему корзину. Слепой садится на скамью и заливается идиотским смехом.

Парк. День.

Беременная Рефухио собирает и складывает сухие ветки. Невдалеке от нее на скамье сидит Певича и надрезанным голосом напевает какую-то песенку, аккомпанируя себе на гитаре. Тут же и дон Сэкиэль. Рефухио работает с необычным для нее рвением.

Певича прерывает пение и кричит своей товарке:

— Чего ты так стараешься, Рефухио? Разве не видишь, что мы одни?
Рефухио. Ну и что из этого?

Певича. А то, что незачем тебе работать.

Дон Сэкиэль (подходя к ним, с возмущением). Замолчи сейчас же. Всегда ты подстрекаешь других, а сама в кусты прячешься. Сеньорита велела мне следить за порядком, и я никому не позволю делать что ему вздумается. Запомни это, певичка!

Певича. Нет, ты только послушай этого старикашку! В чем это вы у меня дурные намерения узрели, а?

Чей-то го́лос внезапно заставляет их обернуться к дому. В дверях первого этажа стоят усиленно жестикулирующие Карлица и Садовница.

Садовница. Сеньор Сэкиэль! Рефухио! Идите сюда!

Дон Сэкиэль. Черт бы побрал этих женщин! Как вы туда забрались?

Карлица. Через окно с той стороны.

Рефухио и Певича быстрым шагом направляются к дому. Дон Сэкиэль провожает их взглядом, неодобрительно качая головой.

Дон Сэкиэль. Куда вы идете?

Певича (в дверях дома). Пойдемте с нами, дон Сэкиэль! Я уже была тут с сеньоритой, какие там вещи! Какие вещи красивые! Мы только посмотрим.

Дон Сэкиэль (с недоверием). Ну если только посмотреть... Но ничего не трогать, слышите? (Идет к дому.) И ничего не двигайте! Один за другим все трое нищих, побуждаемые желанием вкусить запретный плод, переступают порог дома и присоединяются к остальным.

Поле. День.

По траве с трудом ковыляет голубь. За ним крадется Прокаженный; он бросается на голубя и хватает его.

Прокаженный. Голубка, что ты тут делаешь? Ты ранена? Как тебя зовут? (Ласкает ее.) Голубь... Голубка... Голубка...

Внезапно кем-то брошенный камень попадает ему в плечо. Он оборачивается.

Прокаженный незаметно для себя приблизился к участку, где трудятся рабочие. Они его заметили и камнем известили о своем присутствии.

Один из рабочих. Опять он тут! Убирайся отсюда!

Другой рабочий. Ну-ка подойди, я тебе шею сверну!

Он поднимает камень и бросает в Прокаженного. Прокаженный, охваченный бешеной злобой, отвечает ругательствами, непристойными жестами.

Прокаженный (потирая ушибленное место). Гады, ублюдки, чтоб вам околеть от моей болячки!

Продолжая ругаться, он удаляется и вскоре исчезает среди деревьев, в бессильной злобе бормоча невнятные слова.

Гостиная. День.

Большой написанный маслом портрет доньи Эльвиры на стене, рядом такой же большой портрет дона Хайме. Слышен разговор нищих, которые вошли в дом.

Певица. Вот эта сеньора, которая похожа на нашу сеньориту Вирридиану, была женой вот этого, который повесился.

Теперь мы видим всю группу нищих. Дон Сэкиэль набивает табаком одну из трубок дона Хайме.

Дон Сэкиэль. Вот уж не стал бы я вешаться на его месте...

Певица. Наверно, он это из-за астмы... У таких старых богачей всегда бывает астма.

Насмотревшись на портреты, нищие разбредаются по гостиной и начинают с любопытством все разглядывать. Женщины подходят к серванту, где хранятся скатерти и серебряные приборы. Певица открывает ящики. Все смотрят, разинув рты от удивления.

К а р л и ц а. Роскошь какая! Вот богатство!

С а д о в н и ц а. Пресвятая дева Мария!

Певица вынимает одну из скатертей, отделанную дорогими кружевами и тонкой вышивкой. Дон Сэкиэль, покуривая трубку, также подходит поглядеть на нее.

П е в и ц а. Ну и скатерочка! Красота!

С а д о в н и ц а. Давайте расстелим ее на стол...

Она берет скатерть, с важным видом идет с ней к столу и начинает разворачивать. Остальные женщины помогают ей.

Р е ф у х и о. Она, наверное, стоит целое состояние. Не меньше тысячи монет. Верно я говорю?

П е в и ц а. Тысячи? Не меньше десяти тысяч, дуреха. Разве ты не видишь, что это французское кружево?

Д о н С э к и э л ь. Хватит, положите ее на место.

П е в и ц а. А вы курите себе и помалкивайте! Мы ничего плохого не делаем. А вот когда курят чужой табак, это похуже!

Р е ф у х и о. Сеньор Сэкиэль прав. А что если господа вдруг вернутся и застанут нас тут...

С а д о в н и ц а. Они до завтра не вернуться — так шофер говорил, я слышала.

Р е ф у х и о. Подумать только, что я могла помереть, не поев на такой шикарной скатерти!

Гостиная. Вечер.

Трясущаяся рука пытается взять наполненный вином бокал, который стоит рядом с другими предметами столового сервиза на кружевной скатерти, уже заляпанной вином и жиром.

Рука опрокидывает бокал, вино растекается по столу. Слышны обрывки разговора.

Г о л о с. Дон Сэкиэль, поосторожней!

Р е ф у х и о. Не волнуйся, мы все приберем до их приезда, будет как ни в чем не бывало...

Вокруг стола восседают нищие; только Прокаженный сидит отдельно, за маленьким столиком. Они только что расправились с двумя жареными барашками. На столе, заставленном бокалами, бутылками и тарелками, повсюду валяются кости и царит невообразимый беспорядок. Сидят «гости» как попало. Все немного навеселе, некоторые, например дон Сэкиэль, только что проливший вино на скатерть, изрядно опьянели.

П а к о. Передай мне мех с вином!

П е в и ц а. Рассказывайте дальше, дон Амалио!

Д о н А м а л и о. Что за курятник! Говорить невозможно!

Э л ь П о к а. Угадайте, угадайте! Что за дерево растет?

Г о л о с. Да замолчи ты, дай послушать дона Амалио.

Д о н А м а л и о. Тихо! И вот я стал работать с этим глухим на пару; мы просили милостыню на паперти, но только в богатых церквах... Проходит, бывало, мимо нас женщина, и такой аромат от нее исходит, что стоишь как обалделый и только облизываешься.

Э л ь П о к а. Обсасывает баранье ребрышко. Его руки и подбородок лоснятся от жира.

Э л ь П о к а. Да, радости мало, чтоб по губам текло, а в рот не попадало.

Прокаженный находится метрах в двух от стола, но по мере того, как винные пары оказывают на него свое действие, он все приближается и приближается к остальным сотрапезникам, которые не обращают на него внимания. Он щелкает пальцами, показывая тем самым свое восхищение рассказом слепца.

П р о к а ж е н н ы й. А почему же вы разошлись?

Услышав голос Прокаженного, дон Амалио слегка поворачивает голову в его сторону; на лице его недовольная гримаса.

Д о н А м а л и о. А ты там, лучше заткнись!

Большинство сидящих за столом не слушают дона Амалио. Они переговариваются между собой, шумно едят, наливают вино в бокалы. Г о л о с. Рассказывай дальше!

Д о н А м а л и о. А разошлись мы с ним потому, что глухой начал взламывать церковные кружки лезвием навахи и воровать деньги. Энедина с предельной непринужденностью ковыряет ногтем в зубах.

П е в и ц а. А как же вы это узнали?

Д о н А м а л и о. Очень просто: я услышал, как у него в кармане звякают монеты. А в тот день нам никто милостыню не подавал... Слепец стучит рукой по столу, требуя тишины и внимания.

Д о н А м а л и о. И знаете, что я сделал? Я сообщил об этом властям.

Х р о м о й. Ты донес на него, потому что он не поделился с тобой, жаба!

Слепец бурно реагирует на это оскорбление и хватается за палку. Потом делает попытку как-то выгородить себя.

