

«Но как нам ждать пришествия второго, Раз ты еще не уходишь с земли? — Распаясь снова, Обозначил снова, Сребришки новые ввели.»

Юрий Алексеевич Яковлев

## Николай Пальцев

## Евангелие от Скорсезе

В богатую сенсациями хронику международной культурной жизни завершающих десятилетий нашего бурного века наверняка войдут два события, поразившие общественное мнение не столь своей экстраординарностью, сколь — не подобно более точному слову — зловещей Геростатовой логикой.

Первое из этих событий: донесшийся из Тегерана в этих недавнего духовного лидера иранской революции аятолы Хомейни (менее чем за год до кончины последнего) ко всем «братьям во исламе» отыскать и подвергнуть смертельной каре, где бы тот ни находился, автора романа «Сатанинские стихи» Сальмана Рушди, разное как и всех, кто приложит руку к распространению его «кошунственного» сочинения. Второе, получившее широкий резонанс уже в пределах христианского мира: отозвавшийся серией поджогов кинотеатров в ряде европейских городов бойкот по инициативе религиозных организаций фильма американского режиссера Мартина Скорсезе «Последнее искушение Христа».

Итак, в лето господне 1988-е адекватным средством противодействия «растлевающему» влиянию произведений искусства все еще считается угроза физического истребления его авторов, призванная желить «страх божий» в читателей и зрителей. Не успокаивает и приходящая в голову иным из доброхотов ссылка на мифические «традиции», якобы характерные для некоторых религий Востока: ведь во втором-то случае идея бойкота (он начался с многолюдных шествий в Чикаго, участники которых несли транспаранты с надписью: «Господу Богу неугоден этот фильм») зародилась в кругах фундаменталистов, живущих и действующих в стране, мнящей себя штатдельно демократической, в том числе и культурных, свобод. — США. И впрямь серьезно призадумавшись о том, «какое у нас тысячелетие на дворе». Да и нам, в эйфории перестройки и гласности с подозрительной быстротой привыкшим к мысли, что любое волюнтаристское вмешательство — тем более власть предержащих — в творческий процесс уже отошло в область истории, тоже, думается, есть о чем поразмыслить.

Итак, как же обрел себя на остраниках в глазах ревнителей чистоты христианской веры один из столпов «нового Голливуда» Мартин Скорсезе — американец итальянского происхождения, 1942 года рождения, два без малого десятилетия работающий на ниве кинематографа, постановщик двенадцати картин (одна из них — «Алиса здесь больше не живет» (1974) — была и в советском прокате), снискавший длинный ряд престижных национальных и международных наград?

Попробем разобраться. Но сначала — небольшое отступление. Киноплатан великого русского писателя не суждено было реализоваться. Однако, задавшись гипотетическим вопросом, какава судьба постигла бы толстовскую «Жизнь Христа», найди она

при его жизни действительное экранное воплощение, мы, думается, не рискуя погрешить против истины, смогли бы заключить: почти наверняка уделом властителя дум упорных прадоискателей, стелавшихся в Ясную Поляну из всех уголков земного шара, являлась бы очередная «анафема» святейшего синода. Ибо так уж повелось, что церковная цензура (не исключая и киноцензуры) проявляла повышенную чувствительность ко всему, что в интерпретированных библейских и евангельских сюжетах хоть как-то отдавало неприятным «посюсторонним» порядком... Иными словами, «серьезно».

Не приходится удивляться тому, что чем смелее оказывался тот или иной кинохудожник, тем меньше у него было шансов заслужить одобрительную оценку «инстабилизента», в глазах которого идеальным экранизатором Писания был добросовестно-конформный иллюстратор. И такого рода экранных «иллюстраций» обоих Заветов, порою ошеломлявших чисто голливудским постановочным блеском — назовем «Десять заповедей» (1956) С. Де Милля, «Бен Гура» (1959) У. Уайлера, «Библию» (1966) Д. Хьюстона, — появлялось немало. Однако, что тоже закономерно, эти и им подобные фильмы не оставляли сколь-нибудь заметного следа в истории мирового кинематографа, биение внутреннего, сокровенного пульса искусства определялось, всякий раз по-новому, неостановимой страстью индивидуального поиска истоков непреходящего и возвышенного — в земном.

