

В.П. КАРЛОВ

**СКРОМНОЕ ОБАЯНИЕ БУРЖУАЗИИ
(Le Charme Discret de la Bourgeoisie)**

**Цивилизация сообщила нам
искусственные потребности,
пороки и желания, которые
иногда заглушают в нас доброе
начало и приводят ко злу.**

**Александр Дюма, "Граф Монте-
Кристо"**



В 1972 году испано-мексиканский режиссер Луис Бунюэль представил на суд зрителей свой фильм «Скромное обаяние буржуазии», воплощающий некую квинтэссенцию его творческих и политических взглядов на современное западное общество. Прежде чем окунуться в таинство сотканной им мистерии, давайте взглянем, на каком историческом фоне появился этот фильм:

1972 год запомнился в истории человечества, в частности, следующими событиями: террористическим актом на Мюнхенской олимпиаде; полётом советской автоматической межпланетной станции «[Луна-20](#)», в ходе которого [21 февраля](#) была совершена мягкая посадка на Луну, переданы на Землю изображения лунной поверхности и произведен забор образцов [лунного грунта](#), доставленного затем на Землю; [Палата общин](#) парламента [Великобритании](#) одобрила законопроект о вступлении страны в [ЕЭС](#) (309 голосов — за, 301 — против — (а теперь вот покидает его — *от автора*), [кнессет Израиля](#) принял резолюцию о «неоспоримости исторических прав еврейского народа на страну Израиль», состоялась премьера [фильма «Крёстный отец»](#), одного из шедевров мирового [кинематографа](#), [16 апреля](#) — стартом космического корабля [Аполлон-16 \(США\)](#) (приводнение — 27 апреля) с пятой лунной экспедицией, экипаж — [Джон Янг](#), [Чарльз Дьюк](#), [Томас Маттингли](#), из [Ленинграда](#) в [Вену](#) был выслан [Иосиф Бродский](#), [Уотергейтским скандалом](#) в [США](#) (1972—1974), закончившимся отставкой президента страны [Ричарда Никсона](#); первый за историю США случай, когда президент прижизненно досрочно прекратил исполнение обязанностей, [1 сентября](#) — [Роберт \(Бобби\) Фишер](#) стал 11-м чемпионом мира по [шахматам](#), победив в матче за чемпионство [Бориса Спасского](#) со счётом 12½:8½, [2—28 сентября](#) — впервые в истории [хоккея](#) была организована серия матчей между лучшими профессионалами [Канады](#) и сборной [Советского Союза](#), вошедшая в историю как «[Суперсерия-1972](#)», [8 октября](#) — в Вашингтоне между СССР и США подписаны соглашения об урегулировании расчётов

по [ленд-лизу](#), о развитии торговли и о взаимном предоставлении кредитов; принят Указ Президиума Верховного Совета СССР «О снятии ограничения в выборе места жительства», предусмотренного в прошлом для отдельных категорий граждан», [7 декабря](#) — старт космического корабля [Аполлон-17 \(США\)](#), шестая лунная экспедиция (приводнение 19 декабря), экипаж — [Юджин Сернан](#), [Харрисон Шмит](#), [Рональд Эванс](#), [19—29 декабря](#) — «[рождественские бомбардировки](#)» авиацией [США Северного Вьетнама](#), сброшено 100 тысяч тонн бомб¹, [21 декабря](#) — [ГДР](#) и [ФРГ](#) официально [признали](#) друг друга и т.д и т.п.

И вот на фоне такого политического, научного и культурного разнообразия (зачастую антагонистического) появляется фильм, который производит если не революцию в мировом кинематографе, то по крайней мере, вызывает культурный шок по одну из сторон так называемого «железного занавеса», как в свое время такой же шок произвел фильм другого кинематографического гения Федерико Феллини «Дольче Вита».

Это фильм («Скромное обаяние буржуазии») отмечен одной из самых престижных кинопремий «Оскар», а также другими не менее престижными кинонаградами.

Луис Бунюэль известен как критик западного общества, и он имел к тому основания, так как за свою жизнь испытал на себе все перипетии становления, упадка и расцвета буржуазного общества, его различных политических форм, пережил и всемирно-исторический катаклизм – Вторую мировую войну, когда жизнь его в иные моменты висела на волоске.

