

Л.В.Ростоцкая

На грани постижимого: экзистенциальные сюжеты в иберийском кино

Кино — самое действенное поэтическое средство, самое реальное средство для выражения ирреального.

Жан Эшттейн, режиссер, теоретик кино

Статья посвящена особенностям проявления философии экзистенциализма в творчестве нескольких испанских и португальских кинорежиссеров. У каждого из них — оригинальная концепция осмысления бытия и своеобразные методы ее художественного воплощения.

Ключевые слова: философия экзистенциализма, португальское и испанское кино, творческая интерпретация.

Творческие поиски многих кинематографистов конца XX — начала XXI вв. оказались близки философии экзистенциализма, связанной с размышлениями о природе человеческого существования, о глубоком диссонансе между внутренним миром человека и реальностью, об отчуждении, неизбывной тревоге и одиночестве. Согласно одному из известных постулатов этой философии суть нашего бытия или «экзистенции» состоит в его незамкнутости, открытости трансценденции, т.е. в выходе за свои пределы. И именно трансценденция как нечто, «лежащее за пределами мира и человеческого существования, но придающее им ценность и смысл», является, по убеждению философов, подлинным бытием в отличие от предметного. Мартин Хайдеггер, полагал, что человек, будучи не в состоянии постигнуть тайну бытия, тем не менее должен к этому стремиться. А поскольку приблизиться к ее постижению, по мнению экзистенциалистов, возможно лишь с помощью интуиции, они рассматривали творческое начало как приоритетный способ вырваться за пределы «вещного» мира.

Лидия Владиславовна Ростоцкая — старший научный сотрудник ИЛА РАН (liros@mail.ru).

Известный чилийский философ Дарио Салас Соммер в работе «Иллюзия или реальность?» говорит о том, что «в первую очередь мы всегда должны отталкиваться от того факта, что каждый человек живет внутри своей собственной реальности. Назовем ее Иллюзорной реальностью. Но есть и другая реальность, Абсолютная, та, в которой и происходит бесконечное число событий, которые могут быть восприняты нами как множество различных раздражителей. Эта Абсолютная реальность недоступна ни человеку, ни другим живым существам на нашей планете. До нас доходит лишь крайне малая, практически ничтожная часть этой реальности... Мы находимся в иллюзорной реальности, когда считаем, что то, что мы видим, слышим, обоняем, осязаем и пробуем на вкус, есть Абсолютная реальность. Ведь речь идет лишь о нашей сенсорной интерпретации некой части реальности»¹.

Может быть, именно искусство, литература, как ни одна другая область человеческого духа, благодаря неисчерпаемым возможностям своей образной системы обладает уникальными способами отражения абсолютной, по определению С.Соммера, реальности. «Искусство проявляет, материализует эти невидимые сущности в образы...»², — писал, рассуждая об искусстве как о «высшей реальности», талантливый литературовед, культуролог Валерий Борисович Земсков.

Известно, какое блестящее и многообразное воплощение получила экзистенциальная философия в творчестве Сартра, Камю, Кафки и других талантливых писателей. Что касается кино как «молодого» вида искусства, то оно оказалось поистине уникальным пространством, способным преобразовывать тонкие метафизические структуры в специфические кинематографические формы. При этом тот кинематограф, который пытается выйти за пределы мира рационального, «вещного», устремляясь к непостижимому, к тайне, называют по-разному — экзистенциальным, трансцендентным, поэтическим. Разделяя мнение митрополита Антония Сурожского о том, что «подлинное видение человека идет не от ума, а от сердца. Только сердце по-настоящему зряче и раскрывает уму такие глубины, которые тот постичь не может»³, искусствовед Роман Максович Перельштейн в своей книге «Видимый и невидимый мир в киноискусстве» назвал такое киноискусство «кинематографом потаенной сердечной глубины»⁴. У каждого из крупных мастеров кино, безусловно, своя философская концепция осмысления бытия и свои способы ее художественного воплощения. Потому столь разнообразны и многоцветны «вариации на тему», при том, что их авторы зачастую осознают и свою глубокую творческую близость. В этой связи впечатляют восторженные отзывы знаменитого шведского режиссера Ингмара Бергмана о нашем великом соотечественнике Андрее Тарковском. «Фильм, если это не документ, — сон, греза, — писал знаменитый шведский режиссер в своей книге «Латерна магика». — Поэтому Тарковский — самый великий из всех. Для него сновидения самоочевидны, он ничего не объясняет, да и что, кстати сказать, ему объяснять? Он — ясновидец, сумевший воплотить свои видения в наиболее трудоемком и в то же время наиболее податливом жанре искусства. Всю свою жизнь я стучался в дверь, ведущую в то пространство, где он движется с такой самоочевидной естественностью. Лишь раз или два мне удалось туда проскользнуть... Тарковский — величайший мастер кино, создатель нового органичного киноязыка, в котором жизнь предстает как зеркало, как сон»⁵.