А поиск этих истоков ставил лицом к лицу с жестокой реальностью XX века, с категоричностью его мировоззренческой и нравственных вопросов. И библейское, продолжая оставаться неисчерпаемым кладом архетипических образов, речений, коллизий (недаром Хорхе Луис Борхес как-то заметил, что «люди поколения за поколением пересказывают всего лишь две истории: о сбиившемся с пути корабле, крушащем по Средиземному морю, и о Боге, распятом на Голгофе»), естественно и неизбежно одолевало в книгах Франсуа Мориака и Михаила Булгакова, Джеймса Джойса

и Томаса Манна. Альбера Камю и Бориса Пастернака, в фильмах Карла Теодора Дрейера и Робера Брессона, Ингмара Бергмана и Андрея Тарковского, Федерико Феллини и Анджее Вайды, Пьера Паоло Пазолини и Миклоша Янчо осязаемой, упругой плотью современной, детерминированной XX веком конформности.

Тема Голгофы, неумирающая тема германского самопожертвования, освещаемого с одной стороны Сциллой духовного анабоза, самоупоеиного потребительства, а с другой — Харридой изощренного тоталитаризма. А дотошные сейсмографы, озабоченные состоянием этико-психологической атмосферы в нашем обществе в зыбкий момент сползания от хрущевской «оттепели» к «застойному» двадцатилетию (не сомневайтесь, что их появится еще немало), — те, которых надеяться, смогут увидеть в поразительном эпизоде «северной Голгофы» из «Андрея Рублева» не одно лишь мгновенное озарение провидящего крестную муку творчества создателя «Троицы», но будоражащее гражданскую совесть ровесников откровение от Андрея Тарковского.

А наделавший столько шума «Христос» Мартина Скорсезе? Чем он будет — и будет ли — интересен для будущих исследователей нашего неспокойного времени, налагающего разломики отпечатки на творения своих мятущихся художников?

К своему двенадцатому фильму Мартин Скорсезе шел полтора десятилетия. Идея «Последнего искушения» осенила Скорсезе еще в 1972 году, когда недавним выпускником кинофакультета Нью-Йоркского университета он залпом прочел одноименный роман Никоса Казандзакиса (1885—1957) — позднейшее в ряду эпических полотен выдающегося греческого писателя, наивысших мифом о распятии и воскресении Иисуса из Назарета<sup>1</sup>, видевшего автору прежде всего обычное, не чуждое никому земному человеком, несущим на себе тяжкое бремя избранности. Художник философской ориентации, путем долгих и мучи-

«Последнее искушение Христа»

тельного исканий пришедший к некоему электическому синтезу христианско-утопических и социалистических учений, Казандзакис — едва ли не впервые в мировой литературе — поставил в центр романного повествования не столь бытийную, сколь экзистенциально-метафизическую сторону легенды о богочеловеке. В душу Скорсезе глубоко запали слова, предваряющие «Последнее искушение» Казандзакиса: «Эта книга — не жизнеописание; это исповедь каждого человека, который борется». Во вступительных титрах к своему фильму он почти буквально повторил их, правда, осматрительно оговорившись: «Этот фильм не претендует на толкование Евангелия. В его основу положено художественное произведение — роман Никоса Казандзакиса».

Последующий ход событий показал, сколь прав — и одновременно бесправен, как, впрочем, всякий художник, вступающий в неравную борьбу с канонизированной догмой, — был Скорсезе. В 1957 году неравнодушный к православной церкви в Афинах отказали в разрешении передать земле по христианскому обряду тело скончавшегося в зените общевропейской славы греческого писателя: так шокировала их еретическая дерзость Казандзакиса, посмевшего явить мерзкому сознанию агонизирующего на кресте Иисуса не совсем обычное последнее искушение — искушение счастливым браком с любящей Марией Магдалины, множеством детей и долгим, исполненным повседневных радостей и забот существованием простого, никому не ведомого смертного... Тридцать лет спустя анонимные фанатики католической веры, проникшись праведно о распятии и воскресении Иисуса из Назарета<sup>1</sup>, видевшего автору прежде всего обычное, не чуждое никому земному человеком, несущим на себе тяжкое бремя избранности. Художник философской ориентации, путем долгих и мучи-