Поэтому особенно интересным представляется его взгляд на внешнюю и внутреннюю, скрытую жизнь того общества, в среде которого он прошел свое становление как художник и на которое он смотрит своим пристрастным взглядом, раскрывая перед нами страницы книги того духовного абсурда, который опутывает это общество как некий фантасмагорический сон, наполненный событиями-симулякрами и людьми-симулякрами, причем следует учесть трансбиографичекий элемент в подоплеке этого фильма-

Бунуюэль жил и творил в нескольких странах западного мира, но рисует как бы общую картину, общий духовно-этический кризис.

Как символ некоего тупика, фильм начинается с поездки на автомобиле, на котором герои движутся в направлении якобы известной им цели, которая пока зрителю неясна, но которая постепенно становится понятной, когда одно и то же действие – некий совместный обед(ужин) – начинает повторяться в разных вариациях в самых неожиданных местах.

Конечно, есть в этом кинематографическом приеме влияние искусства прошлого времени, например таких литературных авторов, как Уильям Шекспир, Оливер Голдсмит, итальянские, греческие античные авторы, создававшие так называемые комедии ошибок, когда действующие лица ставятся в двусмысленное положение, чтобы их выявить жизненное кредо и его устойчивость, а также показать особенности личностного общения (это как бы литературные зачатки экзистенциальной философии), однако главное отличие Бунюэлевской «саги», если можно так выразиться о происходящем на экране, заключается в полной бессмысленности совершаемых героями действий и поступков, либо в невольном опровержении моральных, этических и политических постулатов, провозглашаемых в буржуазном обществе, - и это ярко проявляется во внешне благопристойных, но совершенно нелепых событиях, актерами (деятелями) которых являются герои произведения и нелепость которых они совсем не осознают, а даже напротив, считают их естественными. Возникает впечатление, что все эти нелепости живут самостоятельной жизнью в воображении героев, каждый из них говорит о своем, они не слушают и не слышат друг друга, на протяжении всего фильма каждый из героев, а в этом фильме нет просто персонажей, все становятся героями, - занят каким-либо мнимозначительным занятием.

Создается впечатление, что, с одной стороны все полны некоей степенности, а с другой стороны, переполнены некими скрытыми желаниями, которые они хотели бы, но не могут проявить, выразить, ибо ими управляют условности, препятствующие свободному и адекватному самовыражению, в то же время

их пугают совершенные мнимые, воображаемые вещи, Бунюэль здесь стремится показать, что мир буржуазного общества – это мир условностей, препятствующих непосредственному и живому общению героев, это видно на примере диалога священника и служанки в одной из начальных сцен, само появление священника в фильме символизирует мир условностей, Бунюэль вводит его для реализации своего философского атеистического тезиса.

В самом начале фильма возникает сцена тошноты одной из героинь, это некий символ, реакция отторжения происходящего, ведь видимых причин для тошноты никто не находит, это одна из естественных физиологических реакций на происходящий абсурд.

Коннотативно вспоминается знаменитая «Тошнота» Сартра, одного из столпов экзистенциализма 20-века, это произведение он создал в 1938 году, где художественными методами подвергал исследованию те же самые проблемы бытия в буржуазном обществе, которые впоследствии стали еще более выпуклыми и наглядными ко времени создания Бунюэлем своего киношедевра.

Чтобы подчеркнуть абсурдизм западной культуры, Бунюэль отправляет священника к героям фильма с совершенно необычной и, в то же время, нормативно допустимой просьбой – переодеться и поработать садовником у незнакомых ему людей.

Бунюэль хочет показать такой необычной просьбой, что буржуазный мир – это мир стереотипов, и такой просьбой он пытается разрушить сложившиеся стереотипы, что соответствует задаче сюрреалистического искусства – разрушать стереотипы, делать невидимое видимым, ведь сама необычность просьбы контрастирует с привычной для буржуа выгодой, которую сулит согласие на предложение священника.