Д о н А м а л и о. А вот господа судьи очень благодарили меня, и один из них, очень почтенный человек, даже назвал меня... как же это он назвал меня...

Старик Сэкиэль, полулежа на столе, сквозь пьяный угар слушает рассказ слепца.

Д о н С э к и э л ь (бормочет). Доносчик! Вот как бы я назвал тебя. Дон Амалио делает вид, будто не слышал этих слов, и невозмутимо продолжает свой рассказ. Певица, его соседка, встает из-за стола. Д о н А м а л и о. Он назвал меня патриотом, вот как,— патриотом, к твоему сведению.

Певица берет гитару и начинает петь, аккомпанируя себе. Это народная песня, и большая часть присутствующих поет вместе с ней.

Д о н С э к и э л ь, поудобнее улегшись на столе, собирается спокойно соснуть.

Эль Пока выделяет смешные пируэты, темпераментно отплясывая с одной из женщин.

Спящая на диване девочка Энедины в испуге просыпается и начинает плакать.

Рефухио, которая изрядно опьянела, раздражает этот плач; она, пошатываясь, направляется к дивану.

— Сейчас я тебе заткну глотку, погоди, сейчас заткну!

Добравшись до дивана, она хватается плачущую девочку и резким движением трясет ее.

— Ну чего ты так орешь, а? Сейчас ты у меня получишь...

К ней, как фурия, подлетает Энедина и выхватывает из рук ребенка.

Энедина. Не смей трогать мою девочку!

Рефухио. Так заткни ей глотку, из-за нее ничего не слышно...

Энедина. Руки чешутся у меня проломить тебе череп... чтоб ты и слушать и орать разучилась...

Рефухио. Не смей дотрагиваться до меня, а то еще заразишь своей часоткой, пададь!

Энедина дает ей страшную оплеуху. Рефухио тигрицей бросается на нее и хватается за растрепанные волосы. Дети плачут еще громче. Певица и кое-кто из присутствующих продолжают петь, не обращая внимания на ссору. Дерущиеся женщины в исступлении наносят друг другу удары кулаками. Эль Пока и Пако напрасно стараются их разнять; дон Сэкиэль смотрит на все происходящее бессмысленным взглядом. Тишина устанавливается только после вмешательства дон Амалио. Он хватается Энедину и заслоняет ее собою.

Дон Амалио. Хватит! Успокойтесь!

Энедина. Пустите меня, дон Амалио, я ее сейчас изуродую!

Во время драки Прокаженный подходит к столу и протягивает руку за бутылкой с вином. Хромой, не покидающий своего места, отгоняет его ударом палки.

Дон Амалио крепко держит пытающуюся вырваться Энедину.

Дон Амалио. Спокойно, Энедина, она даже взгляда твоего не стоит. Воспитанность прежде всего! (Обращаясь к Рефухио.) А ты марш на свое место!

Воцаряется тишина. Участники сражения и судьи возвращаются на свои места, поправляя на себе одежду. Эль Пока подходит к столику, где стоит блюдо со сбитыми сливками. Он сует в него палец и с наслаждением облизывает его.

Э не д и а. Мои сливки! Ты что делаешь, свинья!

И она резким движением тычет Эль Поку лицом в блюдо со сливками. Когда он поднимает голову, все лицо его в белой пене.

Г о л о с а. Сливки!

Все еще преисполненная негодования, Энедина берет блюдо со сливками и ставит его на стол.

Раздаются аплодисменты и слова одобрения. Никто уже не поет. Дети утихли. Каждый накладывает себе сливки. Наступает минута относительной тишины: все смакуют сладкое.

Прокаженный бродит вокруг стола с тарелкой в руке, не решаясь протянуть руку за сливками. Хромой снова грубо отгоняет его палкой.

Садовница замечает это, берет у Прокаженного тарелку, кладет на нее сливки и передает ему. Затем возвращается на свое место.

Нищие доедают сливки. Эль Пока подает знак Энедине.

Э л ь П о к а. Энедина!

Г о л о с Э н е д и н ы. Чего тебе?

Э л ь П о к а. Да?

Э н е д и н а. Да!

Э л ь П о к а (обращаясь ко всем). Сейчас Энедина сфотографирует нас всех на память.

Д о н А м а л и о. А каким аппаратом?

Э н е д и н а (с насмешкой). Тем, что мне папа с мамой подарили.

Все нищие рассаживаются по одну сторону стола, в том числе и Прокаженный, который примостился около слепца. Дон Амалио величественно восседает в центре; он сидит очень прямо, вытянув руки и положив кисти на стол. Остальные расположились по обе стороны от него, приняв соответствующие позы. Дон Сэкиэль на секунду выходит из состояния сонного оцепенения.

После того как все заняли свои места, Энедина становится напротив них, по другую сторону стола, спиной к камере. На какое-то мгновение кадр застывает, и стол с сидящими за ним нищими вдруг обретает сходство с хорошо знакомой нам фреской — «Тайной вечерей»...

Энедина быстрым движением поднимает перед своей широченной юбки и закидывает ее так, что она покрывает ей голову.

«Снимок» сделан. Энедина хохочет, уткнувшись лицом в юбку. Все остальные, приняв обычные позы и сразу оживившись, раздражаются гомерическим хохотом. Вскоре снова воцаряется шумное веселье. Прокаженный встает со своего места и с веселым выражением лица направляется к граммофону. Берет наугад пластинку, разглядывает название, недовольно морщится, затем берет другую пластинку — она, по-видимому, его больше устраивает, — ставит ее на диск граммофона и заводит пружину.

Звучит «Аллилуйя» из «Мессии» Генделя. Музыка звучит оглушительно громко, но это нравится Прокаженному, который еще прибавляет громкости.

Затем он проскальзывает в комнату дона Хайме. Перед тем как войти туда, он с опаской оглядывается, но никто не обращает на него внимания.

Энедина тормозит уснувшего дона Сэкиэля.

Р е ф у х и о. Ну что за человек, надо же заснуть за столом! Проснитесь!

П е в и ц а. Оставь его! Ешь лучше сливки. До чего вкусно, пальчики оближешь.

Продолжает оглушительно громко звучать музыка Генделя. Дон Сэкиэль приоткрывает один глаз и смотрит на всех мутным взглядом. Он замечает перед собой блюдо со сливками, которые ему предлагают женщины. Певича, смеясь, начинает кормить его с ложечки, как ребенка.

Д о н С э к и э л ь (в полубессознательном состоянии). Как она вкусно все делает, эта Энедина!

Все хохочут.

П е в и ц а. Слышишь, Энедина!

Среди шума и хохота на пороге комнаты дона Хайме появляется Прокаженный; на нем белый шелковый корсет и подвенечная вуаль доны Эльвиры.

Он начинает танцевать под звуки «Аллилуйи»; танец этот выглядит нелепым и страшным гротеском; Прокаженный принимает позы, подражая танцору, исполняющему фанданго, строит гримасы, зловеще скалясь своим беззубым ртом. Затем он вытаскивает из-за пазухи целый пук голубиных перьев и начинает разбрасывать их. Перья разлетаются во все стороны, падают на присутствующих.

Появление Прокаженного вызывает всеобщее изумление; женщины встречают его громкими выкриками, мужчины грубыми шутками. Вскоре к нему присоединяется Певича и начинает танцевать рядом с ним. Она снимает с него подвенечную вуаль и надевает ее себе на голову.

Начинается настоящий шабаш.

П р о к а ж е н н ы й (разбрасывая перья). Голубь — голубка!.. Голубка!

Дон Амалио, по-прежнему восседающий на своем месте, привлекает к себе Энедину и усаживает ее на колени.

Д о н А м а л и о. Энедина, иди сюда, садись. Да сядь же, говорю тебе! Ну... На, выпей...

Энедина пьет.

Эль Пока также пускается в пляс. Он сдвигает берет на лоб и начинает выделывать замысловатые па, двигая руками и ногами с удивительной для его лет легкостью и подвижностью и кружится в ритме бешеной джиги. Затем он подхватывает Садовницу и танцует с ней. Рефухио танцует в паре с Прокаженным, держась на почтительном расстоянии от него.

Одна из девочек Энедины снова начинает плакать. Дон Сэкиэль, только что доевший сливки, бессмысленно уставился на танцующих, не отдавая себе отчета в том, что происходит.