тельных исканий пришедший к некоему электическому синтезу христианско-утопических и социалистических учений, Казандзакис — едва ли не впервые в мировой литературе — поставил в центр романного повествования не столь бытийную, сколь экзистенциально-метафизическую сторону легенды о богочеловеке. В душу Скорсезе глубоко запали слова, предваряющие «Последнее искушение» Казандзакиса: «Эта книга — не жизнеописание; это исповедь каждого человека, который борется». Во вступительных титрах к своему фильму он почти буквально повторил их, правда, осматрительно оговорившись: «Этот фильм не претендует на толкование Евангелия. В его основу положено художественное произведение — роман Никоса Казандзакиса».

Последующий ход событий показал, сколь прав — и одновременно бесправен, как, впрочем, всякий художник, вступающий в неравную борьбу с канонизированной догмой, — был Скорсезе. В 1957 году неравнодушный к православной церкви в Афинах отказали в разрешении передать земле по христианскому обряду тело скончавшегося в зените общевропейской славы греческого писателя: так шокировала их еретическая дерзость Казандзакиса, посмевшего явить мерзкому сознанию агонизирующего на кресте Иисуса не совсем обычное последнее искушение — искушение счастливым браком с любящей Марией Магдалины, множеством детей и долгим, исполненным повседневных радостей и забот существованием простого, никому не ведомого смертного... Тридцать лет спустя анонимные фанатики католической веры, проникшись праведно о распятии и воскресении Иисуса из Назарета<sup>1</sup>, видевшего автору прежде всего обычное, не чуждое никому земному человеком, несущим на себе тяжкое бремя избранности. Художник философской ориентации, путем долгих и мучи-

тельных исканий пришедший к некоему электическому синтезу христианско-утопических и социалистических учений, Казандзакис — едва ли не впервые в мировой литературе — поставил в центр романного повествования не столь бытийную, сколь экзистенциально-метафизическую сторону легенды о богочеловеке. В душу Скорсезе глубоко запали слова, предваряющие «Последнее искушение» Казандзакиса: «Эта книга — не жизнеописание; это исповедь каждого человека, который борется». Во вступительных титрах к своему фильму он почти буквально повторил их, правда, осматрительно оговорившись: «Этот фильм не претендует на толкование Евангелия. В его основу положено художественное произведение — роман Никоса Казандзакиса».

Последующий ход событий показал, сколь прав — и одновременно бесправен, как, впрочем, всякий художник, вступающий в неравную борьбу с канонизированной догмой, — был Скорсезе. В 1957 году неравнодушный к православной церкви в Афинах отказали в разрешении передать земле по христианскому обряду тело скончавшегося в зените общевропейской славы греческого писателя: так шокировала их еретическая дерзость Казандзакиса, посмевшего явить мерзкому сознанию агонизирующего на кресте Иисуса не совсем обычное последнее искушение — искушение счастливым браком с любящей Марией Магдалины, множеством детей и долгим, исполненным повседневных радостей и забот существованием простого, никому не ведомого смертного... Тридцать лет спустя анонимные фанатики католической веры, проникшись праведно о распятии и воскресении Иисуса из Назарета<sup>1</sup>, видевшего автору прежде всего обычное, не чуждое никому земному человеком, несущим на себе тяжкое бремя избранности. Художник философской ориентации, путем долгих и мучи-

тельных исканий пришедший к некоему электическому синтезу христианско-утопических и социалистических учений, Казандзакис — едва ли не впервые в мировой литературе — поставил в центр романного повествования не столь бытийную, сколь экзистенциально-метафизическую сторону легенды о богочеловеке. В душу Скорсезе глубоко запали слова, предваряющие «Последнее искушение» Казандзакиса: «Эта книга — не жизнеописание; это исповедь каждого человека, который борется». Во вступительных титрах к своему фильму он почти буквально повторил их, правда, осматрительно оговорившись: «Этот фильм не претендует на толкование Евангелия. В его основу положено художественное произведение — роман Никоса Казандзакиса».