Неоднократно священник появляется в различных сценах фильма как незримо присутствующая церковность общества, он появляется в различных обличиях-одеждах, но следующие действия все также нелепы и не адекватны действительности(или наоборот-адекватны ?), герои как бы бродят в потемках с открытыми глазами при свете, при этом звучит пренебрежение к знанию, путаются известные географические названия, здесь Бунюэль очевидно смеется над религиозно - политическим бомондом и истеблишментом, где такое невежество не редкость, видоизменения священника в ситуациях условностей характеризует роль церкви в обществе, которая утратила самостоятельное значение и пребывает в состоянии конформизма, режиссер обнажает современное состояние веры – оказывается, степень ее силы и реализации зависит от смены одежд, а внезапная искренность присуща только блаженным, что видно из диалога священника и страждущих. Однако режиссер ставит священника в предельную экзистенциальную ситуацию выбора, где искренность должна быть безусловной: узнав, что страждущий был причиной смерти его отца, священник, произнеся условностные напыщенные слова, вдруг стреляет в него, то есть опускается до поступка мирянина, которого он призван духовно окормлять и возвышать до любви к ближнему, Бунюэль здесь обнажает ложь религии, так как соблазн берет верх над верой даже у духовных пастырей.

А сначала герои встречаются с препятствием этико-ритуального свойства – гостей собираются в кафе разместить по соседству с залом, где происходят поминки, для буржуа, знающего лишь принцип выгоды, это вполне естественное соединение реальности драмы и реальности веселья, скуки, однако герои вынуждены покинуть странное для них заведение, ибо ситуативное соседство скорби и радости представляется неуместным в силу невозможности реализации цели развлечения.

В другой гостинице якобы в преддверии визита гостей парочка пытается предаться интимному общению, несмотря на очевидный дефицит времени, они предпринимают экстравагантную попытку к бегству от гостей, как бы

забыв об их существовании, эта судорожная эротизация времени наглядно показывает на приоритет большего удовольствия перед меньшим, подчеркивание визуальных деталей (травинка в волосах и т.п.) указывает на сексуально-смысловую витализацию ситуации.

Неоднократно в фильме мы наблюдаем попытки сцен сексуального общения, однако все они безрезультатны, режиссер хочет как бы подчеркнуть тщетность бездуховного общения, иногда прямо адюльтивного, обусловленного лишь погоней за призраком (симулякром) духовности – удовольствием; мешают такому общению все те же условности-стереотипы, в действительности герои фильма преисполнены тщательно скрываемым неуважением друг к другу, это проявляется и в адюльтерах, и невнимании, и вычурности общения, и в незамедлительном применении насилия, совместное времяпровождение у героев переполнено лицемерием, на светском рауте речь идет о несуществующей выдуманной стране Миранде – и все поддерживают эту мифологизацию, сквозит скрываемая неприязнь...

В одной из сцен происходит обыск женщины полицейским, детализация кадра на руках полицейского и частях тела женщины указывает на сексуальную подоплеку обыска, под предлогом исполнения требований закона происходит злоупотребление властью, мораль вытесняется, реальностью становятся а-моральные скрываемые мысли, Бунюэль обнажает эго-эротизм, доминирующий над культурой.

Режиссер перемещает зрителя в различные ракурсы, в кафе между дамами и военным происходит диалог, звучит «Вечерняя серенада» Шуберта, как предвестие значительного чувства, однако внешняя изысканность сочетается с ситуациями нравственного упрощения, вопросы лейтенанта искренни, и потому в ситуации стереотипизации отношений нелепы, чувства выражаются крайне скупой, режиссер вклинивает в ситуацию мистический элемент – видение мальчику-лейтенанту его окровавленного отца в детстве, фоном присутствует мать ребенка, несущая некую вину за смерть его отца, здесь Бунюэль пытается актуализировать гамлетовский мотив – быть или не

быть(to be or not to be). Мы видим здесь второй раз тень Большого Билла(Шекспира), бродящего по фильму как тень Отца Гамлета...

Бунюэль также сознательно упрощенческими средствами отображает свое разочарование социалистическими идеями, неоднократно в фильме второй темой звучит тема социальной борьбы, однако она приобретает фарсовые, имитационные или откровенно вырожденческо-криминальные формы, это выглядит также нелепо в нормативной стереотипности западной культуры.