С плачущим ребенком на руках Энедина подходит к дивану.

Э н е д и н а. Не плачь, не плачь, перестань!

Она кладет девочку на диван. Плач прекращается. Из-за спинки дивана показывается голова Пако, который жестом указывает Энедине на то место, где он находится.

П а к о. Загляни сюда, Энедина!

Энедина обходит диван и приближается к Пако.

Э н е д и н а. Ну что?

П а к о. Загляни сюда, за диван!

Э н е д и н а. А что там?

П а к о. Нагнись, иначе не увидишь!

Энедина нагибается. Пако хватает ее и привлекает к себе, она падает.

Не выпуская ее из своих цепких объятий, он наваливается на нее. Энедина сопротивляется.

Видны их ноги, торчащие левее дивана. То мужские ноги оказываются наверху, то женские. Оба перекатываются друг через друга; слышны смешки Пако и крики Энедины.

Садовница, заметив, что происходит за диваном, указывает на это дону Сэкиэлю:

— Дон Сэкиэль, смотрите, что за бесстыдники!

Дон Сэкиэль, вконец осовелый, следит за двумя парами ног. Мы видим испуганное личико лежащей на диване девочки.

Г о л о с Э н е д и н ы. Пусти! Пусти меня! На, на, вот тебе! Пусти!

Дон Сэкиэль с силой ударяет кулаком по столу.

Д о н С э к и э л ь. Оставь их, пусть грешат! Это хорошо, потом будет в чем каяться!

Хромой в ответ на эти слова запускает в лицо дону Сэкиэля тарелку со сбитыми сливками. Дон Сэкиэль руками снимает прилипшие к бороде сливки.

Эль Пока, увидев, что происходит за диваном, хихикая проходит мимо Сэкиэля, потешаясь над его видом.

С а д о в н и ц а. Что они сделали с доном Сэкиэлем! Бог ты мой...

Дон Сэкиэль пытается встать, чтобы отразить нападение, но не может удержаться на ногах и тяжело валится на стул.

Тем временем Эль Пока, то и дело с опаской оглядываясь, подходит к дону Амалио, который продолжает сидеть на том же месте, и легонько похлопывает его по спине.

Эль Пока. Дон Амалио!

Дон Амалио. Что такое?

Эль Пока. Энедина и Пако...

Дон Амалио. Ну и что?..

Эль Пока. Они «пошли по грибы», тут, за диваном...

Слепой вздрагивает, у него начинает трястись челюсть. Он в ярости вскакивает с места и хватается за палку.

Дон Амалио. За каким диваном?

Эль Пока (неопределенно). Да вон за тем...

Дон Амалио кладет руку на плечо Эль Поки.

Дон Амалио. Веди меня туда.

Эль Пока. Ну что вы так всполошились, дон Амалио. Стоит ли?

Эль Пока, чувствуя себя не очень устойчиво, идет к дивану; за ним следует дон Амалио, вцепившийся рукой в его плечо. Однако Эль Поке не очень-то хочется оказаться замешанным в ту кашу, которую он только что заварил, и он поспешно ретируется. В руках разъяренного слепца остается только его пиджак.

Дон Амалио. Ну, веди меня туда! Где же ты, собака, сейчас я тебе череп раскрою! Веди меня туда, я убью его!

Лишенный поводья, слепец не знает, куда ему идти. Он делает несколько шагов в одну сторону, затем в другую. Хромой тщетно пытается удержать его. Тогда слепец в неистовом бешенстве сжимает обеими руками палку и начинает изо всех сил колотить ею по столу. Во все стороны разлетаются осколки стекла. По столу разливаются вино, соус, сливки. Роскошная скатерть превращается вскоре в поле боя, усеянное жалкими остатками еды и осколками посуды. Пако и Энедина поднимаются с пола и в испуге выглядывают из-за дивана.

Рефухию и Садовницу напуганы тем оборотом, который принимают события. Они и не заметили, как постепенно воцарявшийся беспорядок вылился в настоящую оргию. В их затуманенных мозгах зашевелился страх перед последствиями этого пиршества.

Энедина поправляет на себе одежду. Прокаженный пытается освободиться от корсета, который сдавливает его.

Рефухио (на ухо Садовнице). Пошли отсюда, все это может плохо кончиться.

Садовница. Пошли, будет лучше, если сегодня вечером нас увидят в селении...

Тем временем Хромому удалось скрутить руки слепцу. Дон Сэкиэль, упавший на пол лицом вниз, запутался в подвенечной вуали доньи Эльвиры и никак не может подняться на ноги.

Прокаженный. Он весь праздник нам испортил, гад!

Голос Певичы. А как же нам привести все в порядок, когда тут такой ералаш. Пресвятая дева!

Никто уже не танцует, хотя пластинка продолжает крутиться.

Энедина (указывая на слепца и словно пытаясь оправдаться).

Будь он мне мужем, я понимаю, он еще имел бы право... Но так...

С какой стати?

Певича. Ты права, да и дает он тебе шиш...

Коридор. Вечер.

По лестнице спускаются Рефухию и Садовница (последняя еле держится на ногах) и быстро идут по коридору. Входная дверь заперта. Они открывают ее и выходят в парк.

Парк. Вечер.

Не успели Рефухию и Садовница сделать и несколько шагов по парку, как услышали шум приближающейся машины; почти тотчас же вспыхнули две автомобильные фары. На секунду они остановились в замешательстве, затем поспешили укрыться в тени. Из дома все еще доносится музыка Генделя.

Подъехавшая машина останавливается у входа в дом. Из нее выходят Хорхе, Рамона, затем Виридиана и Рита (Виридиана, заметив убегающих Рефухио и Садовницу, делает несколько шагов по направлению к ним). Хорхе сразу же понимает, что происходит наверху. Он видел, как спасались бегством обе женщины, и слышит доносящуюся из гостиной ораторию Генделя. Не тратя времени на размышления, он вбегает в дом.

Гостиная. Вечер.

Группа нищих в гостиной.

Эль Пока. А теперь — все в разные стороны! Пошли!

Коридор. Вечер.

Хорхе идет по коридору, встречая одного за другим разбегающихся нищих. Они стараются проскользнуть мимо него, виновато прижимаясь к стене. На их лицах деланно невинное выражение.

Первый, кого встречает Хорхе, — это Пако, который с трудом поддерживает ничего не собирающего дона Сэкиэля.

Пако. Спокойной ночи! Ему немного нездоровится...

Хорхе остановился в коридоре и с тревогой смотрит на проходящую мимо него процессию пьяных нищих. Держа на руках одну из девочек, которая кричит не переставая, проходит Певича в сопровождении Карлицы.

Певича. Покойной ночи, дон Хорхе, мы уже, уже уходим...

Затем появляется Энедина со второй девочкой на руках и Эль Пока. Энедина заплетающимся языком бормочет:

— Пресвятая дева! Вы же собирались вернуться только завтра, верно?..

Эль Пока. Я не хотел, дон Хорхе, меня сюда привели насильно... Хорхе вне себя от негодования хватает Эль Поку за рукав и толкает к выходу.

— Вон, вон отсюда! Убирайтесь сейчас же!

Дон Амалио, чуя недоброе, прислушивается к голосам и топоту ног убегающих; потом сориентировавшись, также направляется в сторону выхода, палкой прокладывая себе путь.

Он идет, высоко подняв голову, держась очень прямо и шаря палкой впереди себя; трудно сказать, знает он о присутствии Хорхе или нет. Проходя мимо него, он громко причитает:

— Да благословенны будут святые господа, приютившие в этом почтенном доме бедного, беззащитного слепого! Да вознаградит их за это бог!

Ноги слепца запутались в валяющейся на полу подвенечной вуали. Он палкой отшвыривает ее и выходит настолько быстро, насколько ему позволяет слепота.

Теперь гостиная пуста. Нахмутив брови, Хорхе смотрит на разгром, который учинили здесь участники дикой оргии. Затем подходит к граммофону (продолжает звучать «Аллилуйя»), останавливает пластинку. Внезапно он настораживается, услышав в соседней комнате (это спальня дона Хайме) стук опрокидываемой мебели.