Бергман, выдающийся режиссер, создавший множество подлинных шедевров киноискусства, писал о себе, что «в сущности он все время живет во снах, а в действительность лишь наносит визиты». Наш знаменитый режиссер Алексей Герман-старший, высоко оценивая творчество Бергмана, назвал его «художником от Бога», сумевшим «охватить разом земное и божественное».

К тем великим мастерам, которых так притягивала и одновременно ранила непознаваемость бытия, безусловно, принадлежит Микеланджело Антониони. «Мир и реальность, в которых мы живем, — писал он, — невидимы, ... мы должны довольствоваться тем, что видим». Его особый дар состоял в способности языком кино передать «неподлинность» видимой реальности и связанную с ней бездонную глубину человеческого одиночества и непонимания. Герои уже первых его игровых фильмов «Хроника одной любви» и «Крик», как будто и не замечающие реалий повседневности, далекие от них, живут другими категориями, вырастающими из метафизических глубин подсознания. Непостижимость реальности как истинная причина взаимного непонимания людей — об этом и его знаменитая «трилогия отчуждения» (фильмы «Приключение», «Ночь», «Затмение»), которую так тонко одухотворила своей замечательной игрой актриса Моника Витти. Режиссер не предлагает в фильмах «ключей» для трактовки своих произведений, но делает их открытыми для множества интерпретаций, претворяя, таким образом, тезис экзистенциалистов о том, что объективной истины не существует. Ален Роб-Грийе, сам по себе очень значимая для искусства XX в. фигура*, назвав Антониони самым современным из режиссеров, писал, сравнивая его с Хичкоком: «В фильмах Хичкока осмысление того, что показано на экране, постоянно откладывается, но под конец фильма понимаешь все. У Антониони наоборот. Его образы ничего не скрывают. Мы видим все четко, но значение образов все время ускользает от нас, и по мере просмотра фильм становится все более загадочным. Когда публика покидает кинозал фильм остается открытым. Это важнейшая характеристика современного искусства»⁶.

По непростому пути, сочетавшему признание непознаваемости бытия с попытками отражения его запредельности, шли многие мастера киноискусства. И каждый из них при этом создавал собственную художественную интерпретацию. Обращаясь к испанскому кино любого периода, даже последнего десятилетия, невозможно не вспомнить Луиса Бунюэля, которого называют «неиссякаемым источником» уже несколько поколений кинематографистов. Немногословный и склонный к лаконичным сентенциям как в своих фильмах, так и в редких интервью Бунюэль остроумно и точно выразил в них суть философии не только собственного творчества, но и многих режиссеров современной эпохи. О возможностях, которыми располагает кинематограф как особый вид искусства, он высказался однажды так: «Я не люблю ходить в кино, но люблю кино как средство выражения, как лучшее средство для показа той действительности, с которой нам не

* Французский писатель, сценарист и кинорежиссер Ален Роб-Грийе (1922—2008) считается создателем «нового романа», литературного направления конца 1940-х — 1960-х годов, в которое входили Мишель Бютор, Натали Саррот, Маргерит Дюрас. Взгляды приверженцев «нового романа», противопоставивших свое творчество социально-критическому направлению, разделяли Альбер Камю и Жан-Поль Сартр.

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».

В испанском кино в настоящее время работают разные поколения кинематографистов: «ве-



Омеро Антонутти и Исиар Боляин в фильме «Юг»

тераны», начавшие снимать несколько десятилетий назад, талантливая плеяда 1990-х годов и совсем еще молодые люди, недавно пришедшие в кино. В творчестве каждого из них по-разному преломляются особенности национальной культуры, и каждый создает собственный художественный мир. Насколько оригинальна может быть интерпретация темы реальности и запредельности бытия демонстрируют фильмы Виктора Эрисе, Хулио Медема, Педро Альмодовара, Алехандро Аменабара и многих других режиссеров.

Виктор Эрисе, один из самых одаренных испанских режиссеров старшего поколения, всегда оспаривал тезис о том, что фильм, вне зависимости от жанра, должен быть «документом эпохи». По его мнению, чтобы познать «подлинную природу вещей» не столь важно «отражение конкретной эпохи, сколько та связь и противоречие, которое устанавливается между историей и поэзией. В такой перспективе каждое произведение может обладать, по крайней мере, двумя гранями. С одной стороны, выражать определенный, четко обозначенный исторический момент, с другой — демонстрировать, что иногда можно делать со временем: придавать ему форму и смысл, приводя к пониманию того, что прошлое продолжается в настоящем»⁸. В своей теоретической работе «Кино, инструмент поэзии» Бунюэль, отмечая уникальность моделирующей способности кино, писал о том, что «время и пространство приобретают гибкость, сжигаясь или расширяясь по воле автора, хронологический порядок... и длительность не соответствуют реальности». Умение «лепить время» считал сутью режиссерской работы Тарковский. Он говорил, что человек идет в кино за временем — потерянным, упущенным.