В одной из сцен нелепость происходящего усиливается появлением подразделения военных, которые ведут себя весьма вольно, курят марихуану, то есть утратили своей привычный политико-социальный смысл, армия сколок общества, Бунюэль указывает на разложенческие процессы в этом институте, но говорят они о давно минувшей войне, как бы присваивая себе чужие подвиги, героизируя и мифологизируя себя, отождествляя себя с прошлым и выдавая себя за него(об этом явлении хорошо сказано в знаменитом произведении К. Маркса «Восемнадцатое Брюмера Луи Бонапарта», что коннотативно указывает на левизну взглядов Бунюэля). Маневры для военных – это игры со смертельным риском. Один из военных приглашает героев к себе в гости, однако действует он как заведенный, как будто бы выполняет требования воинского Устава, бездумно, алгоритмично, стереотипно, ужин для всех форма совместного мнимозначительного безделья, Бунюэль смеется над этими застывшими формами.

Параллельно режиссер вводит нас в сон сержанта, в некий сюр-прошлое, тем самым пытаясь отыскать не некротизированные еще участки души, совмещая сон и реальность, во сне звучит ключевая фраза - улица теней, и в реальности люди больше похоже на тени, там он встречает умерших, которые символизируют живых-мертвых, происходит засыпание живого тела землей, это символ времени, засыпающего живых, опять незримо за героем следует мотив - to be or not to be..., здесь Бунюэль порывает с традицией реалистического кино путем профанации традиции, именно в снах к героям является некая символическая полуправда.

Продолжением абсурда условностей служит сюр-сцена ужина на сцене театра, вымысел смешивается с реальностью, падает бутафорская курица, но никого это не смущает, официант поднимает ее и кладет на стол, и никого не удивляет превращение ужина в театральную сцену, все озабочены только сохранением лица, здесь Бунюэль как бы подчеркивает – абсурд, абсурд, абсурд...

Тут же вскоре происходит между героями диалог о шляпе Наполеона – символ речевой пустоты, где даже значительность главного элемента – шляпа и незримая тень самого Наполеона не придают значительности происходящему и словам героев. В одном из эпизодов происходит сцена рассаживания за столом, хозяйка приглашает занять места по желанию, однако в действительности безапелляционно и волевым решением рассаживает всех по своему желанию, что символизирует собой отсутствие свободы выбора даже в таких мелочах, не говоря уже о существенных решениях, и всего говорят трюизмы и банальности, банальности, банальности, какой-то пир банальности. Происходит очередная нелепость, нападение бандитов, вооруженных оружием времен Второй мировой войны, якобы должно подтвердить недостоверность происходящего, а герои продолжают говорить квазизначительные вещи, а расстрел сопровождается абсурдом потребления, при этом рефреном и апофеозом проходят сцены пробуждения одного из героев, сон смешивается с реальностью и в этом сомнабулическом состоянии они уже неразличимы...

Неоднократно режиссер возвращается к пути, герои куда-то двигаются, но куда именно и зачем - неизвестно им самим, в одной из сцен они занимают всю проезжую часть, не предназначенную для движения пешеходов, как и в конце фильма, когда они бросаются в аэропорт неизвестно для какой-цели, символ бесконечной и бесполезной дороги.

Критикуя устои буржуазного общества, Бунюэль не обходит вниманием и сферу судопроизводства: так, в одной из сцен происходит арест, и режиссер показывает, что формы и процедуры доминируют над существом и целью

совершаемого действия, юридические нормы превращаются при этом в апофеоз абсурда, в свою противоположность, т.е. в злоупотребления властью. Режиссер сознательно помещает героев в некие экстраординарные ситуации, подчеркивая их абсурдизм и нелепость, это же подчеркивает и легенда о сержанте, как напоминание о социально-политическом абсурде происходящего, а сцена с фортепиано выражает крайнее презрение к культуре, в одной из сцен тюремщик меняется ролями с арестантом и оказывается за решеткой, никто не может принять решение об освобождении, всеми управляет страх, а окровавленный сержант являет собой символ условности власти и безвластия, все ситуации выступают как символ бесполезной и ненужной жизни.

В фильме звучит дипломатическая речь, однако она внезапно заглушается ревом самолета и превращается в некий беззвучный или невнятный поток звуков, что являет собой условность такого общения, непрозрачность, неискренность, субъективизм принимаемых политических решений.

А герои все также целеустремленно и неумолимо идут по дороге, цель их – грохочущая пустота, движение - ничто...