Спальня дона Хайме. Ночь.

Хорхе входит в спальню и вглядывается в полутьму. Комната слабо освещена желтоватым светом, падающим из гостиной от единственного, чудом уцелевшего канделябра. Хорхе смотрит по сторонам, но сначала никого не видит. Потом замечает какое-то движение за портьерой. Приближается к ней. Кричит:

— Вы слышали, что я сказал?.. Убирайтесь отсюда!

Из-за портьеры выходит Хромой.

Х о р х е. Ну-ка, вон отсюда!

Х р о м о й (со зловещей улыбкой). Не бойтесь, ваша милость, я не причиню вам никакого вреда...

Хорхе, не отвечая, идет на него, чтобы взять за шиворот и выставить за дверь.

Хромой занимает оборонительную позицию; в руке его появляется нож. Хорхе секунду стоит в нерешительности, затем быстро отступает на шаг и, схватив двумя руками стул, поднимает его над головой, намереваясь нанести им удар по противнику.

И тут за его спиной появляется поднятая рука с бутылкой. Хорхе не успевает заметить грозящую ему опасность, как на него обрушивается страшный удар; он пошатывается и валится без сознания на пол.

Прокаженный смеется, крайне довольный достигнутым результатом, и наклоняется над своей жертвой.

— Я попал в него, я попал!

В этот момент на пороге появляется Виридиана; она в ужасе смотрит на эту сцену.

Виридиана. Боже мой! Что они с вами сделали!

Хромой. Он сам виноват...

Виридиана. Но за что? За что?

Она устремляется к лежащему на полу Хорхе, наклоняется над ним и зовет взволнованным голосом:

— Хорхе!

Хромой хватает ее за руку.

Хромой. Лучше поцелуйте меня. Подумаешь, потеряли одного мужчину, найдете другого, который вас утешит!

Он пытается обнять и поцеловать Виридиану.

Виридиана вырывается из его цепких объятий, зовет на помощь и глазами ищет куда бы укрыться. Она смотрит на Прокаженного, и в глазах ее вспыхивает надежда.

Виридиана. Пустите меня! Дон Хосе, ради бога, уберите его!

Но Прокаженный, который в это время опустошает бутылку с вином, в ответ лишь хихикает и не двигается с места.

Прокаженный. Ничего с вами не случится, сеньорита, все мы тут люди порядочные...

По выражению лица девушки мы понимаем, что она сознает весь ужас своего положения. Она пытается убежать, но Хромой снова ее удерживает.

Виридиана в ужасе смотрит на него.

Парк. Ночь.

Все нищие скрылись в темноте, за исключением старика Сэкиэля, который, шатаясь, бредет вдоль стены; его поддерживает Пако. Рамона с дочкой, стоявшие все это время возле машины, наблюдали, как разбегались нищие. Шофер тоже это видел. Внезапно приняв решение, Рамона быстро садится с Ритой в машину и бросает шоферу:

— Поехали в селение, надо немедленно сообщить...

Шофер. Их быстро выловят.

Машина трогается с места и на большой скорости удаляется.

Спальня дона Хайме. Ночь.

Хорхе лежит на полу; он все еще без сознания. Стоя около него на коленях, Прокаженный связывает ему ноги шнурами от портьер. Затем он привязывает один конец шнура к шкафу.

Голос Хромого. Лучше вам не ломаться. Когда-нибудь же это все равно должно с вами случиться.

В и р и д и а н а. Пустите меня! На помощь! На помощь!

Слышно, как они борются. Падают на пол стул.

Прокаженному наконец удалось связать Хорхе. Его мертвенно-бледное, морщинистое лицо кажется каким-то призрачным в окружающем его полумраке. Он смеется и трясет головой, словно у него пляска святого Витта. Связав Хорхе, он с видом беспристрастного зрителя наблюдает за схваткой, происходящей между его благодетельницей и Хромым.

Виридиана защищается с энергией, какую в ней трудно было предположить. Хромой силен, но отчаяние придает девушке не меньшую силу.

Хромой опрокидывает ее на кровать, однако Виридиана увертывается, быстро вскакивает и бежит к двери. Там ждет ее Прокаженный; скрестив руки на груди, он преграждает ей дорогу. Хромой снова завладевает своей жертвой и тащит к кровати.

В и р и д и а н а (кричит). Пустите меня! Нет, нет... Нет!

Хорхе открывает глаза и, еще не совсем придя в сознание, видит происходящую борьбу. Он делает отчаянные усилия, чтобы освободиться от связывающих его пут. Но безуспешно. Тогда он приглушенным голосом подзывает Прокаженного, который, хихикая, наблюдает за сопротивлением Виридианы.

Х о р х е. Хосе! Подойди сюда.

Прокаженный подходит и, продолжая посмеиваться, говорит ему доверительно, жестом показывая на Виридиану и на Хромого:

— Сначала он... а потом я...

Х о р х е. Если ты мне поможешь, я сделаю тебя богатым.

Прокаженный, смеясь, пожимает плечами.

— Богатым? Меня?.. Говори!

Х о р х е. В этом доме есть деньги. Много денег.

Прокаженный сразу перестает смеяться и наклоняется пониже, чтобы лучше услышать его.

— Где они?

Тем временем Виридиана под натиском Хромого упала на кровать. Она отчаянно пытается оттолкнуть его, затем судорожно хватается рукой за веревку с деревянными ручками, которой подпоясан Хромой. Это скакалка маленькой Риты — та самая, на которой повесился дон Хайме.

Внезапно обессилев, она выпускает ее из рук и замирает, словно отказываясь от дальнейшего сопротивления.

Хромой снова набрасывается на Виридиану и, повернув ее лицо к себе, жадно целует.

Х о р х е. Если я не выполню обещания, можешь убить меня. Если ты боишься, не развязывай меня. Только убей его, и я дам тебе деньги.

Слова Хорхе, по всей видимости, возымели свое действие.

Прокаженный. А деньжата где?

Хорхе. Убей его, и я тебе скажу. Там тысячи, тысячи песет! Да убей же его, идиот!

Прокаженный задрожал от нетерпения и жадности. Он встает и берет в руки железную каминную лопатку. Приближается с ней к постели. Виридиана лежит неподвижно; впечатление такое, будто она в обмороке. Хромой целует ее.

В этот момент Прокаженный замахивается и изо всех сил ударяет лопаткой по голове Хромого. Раз, другой... Слышны глухие удары, затем наступает полная тишина...

Хорхе (на пределе напряжения). Убей его!

Прокаженный (со зловещим смехом обращаясь к Хромому). Теперь будешь знать, как задирает меня, гад!

Довольный этим актом мести, Прокаженный поворачивается снова к Хорхе, продолжая держать в руках лопатку.

— Деньжата где?

По выражению глаз Прокаженного Хорхе понимает, что тот готов прикончить и его. Больше всего Хорхе страшит мысль о том, что этот кретин, став хозяином положения, может сделать с Виридианой. Хорхе. В этом шкафчике. Он открыт.

Прокаженный с алчным видом открывает шкафчик и шарит в нем.

— На верхней полке. Под бельем.

Прокаженный смотрит на указанное место. Затем берет стопку белья и кидает на пол. Наконец он обнаруживает пачку бумажных денег и с упоением начинает их пересчитывать.

Парк. Ночь.

У подъезда останавливается вернувшаяся обратно машина. Из нее выходят Рамона и Рита; следом за ними — алькальд и два вооруженных жандарма. Все поспешно устремляются в дом. Шествие замыкает шофер.

Ра м о н а. Вон там, наверху...

А л ь к а л ь д. Пошли!

Парк. День.

Через парк кучер гонит в поле двух коров. Рита идет сзади, играя с прутиком и весело подпрыгивая. Рядом с ней, толкая вперед ручную тележку, шагает старый Мончо. Слуги возвращаются в усадьбу.

Гостиная. День.

Около одной из дверей стоит Хорхе; рядом с ним — незнакомый мужчина, который что-то записывает в блокнот.

Х о р х е. Сюда надо поставить выключатель, а туда — розетку.

Мужчина отмечает мелом указанные места на стене, затем направляется в другой конец комнаты.