Последующий ход событий показал, сколь прав — и одновременно бесправен, как, впрочем, всякий художник, вступающий в неравную борьбу с канонизированной догмой, — был Скорсезе. В 1957 году неравнодушный к православной церкви в Афинах отказали в разрешении передать земле по христианскому обряду тело скончавшегося в зените общевропейской славы греческого писателя: так шокировала их еретическая дерзость Казандзакиса, посмевшего явить мерзкому сознанию агонизирующего на кресте Иисуса не совсем обычное последнее искушение — искушение счастливым браком с любящей Марией Магдалины, множеством детей и долгим, исполненным повседневных радостей и забот существованием простого, никому не ведомого смертного... Тридцать лет спустя анонимные фанатики католической веры, проникшись праведно о распятии и воскресении Иисуса из Назарета<sup>1</sup>, видевшего автору прежде всего обычное, не чуждое никому земному человеком, несущим на себе тяжкое бремя избранности. Художник философской ориентации, путем долгих и мучи-

тельных исканий пришедший к некоему электическому синтезу христианско-утопических и социалистических учений, Казандзакис — едва ли не впервые в мировой литературе — поставил в центр романного повествования не столь бытийную, сколь экзистенциально-метафизическую сторону легенды о богочеловеке. В душу Скорсезе глубоко запали слова, предваряющие «Последнее искушение» Казандзакиса: «Эта книга — не жизнеописание; это исповедь каждого человека, который борется». Во вступительных титрах к своему фильму он почти буквально повторил их, правда, осматрительно оговорившись: «Этот фильм не претендует на толкование Евангелия. В его основу положено художественное произведение — роман Никоса Казандзакиса».

Последующий ход событий показал, сколь прав — и одновременно бесправен, как, впрочем, всякий художник, вступающий в неравную борьбу с канонизированной догмой, — был Скорсезе. В 1957 году неравнодушный к православной церкви в Афинах отказали в разрешении передать земле по христианскому обряду тело скончавшегося в зените общевропейской славы греческого писателя: так шокировала их еретическая дерзость Казандзакиса, посмевшего явить мерзкому сознанию агонизирующего на кресте Иисуса не совсем обычное последнее искушение — искушение счастливым браком с любящей Марией Магдалины, множеством детей и долгим, исполненным повседневных радостей и забот существованием простого, никому не ведомого смертного... Тридцать лет спустя анонимные фанатики католической веры, проникшись праведно о распятии и воскресении Иисуса из Назарета<sup>1</sup>, видевшего автору прежде всего обычное, не чуждое никому земному человеком, несущим на себе тяжкое бремя избранности. Художник философской ориентации, путем долгих и мучи-

тельных исканий пришедший к некоему электическому синтезу христианско-утопических и социалистических учений, Казандзакис — едва ли не впервые в мировой литературе — поставил в центр романного повествования не столь бытийную, сколь экзистенциально-метафизическую сторону легенды о богочеловеке. В душу Скорсезе глубоко запали слова, предваряющие «Последнее искушение» Казандзакиса: «Эта книга — не жизнеописание; это исповедь каждого человека, который борется». Во вступительных титрах к своему фильму он почти буквально повторил их, правда, осматрительно оговорившись: «Этот фильм не претендует на толкование Евангелия. В его основу положено художественное произведение — роман Никоса Казандзакиса».

Последующий ход событий показал, сколь прав — и одновременно бесправен, как, впрочем, всякий художник, вступающий в неравную борьбу с канонизированной догмой, — был Скорсезе. В 1957 году неравнодушный к православной церкви в Афинах отказали в разрешении передать земле по христианскому обряду тело скончавшегося в зените общевропейской славы греческого писателя: так шокировала их еретическая дерзость Казандзакиса, посмевшего явить мерзкому сознанию агонизирующего на кресте Иисуса не совсем обычное последнее искушение — искушение счастливым браком с любящей Марией Магдалины, множеством детей и долгим, исполненным повседневных радостей и забот существованием простого, никому не ведомого смертного... Тридцать лет спустя анонимные фанатики католической веры, проникшись праведно о распятии и воскресении Иисуса из Назарета<sup>1</sup>, видевшего автору прежде всего обычное, не чуждое никому земному человеком, несущим на себе тяжкое бремя избранности. Художник философской ориентации, путем долгих и мучи-