Уникальные ленты В.Эрисе «Дух улья» (1973 г.) и «Юг» (1983 г.) представляют собой подобие некоего микрокосмоса, в котором личные отношения, переплетаясь особым образом, облекаются в некую метафизическую ипостась, лишь условно соотносимую со зримой очевидностью реальности. Способностью «видеть» больше очевидного, то есть видеть подлинное, режиссер наделяет детей, юных героинь своих фильмов. Они самодостаточны и непостижимы, они, переживающие нравственные муки осознания дисгармонии бытия, одновременно и связаны с реальностью, вплетены в нее и отчуждены от нее.

К удивительным достоинствам фильмов Эрисе следует отнести их изящную стилистическую отточенность. Особенно в этой связи впечатляет

фильм «Юг». Картина, погружающая зрителя в психологические нюансы отношений девочки-подростка Эстрели (ее непостижимо тонко сыграла пятнадцатилетняя Исиар Боляин*) с ее отцом (его роль замечательно исполнил итальянский актер Омеро Антонутти), воспринимается плотным, близким к живописному, сотканному из тончайших оттенков, нюансов, переливов чувств, которые, по-видимому, и невозможно выразить другим образом. Фильм, как будто содержащий какие-то знаки определенного времени и места — послевоенный период 1940-х годов, — воспринимается, тем не менее, как нечто вневременное. Это один из тех довольно редких в кинематографии моментов, о которых Бунюэль говорил: «Ни в одном из традиционных искусств нет такой огромной диспропорции между возможностями, которыми оно обладает, и их претворением»⁹. А сам Эрисе, рассуждая о творчестве, утверждал, что «ответ надо искать только в образах». Ему это удалось блестяще.

Совершенно иной стилистикой окрашен фильм Педро Альмодовара «Возвращение» (2006 г.). Он получил рекордное количество наград по множеству номинаций самых известных кинофестивалей, среди которых премия за лучший сценарий и за лучшее исполнение всех женских ролей на Фестивале в Каннах 2006 г., премии Европейской киноакадемии (ФИПРЕССИ) того же года — за лучшую режиссуру, лучшую операторскую работу, лучшую женскую роль, лучшую музыку (Альберто Иглесиас), а также пять самых престижных номинаций главной испаноязычной премии «Гойя» 2007 г. Картина стала очередным признанием режиссера в любви к родной Ла-Манче и ее жителям с их многовековыми традициями и обычаями. Их простодушное и невозмутимое отношение к присутствию умерших близких в их жизни режиссер окрашивает теплыми тонами беззлобного «здорового» юмора. Впрочем, легкое дуновение мистицизма вскоре улетучивается, сменяясь доброй насмешкой в тех эпизодах, когда пожилая тетя героини фильма Раймунды (в великолепном исполнении Пенелопы Крус), рассказывая о том, что ей помогает в хозяйстве умершая сестра (роль матери Раймунды — еще одна удача Кармен Мауры), угощает родных приготовленными «призраком» яствами: вафельными трубочками, пончиками, соленьями, заботливо упакованными и снабженными аккуратными надписями. Более того, дальнейшее поведение «призрака» (на самом деле мать героини жива, но это становится известно только в конце фильма) приобретает все более комедийные черты: то она забирается в багажник машины, чтобы переехать в город, то становится рьяной помощницей своей дочери-парикмахера. Любимая Альмодоваром и традиционная для испанской культуры стилистика гротеска, фарса, вырастающая из реальности, здесь, как всегда, органично и остроумно вплетена в пространство повседневной жизни. Фильм «Возвращение» стал своего рода квинтэссенцией различных творческих потенций режиссера, вместившей в том числе и его многолетние размышления о цикличности, повторяемости недоступных пониманию законов бытия. Само слово «возвращение» лишь открывает путь к множеству интерпретаций, и каждый неожиданный сюжетный ход картины ведет зрителя к ее новому осмыслению. Среди них —

* После дебютной роли И.Боляин, успешно снимавшаяся во многих фильмах известных режиссеров, впоследствии сама стала талантливым режиссером.

самое прямое из напрашивающихся значений — неожиданное для сестер возвращение матери. Возвращение как искупление вины. Другой интерпретацией может быть возвращение как повторение, как неизбежность и предопределенность судьбы, поскольку дочь Раймунды, которую пытался изнасиловать отчим, повторяет трагедию матери. Еще одно пронизывающее фильм чувство, близкое к понятию возвращения, — красноречивое признание



П.Альмодавар с актрисами фильма «Возвращение»

Альмодовара в любви к своим корням, к Ла-Манче, с ее ветряными мельницами, не перестающими вращаться вот уже столько веков.