Хорхе поворачивается в сторону Виридианы, чье присутствие мы только сейчас обнаруживаем. Она сидит в нескольких шагах от него с шитьем в руках. На ней пестрая кофточка, в которой она выглядит совсем юной и не похожей на прежнюю Виридиану. Наконец-то она внешне стала такой же, как другие девушки ее лет.

Х о р х е (вежливо и чуть суховато). Ну что, отделались от страха? Виридиана, опустив глаза, не отвечает. Хорхе отходит от нее и присоединяется к мужчине, которому он давал указания.

Слышен его голос:

— А второй штепсель можно поставить вот здесь, внизу, для двух торшеров, которые я купил.

Виридиана провожает взглядом Хорхе. Так она еще никогда не смотрела. Во взгляде ее можно прочесть и благодарность, и мольбу, и нежность... Это взгляд женщины.

Спальня Виридианы. Ночь.

Из ящика комода Виридиана вынимает маленькое, выдавшее виды зеркальце, смотрит в него при свете свечи, приглаживает распу-

ценные волосы. На щеках заметны следы слез. По-видимому, в душе ее происходит нелегкая борьба.

Парк. Ночь.

На площадке, неподалеку от спальни-кельи Виридианы, горит костер. Мончо только что подбросил в огонь сухие ветки. Сейчас прохладно, и старый слуга вытянул над костром руки, чтобы погреться. Затем он удаляется, чтобы собрать еще хворосту.

(Начинает звучать джазовая музыка, которая будет сопровождать финал фильма).

Около костра на большом камне сидит Рита; плечи ее покрыты старым одеялом. В руках у девочки терновый венец Виридианы, который она с любопытством разглядывает, вертя его во все стороны, пока не накальвает себе палец о шип. Появляется капля крови. Рита высасывает ее, бросая сердитый взгляд на терновый венец. Затем, не долго думая, кидает его в огонь.

(Продолжает звучать джазовая музыка.)

Терновый венец, охваченный пламенем, тотчас же превращается в устрашающую огненную корону.

(Джазовая музыка.)

Спальня дона Хайме. Ночь.

Хорхе в рубашке с закатанными рукавами моет руки. Сидя на краю постели, Рамона пришивает пуговицу к его пиджаку.

Впечатление такое, словно мы присутствуем при обычной мирной сцене из супружеской жизни.

Г о л о с Х о р х е. Где полотенце?

Рамона кладет пиджак на кровать, идет за полотенцем. Затем протягивает его Хорхе. Вытирая руки, Хорхе с улыбкой смотрит на нее. Потом ласково проводит рукой по ее щеке. Рамона счастливо улыбается, целует его руку, слегка покусывая.

(Музыка звучит громче; на граммофонном диске вращается пластинка.)

Парк. Ночь.

Кто-то концом палки вытаскивает из огня терновый венец, объятый пламенем, и кладет на землю, неподалеку от костра, где венец, потрескивая, догорает.

Спальня дона Хайме. Ночь.

Хорхе и Рамона вздрагивают, неожиданно услышав легкий стук в дверь.

Хорхе. Интересно, кто это?

Рамона направляется к выходу, но Хорхе удерживает ее.

Хорхе. Ты куда? погоди!

Он идет к входной двери, открывает. Перед ним стоит Виридиана. У нее необычное выражение лица — внешне как будто очень спокойное, но за этим спокойствием чувствуется глубокое внутреннее волнение. Волосы ее распущены, такой она была недавно в своей комнате. Никогда еще она не выглядела так женственно. Увидев ее Хорхе застывает на месте от неожиданности.

Хорхе. Виридиана?! Что-нибудь случилось?

Она не отвечает. Пытается смотреть ему прямо в глаза, но, чувствуя себя побежденной, снова опускает их. И продолжает молча стоять на пороге.

Хорхе. Вы хотели поговорить со мной? Чем могу быть вам полезен? Входите, Виридиана.

Хорхе пытается разгадать ее намерения. Но он ничего не понимает. Виридиана смотрит на него с мольбой, словно прося понять ее и простить. С лица Хорхе сразу исчезает напряжение. Скорее инстинктом, нежели разумом он понимает, что Виридиана в его власти. А он давно ее любит.

Вежливо и с чуть иронической улыбкой Хорхе отходит в сторону, чтобы пропустить Виридиану.

Виридиана вдруг замечает Рамону. Неожиданное присутствие этой женщины приводит девушку в полное замешательство. Выражение ее лица становится жестким; она не двигается с места, устремив

пристальный взгляд на Рамону. Затем переводит взгляд на Хорхе. Рамона тоже стоит не двигаясь, словно оцепенев при виде Виридианы. Хорхе с деланной непринужденностью пытается разрядить обстановку.

Хорхе. Должен признаться, я не ожидал вашего визита. (Разговаривая, он направляется к столу.) Мы тут играли в карты... не удивляйтесь, я ведь развлекаюсь на своей манер. Вечера здесь длинные, и каждый проводит их, как может. Но что же вы — садитесь... Немного успокоившись, но все еще настороженная и какая-то скованная, Виридиана молча следит за ним.

Рамона, чувствуя себя лишней, собирается выйти.

Хорхе. Не уходи, Рамона, иди сюда. Сеньорита очень проста в обращении, и ее не смущает твое присутствие. Не правда ли, Виридиана?

Рамона боязливо подходит к столу; Виридиана смотрит на нее отсутствующим взглядом.

Хорхе берет в руки карты и тщательно их тасует. Создавшаяся обстановка, по-видимому, кажется ему вполне естественной.

Хорхе. Вы умеете играть в карты, милая кузина? Нет? Садитесь, прошу вас. Я уверен, что игра в туге вам понравится.

Виридиана все с тем же отсутствующим видом усаживается за стол. Рамона стоит; она чувствует себя явно неловко и держится робко и почтительно.

Хорхе. И ты садись, Рамона... Ну что же ты — садись! Ночью все кошки серы...

Рамона наконец садится. Хорхе кончает тасовать карты.

Хорхе. Вам нравится такая музыка, Виридиана? Эта пластинка сейчас в моде.

Он кладет карты на стол перед Виридианой, которая по-прежнему держится скованно и упорно молчит.

Хорхе. Снимите. Вот так...

Рука Хорхе мягко берет руку Виридианы и кладет ее на колоду

карт, легким нажимом помогая ей снять. Затем он соединяет обе части колоды и сдает карты по всем правилам игры...

Хорхе. Вы не поверите мне, но, когда я увидел вас в первый раз, я подумал: «Моя кузина Виридиана когда-нибудь обязательно будет играть со мной в туге...»

Карты розданы. Рамона слегка оживилась. Виридиана кончиками пальцев машинально берет лежащие перед ней карты.

Камера быстро отъезжает, открывая перспективу огромной гостиной с тремя сидящими вдали игроками, которые все уменьшаются в размере, пока не становятся совсем неразличимыми. В бешеном ритме продолжает звучать джазовая музыка; на экране возникает слово

К О Н Е Ц.

Перевод с испанского Т. Злочевской

Фильмография

1928

Андалусский пес (Un Chien Andalou).

Продюсеры Луис Бунюэль и Сальвадор Дали (Франция). Сценарий Луиса Бунюэля и Сальвадора Дали. Оператор Альбер Дювар. Музыка: фрагменты из «Тристана и Изольды» Рихарда Вагнера.

В ролях: Пьер Бачев, Симона Марёй, Хайме Миравильес, Сальвадор Дали, Луис Бунюэль.

1930

Золотой век (L'Age d'Or).

Продюсер виконт де Ноайль (Франция). Сценарий Луиса Бунюэля. Оператор Альбер Дювар. Музыка: фрагменты из произведений Бетховена, Вагнера, Моцарта, Мендельсона, Жоржа ван Париса,

В ролях: Гастон Модо, Лия Лис, Макс Эрнст, Пьер Превер.

1932

Лас Урдес. Земля без хлеба (Las Hurdes. Terre sans pain).

Продюсер Рамон Асин (Испания). Дикторский текст Пьера Юника, Оператор Эли Лотар. Ассистенты режиссера Пьер Юник и Санчес Вентура. Музыка: фрагменты из 4-й симфонии Брамса.

1937

Испания-36 (España 36).