тельного исканий пришедший к некоему электическому синтезу христианско-утопических и социалистических учений, Казандзакис — едва ли не впервые в мировой литературе — поставил в центр романного повествования не столь бытийную, сколь экзистенциально-метафизическую сторону легенды о богочеловеке. В душу Скорсезе глубоко запали слова, предваряющие «Последнее искушение» Казандзакиса: «Эта книга — не жизнеописание; это исповедь каждого человека, который борется». Во вступительных титрах к своему фильму он почти буквально повторил их, правда, осматрительно оговорившись: «Этот фильм не претендует на толкование Евангелия. В его основу положено художественное произведение — роман Никоса Казандзакиса».

Последующий ход событий показал, сколь прав — и одновременно бесправен, как, впрочем, всякий художник, вступающий в неравную борьбу с канонизированной догмой, — был Скорсезе. В 1957 году неравнодушный к православной церкви в Афинах отказали в разрешении передать земле по христианскому обряду тело скончавшегося в зените общевропейской славы греческого писателя: так шокировала их еретическая дерзость Казандзакиса, посмевшего явить мерзкому сознанию агонизирующего на кресте Иисуса не совсем обычное последнее искушение — искушение счастливым браком с любящей Марией Магдалины, множеством детей и долгим, исполненным повседневных радостей и забот существованием простого, никому не ведомого смертного... Тридцать лет спустя анонимные фанатики католической веры, проникшись праведно о распятии и воскресении Иисуса из Назарета<sup>1</sup>, видевшего автору прежде всего обычное, не чуждое никому земному человеком, несущим на себе тяжкое бремя избранности. Художник философской ориентации, путем долгих и мучи-

тельных исканий пришедший к некоему электическому синтезу христианско-утопических и социалистических учений, Казандзакис — едва ли не впервые в мировой литературе — поставил в центр романного повествования не столь бытийную, сколь экзистенциально-метафизическую сторону легенды о богочеловеке. В душу Скорсезе глубоко запали слова, предваряющие «Последнее искушение» Казандзакиса: «Эта книга — не жизнеописание; это исповедь каждого человека, который борется». Во вступительных титрах к своему фильму он почти буквально повторил их, правда, осматрительно оговорившись: «Этот фильм не претендует на толкование Евангелия. В его основу положено художественное произведение — роман Никоса Казандзакиса».

Последующий ход событий показал, сколь прав — и одновременно бесправен, как, впрочем, всякий художник, вступающий в неравную борьбу с канонизированной догмой, — был Скорсезе. В 1957 году неравнодушный к православной церкви в Афинах отказали в разрешении передать земле по христианскому обряду тело скончавшегося в зените общевропейской славы греческого писателя: так шокировала их еретическая дерзость Казандзакиса, посмевшего явить мерзкому сознанию агонизирующего на кресте Иисуса не совсем обычное последнее искушение — искушение счастливым браком с любящей Марией Магдалины, множеством детей и долгим, исполненным повседневных радостей и забот существованием простого, никому не ведомого смертного... Тридцать лет спустя анонимные фанатики католической веры, проникшись праведно о распятии и воскресении Иисуса из Назарета<sup>1</sup>, видевшего автору прежде всего обычное, не чуждое никому земному человеком, несущим на себе тяжкое бремя избранности. Художник философской ориентации, путем долгих и мучи-

тельных исканий пришедший к некоему электическому синтезу христианско-утопических и социалистических учений, Казандзакис — едва ли не впервые в мировой литературе — поставил в центр романного повествования не столь бытийную, сколь экзистенциально-метафизическую сторону легенды о богочеловеке. В душу Скорсезе глубоко запали слова, предваряющие «Последнее искушение» Казандзакиса: «Эта книга — не жизнеописание; это исповедь каждого человека, который борется». Во вступительных титрах к своему фильму он почти буквально повторил их, правда, осматрительно оговорившись: «Этот фильм не претендует на толкование Евангелия. В его основу положено художественное произведение — роман Никоса Казандзакиса».