К этому же первому ряду уникальных мастеров не только испанского, но и мирового кино, безусловно, принадлежит Хулио Медем. Удивительное пространство его картин, которое часто называют «вселенной Медема», связано с метафизическим понятием категории времени, где прошлое, настоящее и будущее сосуществуют как единый энергетический потенциал. Уже в первом его фильме «Коровы» (1992) возникает та особая атмосфера, напитанная предчувствием тайны, соприкосновением с запредельностью, которая будет сопровождать все его ленты. Безыскусность реального и близкое дыхание непостижимого, так органично перетекающие друг в друга, создают колдовской эффект сюрреальности. Пристрастное отношение к миру природы, которая, «приземляя», возвышает человека, приоткрывая перед ним завесу непостижимости бытия, — важный штрих в творчестве Медема. Признаваясь, что среди природы он «ближе к себе, сокровенному «я», он наделяет ее особыми функциями. В разных своих проявлениях природа превращается в его фильмах окном в мир Иного, которое отражается то в бездонном коровьем взгляде («Коровы»), то в дразнящем неуловимом мелькании белчих хвостов и величии изборожденных бородами стволах сосен («Рыжая белка»), то в загадочно-нездешней стати северного оленя («Любовники полярного круга»).

Творческие «игры» Медема со временем и пространством, какими-то гранями соотносимые с экзистенциальными мотивами кинематографа Луиса Бунюэля, Ингмара Бергмана, Микеланджело Антониони, Виктора Эрисе, Алехандро Аменабара, Андрея Тарковского, Кшиштофа Кеслевского, Мануэла ди Оливейры, Мигела Гомиша и других режиссеров, всегда облакаются им в оригинальные художественные формы. И хотя каждая новая работа Медема вначале воспринимается как неожиданный поворот в его творчестве, все эти «зигзаги» становятся органичными частями его диковинной вселенной. Фильм «Рыжая белка» (1993 г.), сюжетно и стилистически заметно отличающийся от «Коров», еще больше приближа-



Кадр из фильма «Коровы»

ет зрителя к пластам иррационального. Снова взгляд Медема «сквозь реальность» помогает ощутить другую, метафизическую ипостась человеческого существования, и снова возникает волшебство, в котором соединилось видимое и скрытое, сон и явь. «Мне снится, что я живу...» — рефрен песни из фильма выражает и его философскую суть.

Повторяющиеся образы — изрезанный временем ствол древней сосны и спящие по нему белки — становятся магическими знаками

иного измерения, символами другого мира, лишь приоткрывающего временами свои тайны, но неизбежно участвующего в судьбах героев. Пространство фильма пронизано недосказанностью, загадками и хитросплетениями некой игры, которую, как обычно бывает у Медема, можно интерпретировать по-разному. И, как часто происходит в кинематографе, называемом трансцендентным, вопросы, возникающие и растворяющиеся в метафизическом пространстве фильма: «Кто ты?», «Что тебе дороже жизни?», как и ответы на них, не имеют значения. Та ложь, вернее, двойная игра, которой оба главных героя так самозабвенно предаются, оправдана вспышкой страсти, безумием, охватившим обоих. Сплетение истинного и ложного, их вечная нераздельность, связанная с муками обретения собственного «я», с зыбкостью и неоднозначностью человеческого существования, — из этих тонких материй сплетен затейливый узор ленты, в котором мелькающий, как беличий хвост, мир запредельного мирно уживается с заурядной «плоскостностью» жизни «реальных» обывателей.

В фильме «Рыжая белка» в полную силу начинает звучать тема бегства, такая значимая и стилеобразующая в творчестве Медема. Стремление бежать, спрятаться сопрягается в его фильмах с приближением к «иной реальности», к скрытым истокам жизни, с прикосновением к подлинному. Бегство от себя, таким образом, становится бегством к себе. В следующем фильме «Земля» (1995 г.) еще пронзительнее начинает звучать экзистенциальная нота, а поиски разрешения мучительного конфликта, прежде всего, с самим собой, обретают здесь своеобразное воплощение. Невыносимость внутренней дисгармонии, постоянного душевного разлада претворяется в излюбленной Медемом и такой характерной для постмодернистского искусства теме двойственности, неоднозначности всего сущего. Своего рода эпиграфом фильма становятся слова о том, что «человеческое существование всегда сопровождается звуком из глубины, называемом тоской». Путь, который проходит герой Медема, «наполовину человек, наполовину ангел» начинается в необъятности космоса, а заканчивается на берегу моря. Но этот его будто бы зримый путь — метафорический: на самом деле знаки космической беспредельности, предстающей в фильме то темными лабиринтами звездного неба, то пеной облаков среди яркой голубизны — знаки непостижимости ментальной, клубящейся в глубинах подсознания героя. «Космоса «Земли» не существует, — поясняет в одном из интервью сам

режиссер. — Это не пространственный или физический космос; это — космос мысленный. Потерянность Анхела — в его голове»¹⁰.