Дикторский текст Пьера Юника и Луиса Бунюэля, Операторы Роман Кармен и другие. Монтаж Жана-Поля Дрейфуса (Жан-Поль Ле Шануа), Музыка: Бетховен, отрывки из 7-й и 8-й симфоний.

1947

Большое казино (Gran Casino).

Производство «Анауак» (Мексика). Сценарий Мишеля Вебера, Маурисио Магдалено, Диалоги Хавьера Матеоса. Оператор Джек Драйнер. Музыка Мануэля Эсперона, Художник Хавьер Торрес. Монтаж Глории Шёман, В ролях: Либертад Ламарк, Хорхе Негрете, Мерседес Барба, Агустин Исунса.

1949

Кутила (El Gran calavera).

Производство «Ультрамар фильмс» (Мексика). Сценарий Рацель Рохас и Луиса Алькорисы (по мотивам комедии Адольфо Торрадо). Оператор Эсекиэль Карраско. Музыка Мануэля Эсперона. Художники Дарио Кабанас и Луис Мойя.

В ролях: Фернандо Солер, Чарито Гранадос, Рубен Рохо, Андрес Солер, Маруха Грифельд, Густаво Рохо, Луис Алькориса.

1950

Забывшие (Los Olvidados).

Производство «Ультрамар фильмс» (Мексика). Сценарий Луиса Бунюэля и Луиса Алькорисы. Оператор Габриэль Фигероа. Музыка Родольфо Альфтера на темы Густаво Питалуги. Художник Эдвард Фицджеральд. Звукооператор Хосе Б. Карлес, Монтаж Карлоса Савахе.

В ролях: Эстелья Инда, Мигель Инклан, Альфонсо Мехиа, Роберто Кобо, Эктор Лопес, Портильо, Сальвадор Кирос, Альма Делия Фуэнтес.

На Каннском фестивале 1951 года — приз за лучшую режиссуру и премия ФИПРЕССИ.

1950

Сусана. Дьявол и плоть (Susana. Demonio y carne).

Производство «Интернасьональ синематографика» (Мексика), Сценарий Хайме Сальвадора (по произведению Мануэля Реачи), Оператор Хосе Ортис Рамос, Музыка Рауля Лависты, Художник Гюнтер Герцзо, Звукооператор Николас де Ла Роса.

В ролях: Росита Кинтана, Фернандо Солер, Виктор Мануэль Мендоса, Матильда Палау.

1951

Дочь обмана. Дон Кинтин горемыка (La hija del engaño. Don Quintín el amargo).

Производство «Ультрамар фильмс» (Мексика), Сценарий Ракель Рохас и Луиса Алькорисы (по пьесе Карлоса Арничеса), Оператор Хосе Ортис Рамос, Музыка Мануэля Эсперона, Художник Эдвард Фицджеральд, Звукооператор Эдуардо Архона.

В ролях: Фернандо Солер, Алисия Каро, Рубен Рохо, Начо Контра, Фернандо Сото, Лили Аклемар.

1951

Женщина без любви (Una mujer sin amor).

Производство «Интернасьональ синематографика» (Мексика), Сценарий Хайме Сальвадора (по роману Ги де Мопассана «Пьер и Жан»).

Оператор Рауль Мартинес Соларес, Музыка Рауля Лависты.

В ролях: Росарио Гранадос, Хулио Вильяреаль, Тито Хунко, Хоакин Кордеро.

1951

Лестница на небо (Subida al cielo).

Производство «Исла» (Мексика). Сценарий Мануэля Альтолагирре. Оператор Алекс Филлипс. Музыка Густаво Питалуги. Художники Эдвард Фицджеральд и Хосе Родригес Гранада.

В ролях: Лилия Прадо, Кармелина Гонсалес, Эстебан Маркес, Луис Асевес Кастаньеда, Мануэль Дондо, Роберто Кобо.

На Каннском фестивале 1952 года — приз за лучший авангардистский фильм.

1952

Зверь (El bruto).

Производство «Интернасьональ синематографика» (Мексика). Сценарий Луиса Бунюэля и Луиса Алькорисы. Оператор Агустин Хименес. Музыка Рауля Лависты, Художник Гюнтер Герцзо. Монтаж Хорхе Бустоса.

В ролях: Педро Армendarис, Кати Хурадо, Росита Арена, Андрес Солер.

1952

Робинзон Крузо (Robinson Crusoe).

Производство «Ультрамар» (Мексика). Сценарий Луиса Бунюэля и Филиппа Ролля (по роману Даниэля Дефо), Оператор Алекс Филлипс, Музыка Энтони Колинза, Художник Эд-

вард Фицджеральд. Монтаж Карлоса Савахе и Альберто Валенсуэлы.

В ролях: Дэн О'Хэрлайи, Хайме Фернандес, Фелипе де Альба, Чел Лопес, Хосе Чавес, Эмилио Гарибай.

1952

Он [El].

Производство «Насьональ фильм» (Мексика), Сценарий Луиса Бунюэля и Луиса Алькорисы (по роману Мерседес Пинто). Оператор Габриэль Фигероа, Музыка Луиса Эрнандеса Бретона. Художник Эдвард Фицджеральд, Монтаж Карлоса Савахе.

В ролях: Артуро де Кордова, Делиа Гарсес, Луис Беристайн, Аурора Валькер, Мартинес Баэна.

1953

Бездна страсти [Abismos de pasión].

Производство «Тепейак» (Мексика), Сценарий Луиса Бунюэля (по роману Эмили Бронте «Грозовой перевал»), Оператор Агустин Хименес, Музыка Рауля Лависты, а также фрагменты из произведений Рихарда Вагнера. Художник Эдвард Фицджеральд. Звукооператор Эдуардо Архона.

В ролях: Ирасема Дилиан, Хорхе Мистраль, Лилиа Прадо, Эрнесто Алонсо, Луис Асевес Кастањеда, Франсиско Регейра.

1953

Иллюзия разъезжает в трамвае [La ilusión viaja en tranvía].

Производство «Класа фильмс мундиалес» (Мексика), Сценарий Маурисио де ла Серны и

Хосе Ревуэльтаса. Оператор Рауль Мартинес Соларес. Музыка Луиса Эрнандеса Бретона. Художник Эдвард Фицджеральд.

В ролях: Лилиа Прадо, Карлос Наварро, Агустин Исунса, Мигель Мансано, Хавьер де ла Парра, Гильермо Браво Соса, Фелипе Монтойе.

1954

Река и смерть [El río y la muerte].

Производство «Класа фильмс мундиалес» (Мексика). Сценарий Луиса Бунюэля и Луиса Алькорисы (по роману Мигеля Альвареса Акосты). Оператор Рауль Мартинес Соларес. Музыка Рауля Лависты. Художники Эдвард Фицджеральд и Гюнтер Герццо. Монтаж Хорхе Бустоса.

В ролях: Колумба Домингес, Мигель Торруко, Хоакин Кордеро, Хайме Фернандес, Виктор Альковер.

1955

Попытка преступления. Преступная жизнь Арчибадьдо де ла Крусa [Ensayo de un crimen. La vie criminelle d'Archibald de la Cruz].

Производство «Альянса синематографика» (Мексика). Сценарий Луиса Бунюэля и Эдуардо Угарте (по произведению Родольфо Усилли). Оператор Агустин Хименес, Музыка Хесуса Брачо и Хосе Переса.

В ролях: Эрнесто Алонсо, Мирослава Стерн, Рита Маседо, Ариадна Вельтер, Родольфо Ланда, Андрес Пальма, Карлос Рикельме, Х. Мариа Линарес Ривас, Леонор Льяусас.