Последующий ход событий показал, сколь прав — и одновременно бесправен, как, впрочем, всякий художник, вступающий в неравную борьбу с канонизированной догмой, — был Скорсезе. В 1957 году неравнодушный к православной церкви в Афинах отказали в разрешении передать земле по христианскому обряду тело скончавшегося в зените общевропейской славы греческого писателя: так шокировала их еретическая дерзость Казандзакиса, посмевшего явить мерзкому сознанию агонизирующего на кресте Иисуса не совсем обычное последнее искушение — искушение счастливым браком с любящей Марией Магдалины, множеством детей и долгим, исполненным повседневных радостей и забот существованием простого, никому не ведомого смертного... Тридцать лет спустя анонимные фанатики католической веры, проникшись праведно о распятии и воскресении Иисуса из Назарета<sup>1</sup>, видевшего автору прежде всего обычное, не чуждое никому земному человеком, несущим на себе тяжкое бремя избранности. Художник философской ориентации, путем долгих и мучи-

ательтического сложения Христос предстает нам разительно не похожим на большинство своих экранных (и живописных) прообразов. Христа Эрико Ирацоки (в пазолиновском «Евангелии от Матфея») и Иешу Га-Ноцир Войцеха Пшоняка (в «Фильме для страстной пятницы» Вайды) мы напомним не больше, чем лица молодых мужчин Питера Брейгеля или кого-нибудь из фламандцев «рубенсовского» склада — отмеченные печатью мистической отрешенности изысканно удлиненные лица святых Эль Греко, а эти последние — истошными аскетизма, с неслыханными мучками персонажей Маттиаса Грюневальда. И здесь не просто очередное проявление «голлиудского» штампа — обыкновения воплощать библейских героев во всеоружии физического совершенства, — закрывшегося со времен «Десяти заповедей» и «Бен Гура», в которых играл неотразимый Чарлтон Хестон. Нет, начавшись с концепции внешнего облика протагониста, внутренняя полемика с пазолиновской трактовкой образа Христа и новозаветного мифа в целом (равно как и своеобразное продолжение его боготворческой традиции: недаром в интервью журналу «Премьер» Скорсезе признавался, что, посмотрев «Евангелие от Матфея», «все последующие годы спрашивал себя: а можно ли к этому что-то добавить?») не раз на протяжении почти трехчасовой ленты американского режиссера явят себя внимательному зрителю.

Впрочем, поначалу он будет растерян и озадачен: след за оркестровым вступлением, в котором свозвз тревожные ритмы Северной Африки неожиданно протупят мелодичные такты сиртаки — любимого танца простого народа Греции, последует нечто более напоминающее кадры текущей хроники, снятые в обветрой пламенем интифады сегодняшней Палестине или в какой-то другой из горячих точек земного шара, нежели Библию. Бегущие женщины, старики, дети, лица которых не видно в облаках взвихренного песка; полицейские со щитами, вываливающие одного за другим смуглых юношей и бородатых

мужчин. И лишь присмотревшись, неустранимый Иуда (он и страшное дело свое совершит, по сути калитируя перед другим и учителем, ибо почувствует в его словах веление идеологического долга) так и останется мучеником догмата, глухим к «человеческому, слишком человеческому».

Между тем оно-то и составляет главный интерес и главную мировоззренческую ценность для Скорсезе, вышедшего из того поколения американцев, которое на собственном горьком опыте испытало кризис радужных надежд и иллюзий «бурих шестидесятых», принесших щедрый урожай культурных и «контркультурных» теорий, концепций, идеологий. Давшее в те же 60-е столь весомые художественные результаты «прочтение Священного писания по Грамши», неистовый активизм пазолиновского Христа, несущего с собой «не мир, но меч» восстановления поправленной социальной справедливости, в глазах режиссера не только субъективно неприемлемы, но и анахроничны; они — не более чем одна из ипостасей навязываемых чуждому человеку жизненных ролей, анархический бунт против которых обусловил индивидуальную этико-психологическую драму едва ли не каждого из протагонистов большинства предыдущих его фильмов.

Потому так отчетливо в «Последнем искушении Христа» акцент на человеческом начале в «двойственной» из Храма, моление из Гефсиманском саду, предфинальный «флэшбек» в несуществующем будущем), утмояет монотонной иллюстрированностью «проходных» кусков, объяснить, но не оправдать которые можно лишь неподдельным стремлением автора как можно полнее воспроизвести на экране любимую книгу.