Метафорический путь, пройденный Анхелом, иллюстрирует его стремление к освобождению от раздражающего его изнутри хаоса, духовной потерянности. Конец фильма — выход героя «на свет» из немислимых лабиринтов подсознания в осязаемость «вещной» реальности — как будто знаменует начало нового пути, возможно, более «земного». Но эта видимая завершенность, самоуспокоенность, отраженная почти рекламными счастливыми лицами Анхела и Мари, обращенными навстречу порывам морского ветра, не вызывает уверенности в обретении героем душевного покоя. Драматургия



Сцена из фильма «Рыжая белка»

образа главного героя заставляет вообще усомниться в самой возможности обретения им столь желанной «простоты», не совместимой с тревожной невыносимостью раздвоенности, имманентной земному существованию.

Тема неоднозначности, двойственности всего сущего на земле становится доминантой и следующего фильма Медема «Любовники полярного круга» (1998 г.). Как все его работы, картина может интерпретироваться по-разному, начиная с особого рода символики имен-палиндромов героев Отто и Аны и заканчивая несколькими вариантами развития сюжета. В фильме два варианта конца: благополучный — встреча Отто и Аны в Финляндии, вблизи полярного круга, к которому они всегда стремились как к некоему заветному символу обретения друг друга. И конец трагический — Ана погибает под колесами автомобиля на глазах у Отто, и тогда, в силу постоянно происходящего в фильме движения, перетекания некой метафизической субстанции, сочетающей и осязаемое и неосязаемое, в ее гаснущем взоре отражаются глаза Отто. Замыкается некий предопределенный круг, если вспомнить начало картины, и поразивший маленькую Ану отблеск отцовского взгляда в глазах Отто.

Главная тональность ленты — и философская, и стилистическая — определена с самого начала: эпиграфом звучат слова автора о том, что радость и печаль неразрывны, а затем — слова Аны: «Чтобы понять весну, надо сначала ощутить холод». Печальное в радостном, забавное в грустном — из сложного переплетения и взаимодействия неотторжимых друг от друга начал соткан текучий рисунок ленты. Вместе с тем ее зыбкая двойственность пронизана знаками предопределенности, предначертанности, связавшей судьбы героев. История любви, сюжет и вечный, и новый, облекается автором в своеобразные визуальные формы, многозначные образы и символы, создающие тревожное ощущение присутствия тайны.

Еще одним фрагментом особой художественной реальности, созданной Медемом, стал фильм «Люсия и секс» (2001 г.), получивший престижные



Мануэля Вельес и Николя Казале в фильме «Беспокойная Анна»

премии «Наваха Бунюэля» и «Гойя». Интересно, что своеобразие этой ленты заслужило как восторженное признание прессы и зрителей (ее посмотрело рекордное число зрителей — более 1,3 млн), так и критические замечания в «избытке авторства», связанные, по-видимому, с тем фонтанированием идеями, образами и замыслами, которыми был охвачен режиссер. Ис-

кусную композицию картины, обозначившей очередной прорыв в запредельность, образует интригующее сплетение нескольких, казалось бы, разрозненных сюжетов, обнаруживающих по ходу действия все более тесную связь. Главное место действия фильма и главный его символ — остров как некая точка отсчета, где сходятся пути всех персонажей, где познается истина и где герои, наконец, обретают надежду и свободу. Дух свободы, не столько от неизбежных пут, налагаемых на человека обществом, сколько от собственного внутреннего смятения и душевной боли, преображает всех попадающих на остров — туда, где обнажаются не только тела, но и глубоко скрытые чувства, где человек возвращается к себе. Чистые краски острова: белый цвет песка, синий — моря и бледно-серый оттенок камней, будто выбеленных солнцем и ветром, органично сливаются с ощущением внутреннего раскрепощения. Природной магии острова Медем придает особый метафизический смысл, обращающий к вечному и непознанному, символически обозначенному как некое отверстие, дыра, провалившись в которую можно изменить не только свою жизнь, но и ход истории. В волшебную дыру проваливается героиня фильма Люсия, оказываясь в другом измерении и одновременно в другой духовной ипостаси, позволяющей познать себя и освободиться от ран прошлого. «Луч солнца прямо в сердце» — рефрен этого фильма, связанный в нем с образом Люсии, становится метафорой долгожданного духовного освобождения.

Фильм «Беспокойная Ана» (2007 г.) Медем посвятил памяти своей трагически погибшей сестры. Чистый образ молодой художницы, видящей в сумбурном многоцветье жизни только радостные краски, должен был, по замыслу автора, определить и элегически-светлую тональность ленты, но уже на уровне сценария будущая картина приобрела совсем иное звучание. Его доминантой стала увлекшая Медема идея о том, что в подсознании человека сохраняются отзвуки его прошлых жизней, влияющие на его теперешнее существование. В одном из интервью режиссер пояснил, что идея реинкарнации всегда представлялась ему маловероятной, но очень притягательной в пространстве творческого воображения. Героиня фильма Ана (это успешный дебют актрисы Мануэлы Вельес) постепенно приходит к постижению той истины, что она лишь одно из звеньев цепи, конец которой затерян в непостижимости мироздания. И

вновь — сплетение двух миров: реального и иного, лишь предугадываемого, видимого и скрытого. И вновь режиссер искусно балансирует между проникновенной мелодрамой, поэзией волшебной сказки и философской притчей, сплетая из них необыкновенные узоры.