- 1955** **Это называется зарей** [Cela s'appelle l'Aurore].
Производство «Ле Фильм Марсо» (Франция) и «Летиция Фильм» (Италия). Сценарий Луиса Бунюэля и Жана Ферри (по роману Эммануэля Роблеса). Диалоги Жана Ферри. Оператор Робер Ле Февр. Музыка Жозефа Косма. Художник Макс Дуи. Ассистенты режиссера Марсель Камю и Жак Дерэ. Звукооператор Антуан Птижан. Монтаж Маргерит Ренуар.
В ролях: Жорж Маршаль, Лючия Бозе, Джанни Эспозито, Нелли Боржо, Жюльен Берто, Жан-Жак Дельбо, Гастон Модо, Анри Насье, Симона Пари,
- 1956** **Смерть в этом саду** [La Mort en ce Jardin].
Производство «Димаж» (Франция) и «Тепейак» (Мексика). Сценарий Луиса Алькорисы и Раймона Кено (по роману Хосе-Андре Лакура). Диалоги Раймона Кено и Габриэля Ару. Оператор Хорхе Шталь мл. Музыка Поля Мизраки. Художник Эдвард Фицджеральд. Звукооператор Хосе Перес. Монтаж Маргерит Ренуар.
В ролях: Симона Синьоре, Жорж Маршаль, Шарль Ванель, Мишель Пикколи, Мишель Жирардон, Тито Хунко.
- 1958** **Назарин** [Nazarin].
Производство «Мануэль Барбачано Понсе» (Мексика). Сценарий Луиса Бунюэля и Хулио Алехандро (по роману Бенито Переса Гальдо-

са). Диалоги Эмилио Карбальдо. Оператор Габриэль Фигероа. Художник Эдвард Фицджеральд. Звукооператор Джеймс Л. Филдс. Монтаж Карлоса Савахе.

В ролях: Франсиско Рабаль, Марга Лопес, Рита Маседо, Игнасио Лопес Тарсо, Офелия Гильмен, Ноз Мурайама, Луис Асевес Кастаньеда, Хесус Фернандес.

На Каннском фестивале 1959 года — специальный приз жюри и премия ФИПРЕССИ.

1959

В Эль Пао начинается лихорадка (La fièvre monte à El Paó).

Производство «Ситэ фильм», «Индус фильм», «Терра фильм», «Карморан фильм» (Франция) и «Фильмекс» (Мексика). Сценарий Луиса Бунюэля, Луиса Алькорисы, Шарля Дора и Луи Сапэна (по роману Анри Кастийона). Диалоги Луи Сапэна. Оператор Габриэль Фигероа. Музыка Поля Мизраки. Звукооператор Уильям Роберт Сивел.

В ролях: Жерар Филип, Мариа Феликс, Жан Серве, Рауль Дантес, М.-А. Феррис, Доминго Солер, Виктор Хунко, Роберто Санедо.

1960

Девушка (The Young One).

Производство «Продуксьонес Ольмека» (Мексика). Сценарий Луиса Бунюэля и Х.-Б. Эддиса (по роману Питера Маттиссена). Оператор Габриэль Фигероа. Музыка Хесуса Сарсосы. Звукооператоры Джеймс Л. Филдс, Хосе

П. Карлос и Гальдино Самперио. Монтаж Карлоса Савахе.

В ролях: Захари Скотт, Барни Хамильтон, Кэй Меерсман, Грэм Дэнтон, Клаудио Брук.

На Каннском фестивале 1960 года — специальная награда за внеконкурсный фильм.

1961

Виридиана (Viridiana).

Производство «Уничи» и «Фильм, 59» (Испания). Сценарий Луиса Бунюэля. Оператор Хосе Агуайо. Художник Франсиско Санет. Монтаж Педро дель Рэя. Директор Рикардо Муньос Суай.

В ролях: Сильвия Пиналь, Франсиско Рабаль, Фернандо Рэй, Маргарита Лосано, Виктория Синни, Тереса Рабаль.

На Каннском фестивале 1961 года — главный приз «Золотая пальмовая ветвь».

Премия журнала «Синема 61» — «Черный юмор».

1962

Ангел-истребитель (El Angel exterminador).

Производство «Густаво Алатристе» (Мексика). Сценарий Луиса Бунюэля и Луиса Алькорисы (по пьесе Хосе Бергамина), Оператор Габриэль Фигероа.

В ролях: Сильвия Пиналь, Жаклин Андере, Аугусто Бенедико, Луис Беристайн, Антонио Браво, Клаудио Брук, Сесар дель Кампо, Ро-

са Елена Дурхель, Луси Гальярдо, Энрике Гарсиа Альварес, Надя Харо Олива, Офелия Гильмен, Тито Хунко, Анхель Мерино, Офелия Монтеско, Патрисиа де Морелос, Хавьер Лойя, Хавьер Массе, Берта Мосс, Энрике Рамбаль,

На Каннском фестивале 1962 года — премия ФИПРЕССИ и премия СЭКТ — общества писателей кино и телевидения.

1964

Дневник горничной [Le Journal d'une Femme de Chambre].

Производство «Спева-фильмз — Сине-Альянс фильмсонор» (Франция) и «Диар фильм продуционе» (Италия). Сценарий Луиса Бунюэля и Жана-Клода Каррьеера (по роману Октава Мирбо). Оператор Роже Феллу. Художник Жорж Вакевич. Звукооператор Антуан Птижан. В ролях: Жанна Моро, Жорж Жере, Мишель Пикколи, Франсуаз Люгань, Жан Озенн, Даниэль Ивернель, Жильберта Жениа, Бернар Мюссон, Жан-Клод Каррьер, Мюни, Доминик Соваж.

1965

Симеон-столпник [Simon del desierto].

Производство «Густаво Алатристе» (Мексика). Сценарий Луиса Бунюэля и Хулио Алехандро (по сюжету Луиса Бунюэля). Оператор Габриэль Фигероа. Звукооператор Джеймс Л. Филдс. Музыка Рауля Лависты, «Гимн паломников» и барабаны страстной недели в Каланде (Арагон). Монтаж Карлоса Савахе.

В ролях: Клаудио Брук, Ортенсия Сантовена, Хесус Фернандес, Сильвия Пиналь, Луис Асевес Кастаньеда, Франсиско Регера, Энрике Гарсиа Альварес, Антонио Браво, Энрике дель Кастильо, Эдуардо Мак-Грегор, Энрике Альварес Феликс.

На Венецианском фестивале 1965 года — специальный приз жюри.

На «Фестивале фестивалей» 1966 года в Акапулько — премия ФИПРЕССИ.

1966

Дневная красавица (Belle de Jour).

Производство «Пари фильм продюксьон» (Франция). Сценарий Луиса Бунюэля и Жана-Клода Карьера (по одноименному роману Жозефа Кесселя). Оператор Саша Вьерни. Художник Робер Клавель. Звукооператор Рене Лонге. Монтаж Луизетт Таверна.

В ролях: Катрин Денёв, Жан Сорель, Мишель Пикколи, Женеьев Паж, Франсиско Рабаль, Пьер Клементи, Жорж Маршаль, Франсуаз Фабиан, Мария Латур, Франсис Бланш, Франсуа Мэстр, Бернар Фрессон, Маша Мериль, Мюни, Доминик Дандриё, Брижитт Пармантье, Мишель Шаррель, Д. де Розвилль, Иска Хан, Марсель Шарвэ, Пьер Марсэ, Аделаида Бласкес, Марк Эйро, Бернар Мюссон.

На Венецианском фестивале 1967 года — главный приз «Золотой лев св. Марка»,

1969

Млечный Путь [La Voie lactée].

Производство «Гринвич фильм продюксьон» (Франция) и «Фрайа фильм» (Италия). Сценарий Луиса Бунюэля и Жана-Клода Каррьерера. Оператор Кристиан Матра. Художник Пьер Гюффрау. Монтаж Луизетт Откёр.

В ролях: Поль Франкёр, Лоран Терзиев, Алэн Кюни, Эдит Скоб, Бернар Верлэ, Франсуа Мэстр, Клод Серваль, Жюльен Берто, Мюни, Эллен Баль, Мишель Пикколи, Аньес Капри, Мишель Эчеварри, Пьер Клементи, Жорж Маршаль, Жан Пиа, Дени Манюэль, Даниэль Пилон, Клаудио Брук, Жан-Клод Каррьер, Марсель Перес, Дельфин Сейриг, Огюста Каррьер, Пьер Ларри, Бернар Мюссон.

1970

Тристана [Tristana].

Производство «Эпока филмс» — «Талиа филм» (Испания), «Селения чинематографика» (Италия), «Ле фильм корона» (Франция). Сценарий Луиса Бунюэля, Хулио Алехандро (по одноименному роману Бенито Переса Гальдоса). Оператор Хосе Агуайо. Художник Энрике Аларкон. Монтаж Педро дель Рэя.