Что же до сцены (получившей неадекватно шумную — и вполне несправедливую — рекламу) последнего сатанинского искушения богочеловека, то стоит сказать, что «ответственность» за нее, наряду с создателями фильма, разделяет тот же Казандзакис.

«Обольстительная» девочка-ангел (один из ликов искуителя) незримо для окружающих появляясь на Голгофе, уводит окровавленного Христа в цветущую апельсиновую рощу, где его ждет

атлетического сложения Христос предстает нам разительно не похожим на большинство своих экранных (и живописных) прообразов. Христа Эрико Ирацоки (в пазолиновском «Евангелии от Матфея») и Иешу Га-Ноцир Войцеха Пшоняка (в «Фильме для страстной пятницы» Вайды) мы напомним не больше, чем лица молодых мужчин Питера Брейгеля или кого-нибудь из фламандцев «рубенсовского» склада — отмеченные печатью мистической отрешенности изысканно удлиненные лица святых Эль Греко, а эти последние — истошными аскетизма, с неслыханными мучками персонажей Маттиаса Грюневальда. И здесь не просто очередное проявление «голлиудского» штампа — обыкновения воплощать библейских героев во всеоружии физического совершенства, — закрывшегося со времен «Десяти заповедей» и «Бен Гура», в которых играл неотразимый Чарлтон Хестон. Нет, начавшись с концепции внешнего облика протагониста, внутренняя полемика с пазолиновской трактовкой образа Христа и новозаветного мифа в целом (равно как и своеобразное продолжение его боготворческой традиции: недаром в интервью журналу «Премьер» Скорсезе признавался, что, посмотрев «Евангелие от Матфея», «все последующие годы спрашивал себя: а можно ли к этому что-то добавить?») не раз на протяжении почти трехчасовой ленты американского режиссера явят себя внимательному зрителю.

Впрочем, поначалу он будет растерян и озадачен: след за оркестровым вступлением, в котором свозвз тревожные ритмы Северной Африки неожиданно протупят мелодичные такты сиртаки — любимого танца простого народа Греции, последует нечто более напоминающее кадры текущей хроники, снятые в обветрой пламенем интифады сегодняшней Палестине или в какой-то другой из горячих точек земного шара, нежели Библию. Бегущие женщины, старики, дети, лица которых не видно в облаках взвихренного песка; полицейские со щитами, вываливающие одного за другим смуглых юношей и бородатых

мужчин. И лишь присмотревшись, неустранимый Иуда (он и страшное дело свое совершит, по сути калитируя перед другим и учителем, ибо почувствует в его словах веление идеологического долга) так и останется мучеником догмата, глухим к «человеческому, слишком человеческому».

Между тем оно-то и составляет главный интерес и главную мировоззренческую ценность для Скорсезе, вышедшего из того поколения американцев, которое на собственном горьком опыте испытало кризис радужных надежд и иллюзий «бурих шестидесятых», принесших щедрый урожай культурных и «контркультурных» теорий, концепций, идеологий. Давшее в те же 60-е столь весомые художественные результаты «прочтение Священного писания по Грамши», неистовый активизм пазолиновского Христа, несущего с собой «не мир, но меч» восстановления поправленной социальной справедливости, в глазах режиссера не только субъективно неприемлемы, но и анахроничны; они — не более чем одна из ипостасей навязываемых чуждому человеку жизненных ролей, анархический бунт против которых обусловил индивидуальную этико-психологическую драму едва ли не каждого из протагонистов большинства предыдущих его фильмов.

Потому так отчетливо в «Последнем искушении Христа» акцент на человеческом начале в «двойственной» из Храма, моление из Гефсиманском саду, предфинальный «флэшбек» в несуществующем будущем), утмояет монотонной иллюстрированностью «проходных» кусков, объяснить, но не оправдать которые можно лишь неподдельным стремлением автора как можно полнее воспроизвести на экране любимую книгу.

Что же до сцены (получившей неадекватно шумную — и вполне несправедливую — рекламу) последнего сатанинского искушения богочеловека, то стоит сказать, что «ответственность» за нее, наряду с создателями фильма, разделяет тот же Казандзакис.