К предельным граням бытия Медем вновь обратился в фильме «Ма ма» (2015 г.), ставшим восторженным гимном женщине и проникнутым и безысходной печалью, и тихой радостью — радостью в печали, печалью в радости. Его героиня Магда в невероятно проникновенном исполнении Пенелопы Крус находится на грани земного существования, между жизнью и смертью, но, погибая из-за неизлечимой болезни, находит в себе силы не утонуть в бездне отчаяния. Сильной ее делает любовь — к сыну, к близкому человеку, к будущему ребенку, да и ко всем, кому она нужна. Она уходит, и она остается, навечно оставляя в этом мире свою любовь. Трудно сказать, кто как не Пенелопа Крус мог бы сыграть роль женщины, вытканной из невероятного сочетания таких чувств, как смелость и страх, отчаяние и смирение, сила духа и глубокая нежность. И эту роль, как и каждую другую, актриса окрашивает особым чувством юмора, не отказываящим ее героине и в самые тяжелые минуты и смягчающим трагический пафос ситуации. В одном из интервью Медем сказал, что Пенелопа Крус, будучи гораздо более «земной», чем он, часто во время съемок сама определяла драматургию фильма, органично ощущая в себе всю глубину отчаяния и любви, которую с таким достоинством несет ее героиня. Источником, придающим ей душевные силы, мужество, вновь, как во многих фильмах Медема, становится море как неизменный символ прекрасного, загадочного и необъяснимо притягательного.

Одним из неожиданных, возможно, даже парадоксальных феноменов мирового киноискусства стало недавнее возрождение португальского кино. Кинематограф, о котором совсем недавно некоторые критики отзывались как о «кино, которого нет», стал производителем фильмов, удивляющих своим своеобразием. Причем, главной составляющей его оригинальности стала неразрывность с национальными традициями культуры, постоянно обогащаемыми новым поколением кинематографистов.

Несмотря на жесткую финансовую ситуацию португальское кино стало своего рода эстетической лабораторией, без которой уже трудно представить мир современного кино. К нему все последние годы привлечено внимание участников международных фестивалей. Так, например, Фестиваль европейского кино в Севилье два года подряд посвящал португальскому кино секцию «Фокус Европа» как к наиболее яркому явлению в киноискусстве. На Московском международном кинофестивале 2013 г. была составлена программа «Португальская эйфория», познакомившая наших зрителей с несколькими лентами практически незнакомого для них кинематографа.

Эстетику португальского кино считают одной из наиболее выразительных и оригинальных среди современных мировых кинематографий. Главным нервом его особой поэтики стало будоражащее звучание некой волшебной струны, органично соединяющей настоящее с прошлым. Неразрывная связь между ними, их полное отождествление, растворение друг в друге ведут к пониманию того, что настоящее и прошлое не только нельзя разделить и что прошлое неотъемлемо от настоящего, но что это, в сущности, одно и то же. Экзистенциальное отношение к прошлому, слитому с



Актер Риккардо Трепа в фильме «Странный случай Анжелики»

их участия в настоящем. Причем пребывание неких запредельных форм — фантазмов, призраков в обыденной жизни подчеркнуто реалистично, даже как то буднично, а встречи с ними происходят в реальных, привычных местах, например, в Лиссабоне, вмещающем в себя так много прошлых и нынешних тайн.

Знаменитый португальский режиссер Мануэл ди Оливейра, скончавшийся в апреле 2015 г. в возрасте 106 лет и работавший, по существу, до конца жизни, сам по себе — зримое воплощение традиций португальского кино и своеобразия национальной ментальности, культуры в целом. В 2004 г. он получил Золотого льва, высшую премию Международного кинофестиваля в Венеции «За вклад в мировой кинематограф». Его творчество на протяжении многих десятилетий как будто хранило заветный код, ведущий к подлинному национальному искусству. Он снял очень много фильмов, вероятно, не все они равноценны, но каждый из них по-своему значим для португальского кино. И каждая его картина, подобно капле воды, вбирающая все свойства водной толщи океана, содержит не только особенности творческой манеры автора, но и отголоски традиций сокровенных глубин национального духа. Одна из таких его «капель» — фильм «Странный случай Анжелики» (2010 г.). Его необычное художественное пространство вместило в себя множество пластов, среди которых — и реальные события, и философские размышления, и сны-видения, окутанные туманом запредельности. Негромкая и стилистически лаконичная лента стала неким отблеском, отразившим бесконечность мироздания, вставив в себя и реалии современной жизни, — от экономического кризиса до андронного коллайдера — и повседневные детали жизни 1950-х годов, и научные рассуждения о материи и антиматерии, об их единстве и о том, что «материя лишь разновидность духа». В неспешные будни персонажей фильма, среди которых и постояльцы скромного пансионата, и рабочие, возделывающие виноградник, и владельцы богатого особняка, органично вписывается необычный сюжет о молодом фотографe Исааке, получившем заказ сделать фотографии только что умершей девушки. Прекрасная, нежно улыбающаяся Анжелика временами кажется живой, а иногда и впрямь как будто оживает то ли наяву, то ли в воображении юноши, впрочем, вовсе