В ролях: Катрин Денёв, Фернандо Рэй, Франко Неро, Лола Гаос, Хесус Фернандес, Антонио Касас, Хосе Кальво, Мари Пас Пондаль, Серхио Мендисабаль, Кандида Лосада, Хуанито Менендес, Виценте Солер, Фернандо Себриан.

1972

Скромное обаяние буржуазии [Le Charme discret de la Bourgeoisie].

Производство «Гринвич фильм» (Франция),

«Хет фильм» (Испания), «Дин фильм» (Италия). Сценарий Луиса Бунюэля (при участии Жана-Клода Каррье́ра). Диалоги Луиса Бунюэля и Жана-Клода Каррье́ра. Оператор Эдмон Ришар. Художник Пьер Гюффруа. Монтаж Элен Племянниковой. Звуковые эффекты Луиса Бунюэля.

В ролях: Фернандо Рэй, Поль Франкёр, Дельфин Сейриг, Бюль Ожье, Стефан Одран, Жан-Пьер Кассель, Жюльен Берто, Клод Пьеплю, Мишель Пикколи, Мюни, Жорж Дукен, Франсуа Мэстр, Милена Вукотич, Мариа Габриэла Майоне, Бернар Мюссон.

Премия Американской академии киноискусства «Оскар» за 1973 год.

Премия имени Жоржа Мельеса за 1973 год (Франция).

Премия Национальной ассоциации критиков США за 1973 год.

1974

Призрак свободы (Le Fantôme de la Liberté).

Производство «Гринвич фильм продюксон» (Франция — Италия). Сценарий и диалоги Луиса Бунюэля и Жана-Клода Каррье́ра. Оператор Эдмон Ришар. Художник Пьер Гюффруа. Монтаж Элен Племянниковой.

В ролях: Адриана Асти, Жюльен Берто, Жан-Клод Бриали, Адольфо Сели, Поль Франкёр, Мишель Лондаль, Пьер Магелон, Франсуа Мэстр, Элен Пердриер, Мишель Пикколи, Клод Пьеплю, Жан Рошфор, Бернар Верлэ, Милена

Вукотич, Моника Витти, Поль Ле Персон, Марсель Перес, Жан Шампюан, Мари-Франс Пизье, Оран Демасис, Паскаль Одре, Андре Руйер, Аньес Капри, Тобиас Энхель.

1977

Этот смутный объект желания [Cet obscur Object du Désir]. Сценарий Луиса Бунюэля и Жана-Клода Каррьеера (по роману Пьера Луиса «Женщина и паяц». Оператор Эдмон Ришар. Художник Пьер Гюффруа.

В ролях: Серж Рей, Карола Буке, Анхела Молина, Жюльен Берто, Андре Вебер, Милена Вукотич.

Премия Американской академии киноискусства «Оскар» за 1977 год.

На Венецианском фестивале 1969 года Луису Бунюэлю было присуждено звание «Мастер кино».

На Сан-Себастьянском фестивале 1977 года — специальный главный приз «Золотая раковина» за все творчество в целом.

Неосуществленные замыслы и проекты Бунюэля

- 1928 «Мир за десять сантимов» по сценарию Рамона Гомеса де ля Серны. Описание создания газеты.
- 1933 «Грозовой перевал» по роману Эмили Бронте. Сценарий Луиса Бунюэля, Пьера Юника и Жоржа Садуля.
В 1953 году Бунюэль поставил «Грозовой перевал» по другому сценарию.
- 1944 Фильм по сценарию Луиса Бунюэля и Ман Рэя.
- 1946 Фильм по сценарию Луиса Бунюэля и Хуана Ларреа.
- 1947 «Дом Бернарды Альбы» по пьесе Федерико Гарсиа Лорки.
- 1956 «Женщина и паяц» по роману Пьера Луиса.
В 1977 году Бунюэль поставил по этому роману фильм «Этот смутный объект желания».
- 1957 «Тереза Этьенн» по роману Джона Книттеля.
- 1959 «Красавец клоун» по роману Берты Гримо.
- 1960 «Незабвенная» по роману Ивлина Во. Сценарий Луиса Бунюэля и Хуго Ботлера. В главной роли — Алек Гиннес.
- 1964 «Каланда». Короткометражный фильм о празднествах страстной пятницы в Каланде, на родине Бунюэля.
Фильм снят в 1965 году сыном Бунюэля, Хуаном-Луисом.
Фильм «Четыре тайны», в основу которого положены повесть Карлоса Фуэнтеса «Аура», рассказ Хулио Кортасара «Менады», роман Вильгельма Йенсена «Градива» и «Заточение» Луиса Бунюэля.

- 1965 «Монах» по роману Мэтью Грегори Льюиса. Сценарий Луиса Бунюэля и Жана-Клода Каррьеера. В главной роли — Жанна Моро.
В 1971 году фильм по этому сценарию поставил Адо Киру.
- «Джонни берет винтовку» по роману Далтона Трамбо.
В 1970 году фильм поставлен самим Далтоном Трамбо.
- «Сатирикон» по роману Петрония.
- 1968 «Евангелие от Иоанна, рассказанное Луисом Бунюэлем».
Фильм о двух эпохах — раннем христианстве и современности.



На съемках фильма «Млечный Путь»



На съемках фильма «Призрак свободы»



Содержание

Сергей Юткевич	Жестокий и строгий реалист	5
Латавра Дуларидзе	Путь Луиса Бунюэля	12
ФИЛЬМЫ		
Жан Виго	«Андалусский пес»	52
	Смотреть другими глазами	52
Фредди Бюаш	«Золотой век»	54
	Революционный авангард	54
Октавио Пас	«Земля без хлеба»	55
	Традиции страстного и жестокого искусства	56
Пьер Каст	«Забутые»	57
	Функция констатации	58
Андре Базен	«Забутые»	60
Жак Превер	Los Olvidados	66
Андрей Тарковский Октавио Пас	«Назарин»	69
	Жгучий реализм	69
	В великих традициях испанских безумцев	75
Инна Тертерян Карлос Фуэнтос	«Виридиана»	77
	«Виридиана» и испанская культура XX века	79
	«Виридиана» и двадцать лет мрака	98
Жорж Садуль	«Ангел-истребитель»	103
	«Ангел-истребитель»	104
Вера Шитова	«Дневник горничной»	106
	Великолепное презрение	106
Аделио Ферреро	«Симеон-столпник»	113
	«Симеон-столпник»	114

	«Млечный Путь»	116
Жан-Клод Каррьер	Беседа о фильме	116
	«Тристана»	123
Инна Тертерян	Бунюэль и Гальдос	123
	«Скромное обаяние буржуазии»	133
Мишель Капденак	«Скромное обаяние буржуазии»	133
	«Призрак свободы»	134
Жан-Клод Бриали	На съемочной площадке	134
	КИНО ПО БУНЮЭЛЮ	135
	Статьи, интервью, высказывания	
	ВИРИДИАНА	185
	Фильмография	280
	Неосуществленные замыслы и проекты	
	Бунюэля	294

ЛУИС БУНЮЭЛЬ

Сборник

Составитель

Латавра Григорьевна Дуларидзе

Редактор В. А. Рязанова. Художник В. Е. Валериус. Художественный редактор Г. К. Александров. Технический редактор Е. Н. Сапожникова. Корректор И. В. Разинкина.

И. Б. № 262

Сдано в набор 28.04.78. Подп. к печ. 04.12.78. А07971. Формат 70×108/32. Бумага тип. № 1. Гарнитура журнально-рубленая. Высокая печать. Усл. п. л. 15,05. Уч.-изд. л. 15,866. Изд. № 15804. Тираж 25 000. Заказ 378. Цена 1 р. 20 к. Издательство «Искусство», 103009 Москва, Собиновский пер., 3. Тульская типография Союзаполиграфпрома при Государственном комитете СССР по делам издательств, полиграфии и книжной торговли, г. Тула, проспект им. В. И. Ленина, 109. Иллюстрации отпечатаны в ордена Трудового Красного Знамени Московской типографии № 2 Союзполиграфпрома.

1 р. 20 к.