«Обольстительная» девочка-ангел (один из ликов искуителя) незримо для окружающих появляясь на Голгофе, уводит окровавленного Христа в цветущую апельсиновую рощу, где его ждет

просветленная, внутренне преобразившаяся, сияющая зрелой женской красотой блудница Магдалина. Следует снять в смягченной цветовой гамме нежная и целомудренная (что бы о ней ни говорили наперероб твердишие о «безнравственности» режиссера оракулы католического общественного мнения) сцена любовного союза, а потом... Потом Магдалина умрет при родах, и ее место на пути Сына Человеческого займет простая, трудолюбивая, неприметная женщина, которую будут звать, как и Богородица, Марией. В кругу многочисленных потомков и домохозяек доживет до глубокой старости ремесленник из Назарета, и лишь на смертном одре внезапно протрезвет его бывшие ученики и соратники. Апостолы Петр, Матфей и громче всех — стубивший собственную вечную душу черным грехом «идейного» предательства Иуда, грозно укажут перстнями, станут обвинять своего несправедливо сострапанного учителя в малодушном отступничестве, увлечшем за собой всеобщую утрату веры и тем перечеркнувшим закономерный ход истории. И вот предощущение — пусть галлюцинативное, этого-то бесславия, этого-то стыда, этого-то поношения окажется чрезмерным даже для претерпевающего крестную муку Иисуса. На бескровных его губах замерет обращенное к Отцу Небесному укоряющее «Ламма сабахтани», и резкий рывок его иррациональной головы яснее ясного скажет о последней одержанной им победе. О последнем выборе человека, еще не ставшего богом.

Вызавашую разноречивые критические отзавы ленту Скорсезе (так, рецензент журнала «Сайт энд саунд» с трудом сдерживаемым неодобрением констатирует, что «в фильме подозрительно отсутствуют жалость и сочувствие, свойственные кинематографу Дрейера или Брессона»), а обозреватель другого кинематографического издания — «Филмз ин ревью», напротив, назвал ее «глубоко прочувствованной, в высшей степени личной и необыкновенно мощной лентой о мучительной борьбе и титаническом страдании Иисуса Христа») трудно объявить высшим художественным свершением режиссера. Однако одно уже сегодня можно сказать с определенностью: «Последнее искушение Христа» — этапная, но, разумеется, не последняя кинокартина, навеянная самой жизненной ои из легенд в арсенале общечеловеческой мифологии двух позднейших тысячелетий ее истории. Закончить заметки об одном из новейших воплощений этой легенды, думается, уместно стихами, представляющими столь же безраздельное и полноправное достояние мыслящего человечества, как и сама легенда.

Но книга жизни позвала к странице, Которая дорожила всех святими. Сейчас должно задуманное сбывсь. Пускай же сбудется оно. Аминь. (Борис Пастернак. Гефсиманский сад)

Метафизическое пространство, на котором разворачивается вечный сюжет фильма режиссера Мартина Скорсезе, — это безграничная Вселенная, простиравшаяся между третьей и четвертой строками цитированного стихотворения.

<sup>1</sup> «Последнее искушение Христа» [The Last Temptation Of Christ] — Сценарий Пола Шредера (по одноименному роману Никоса Казандзакиса). Режиссер Мартина Скорсезе. Оператор Майкл Балзак. Художник Доротео Дзандаро. Монтажист Питер Гробиш. Производство «Юниверсал» — «Синелокс Оддон Фильмз» (США — Канада).

<sup>2</sup> «Какое время на дворе, Таков Мессия. Андрей Волгинский. Религия оптимистический»

<sup>3</sup> «Одно из них — роман «Христос распятый вновь» (1948) — вышло в первом из русских изданий (М., 1962); другое — «Жизнь и дни Александра Зорбаса» (1946) — приобрело международную известность, будучи экранизировано М. Казановским («Грех Зорба», 1964, Великобритания; фильм шел в советском прокате).

<sup>4</sup> «Какое время на дворе — таков Мессия», — с оттенком усталой горечи заметил немало повидавший на Востоке и на Западе наш современник. Воплощаемый статными, руслосоливыми Уиллемом Дефо, этот высокий широкопл