настоящим и неизбежно претворяющемся в нем, стало ключевой особенностью португальского кино. Интонация «саудади», вмещающая в себя столько оттенков и немислимым образом погружающая в тайны бытия, по сути, и определяет стилистику многих португальских лент. Привнося в них глубокую эгегическую тональность, она приближает эти ленты к своеобразной эпической форме. Тому же способствует мистическая, а временами сверхъестественная окраска многих картин, приводящая к ощущению присутствия ушедших из этого мира людей и

не напоминая гоголевскую панночку-ведьму из «Вия», поскольку здесь совсем иной посыл. И герой фильма не только не стремится освободиться от наваждения, а мечтает соединиться с прекрасной девушкой. Проснувшись после сна, а может и яви, когда он летал по небу с прекрасной Анжеликой, юноша говорит: «Неужели эта странная реальность была лишь галлюцинацией? Но это так похоже на правду... Быть может, это выход в пространство абсолюта, о котором я часто слышал и которое тает, словно сигаретный дым. А может быть эти чары лишь безумие, но они избавляют меня от боли».

В отличие от ленты Альмодовара «Возвращение» в фильме Оливейры налет мистицизма, таинственности, непознанности не исчезает до конца картины. Возвращение из неизведанного не сбрасывает покровов тайны. Шуткам, юмору, которым всегда отмечены фильмы Альмодовара, здесь не место. У Оливейры превалирующим становится искусство создавать образы, говорить ими, не только оттеняя основную сюжетную линию, но определяя ее. На протянутой вдоль всей комнаты Исаака веревке сушатся фотографии: суровые грубоватые лица крестьян, обрабатывающих виноград, и нездешний прекрасный лик Анжелики — все перемешано, как в жизни, как во сне, это и есть жизнь. Неспешный, иногда в режиме реального времени темп фильма, несколько раз как будто и вовсе замирает надолго, например, перед открытой на балкон дверью, за которой мягкие очертания скромного пейзажа — горы, море — завораживают своей вечной тайной и неброской красотой. Дверь, настежь распахнутая в не постижимое, но органично слитое с осязаемым пространством, становится символом их неразрывной связи и закрывается лишь в конце фильма, когда душа скончавшегося фотографа навечно воспаряет к любимой. И кажется, что флер неразгаданности, сомнения, притяжения к непознанному, окутывающий эту необычную ленту, как будто временами приоткрывает свой мерцающий покров, чтобы вскоре вновь его накинуть. В одном из своих последних интервью М. ди Оливейра сказал: «Мир сложен, не доступен пониманию, и, безусловно, еще меньше для тех, кто твердо в чем-то убежден, чем для тех, кто полон сомнений. Сомнение — это то, что я им предлагаю. Сомнение — это способ быть»¹¹.

Хочется отметить еще одну особенность творческого метода всех упомянутых здесь режиссеров, которая относится к музыкальному ряду фильмов. Это касается их общего пристрастия, а вернее «непристрастия» к музыкальному сопровождению. Выразительнее всего звучат высказывания по этому поводу Бунюэля и Антониони. «Ненавижу музыку в фильмах, — говорил великий испанский режиссер, — даже склонен совсем от нее отказаться, 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»¹². Столь же категоричен Антониони: «...музыка редко сливается воедино с изобразительным рядом, чаще всего она лишь усыпляет зрителя и мешает верно оценивать то, что он видит. Что мне не по душе, так это идея подгонки образов к музыке, словно речь идет об оперном либретто. Мне претит нежелание сохранять тишину, потребность заполнять мнимые пустоты»¹³. Тем не менее, как видим, речь идет не о полном отказе от музыки как уникального выразительного средства, а лишь об очень бережном и

чутком ее использовании. Музыка, по справедливому мнению мастеров кино, не должна жить отдельно от драматургии фильма, довлеть над ней, как часто происходит в современном кинематографе, а только оттенять ее, становясь органичной частью драматургии. Именно такая роль отведена музыкальному сопровождению в фильме Оливейры «Странный случай Анжелики», в котором прозрачные аккорды Шопена так тонко вплетены в тихое сумеречное пространство картины.

В русле философии экзистенциализма развивается творчество многих современных режиссеров Португалии — Педру Кошты, Мигела Гомиша, Жоакина Сапинью и других. Как и для многих их предшественников основной темой их фильмов остается отражение прошлого в настоящем, их неразрывность. Среди лент, в которых так явственно ощутимы экзистенциальные мотивы, — картина Жоакина Сапинью «По эту сторону воскресения» (2011 г.). Вновь прошлое здесь приобретает значение метафизической категории, воспринимается как некая непостижимая истина, тайна, которая каким-то неведомым образом определяет жизнь героев фильма. В этой необычной ленте о молодом чемпионе по серфингу, ищущем истину в монастыре, сложная смысловая многослойность органично сочетается с оригинальным изобразительным рядом. Фильм блистательно иллюстрирует возможности киноязыка, его специфику, то, чему Бунюэль придавал первостепенное значение, сетуя на то, что «ни в одном из традиционных искусств нет такой огромной диспропорции между возможностями, которыми оно обладает, и их претворением». Здесь нет этой диспропорции, «По эту сторону воскресения» — из тех картин, сюжет которых нельзя рассказать в общепринятом смысле слова, но можно созерцать как своего рода живописное полотно. Фильм определяет, творит впечатление, образ, тональность и такое знакомое по многим португальским лентам ощущение тихого сумеречного света. В нем минимум диалогов, вообще «слов», а сюжет лишь слегка намечает канву событий, оставляя за рамками повествования дотошное выяснение их причин. Ведь важны не столько сами по себе непонятные обстоятельства бегства молодого героя фильма Рафаэла, пытающегося найти отца и постичь его тайну, сколько его душевные метания в поисках истины, его приход в монастырь и обращение к вере. В какой-то мере путь Рафаэла повторяет его любящая сестра Инес, не столько стремящаяся разыскать брата, сколько разгадать причины его смятения. Как многие герои португальских фильмов, она наделена особым видением, не укладывающимся в рамки обыденного сознания. Стилистику фильма Ж.Сапинью определяет какая-то несуетная сдержанность, скромность и та безыскусная простота, в которой так ощутима, почти осязаема духовная глубина.

Фильмы, увлекающие зрителя в сокровенные лабиринты бытия, в мир непостижимого, то едва мерцающего, то вспыхивающего всполохами истины, принадлежат к едва ли не самому своеобразному художественному направлению киноискусства, доступного таланту немногих мастеров.

ИСТОЧНИКИ И ЛИТЕРАТУРА / REFERENCES

Д. С а л а с С о м м е р. Иллюзия или реальность? Академия тринитаризма. М., публ. 13688, 16.08.2006 [D.Salas Sommer. Illusia ili realnost? [Illusion or Reality?] Akademia trinitarisma]. М., publ. 13688, 16.08.2006.

² В. Б. Земсков. О литературе и культуре Нового Света. М., СПб., Центр гуманитарных инициатив. 2014, с.11 [V.B.Zemskov. O literature i culture Novogo Sveta] [About literature and culture of the New World]. М., SPb., Zentr gumanitarnij iniziativ, 2014, p. 11.

³ А. Сурожский. Человек перед Богом. М., Фонд «Духовное наследие митрополита Антония Сурожского», 2010, с.30 [A.Surozhskiy. Chelovek pered Bogom] [The Man before God]. Moscow, Fond «Dujovnoe nasledie mitropolita Antonia Surozhskogo», 2010, p. 30.

⁴ Р. Перельштейн. Видимый и невидимый мир в киноискусств. М., СПб., Центр гуманитарных инициатив, 2015, с. 7. [R.Perelstein. Vidimiy i nevidimiy mir v kinoiskusstve] [The visible or invisible world in cinema]. М., SPb., Zentr gumanitarnij iniziativ. 2015, p. 7.

⁵ И.Бергман. Латерна магика, М., Искусство, 1989, с.74-75 [I.Bergman. Laterna magika]. Moscow, Iskustvo, 1989, p 74-75.

⁶ S. Ch a t m a n, P. D u n c a n. Michelangelo Antonioni: The Investigation. Taschen, 2004, p. 149.

⁷ Луис Бунюэль. М., Искусство, 1979, с. 179. [Luis Bunuel]. Moscow, Iskustvo, 1979, p. 179.

⁸ V. E r i c e. El latido del tiempo. — El País. Madrid, 23.I. 2004.

⁹ Луис Бунюэль. Op. cit., , p. 139.

¹⁰ С. F. H e r e d e r o. 20 nuevos directores del cine espanol. Madrid, 1999, p. 264.

¹¹ Available at: www.courier-internacional.com/article/2013/01/17/manoel-de-oliveira-un-cinema-marque-par-le-doute

¹² Луис Бунюэль. Op. cit., p. 180.

¹³ Avalable at: www.cineticle.com/focus/535-antonioni-music.html

Lidia V.Rostotskaya (liros@mail.ru)

Senior Researcher, Institute of Latin America of RAS

On the verge of conceivable: existential themes in iberian cinema

Abstract. The article is devoted to the peculiarities of the manifestation of the existentialism philosophy in the creative works of several film directors of Spain and Portugal. Each of them has its own original concept of life comprehension and peculiar methods of artistic transformation.

Key words: Spanish cinema, philosophy of existentialism, Portuguese cinema, creative interpretation