

Т.Н.Ветрова

## Памяти Луиса Гарсия Берланги

Статья посвящена памяти испанского режиссера и сценариста Луиса Гарсия Берланги, ставшего при жизни классиком национального киноискусства. Даётся очерк его жизни и творчества, рассматриваются самые известные фильмы и основные принципы художественного метода, а также сотрудничество со сценаристом Рафаэлем Асконой и взаимоотношения с франкистской цензурой.

**Ключевые слова:** комедия, сатира, сценарий, цензура, черный юмор, гротеск.

13 ноября 2010 г. в возрасте 89 лет ушел из жизни Луис Гарсия Берланга, последний из тройки великих могикан испанского кино, который вместе с Луисом Бунюэлем, Хуаном Антонио Бардемом составил славу кино Испании. Творчество Берланги у нас в стране известно гораздо меньше, чем фильмы его именинных коллег, и причин тому достаточно. Это и политика советского проката, долгое время определявшаяся отсутствием контактов, в том числе культурных, с франкистской Испанией, и независимая свободолюбивая позиция самого режиссера (такое наши власти не жаловали), и не слишком понятный и непривычный нашей публике его фирменный черный юмор. По советским экранам в 60-е годы прошел только самый знаменитый фильм Гарсия Берланги — «Палач» («El verdugo»), а его сценарий был опубликован в журнале «Иностранный литература». Впоследствии отдельные его ленты время от времени попадали в нашу страну в те или иные информационные показы, а сам режиссер в 1981 г. был гостем московского международного кинофестиваля, представив свою картину «Национальное достояние» («Patrimonio nacional»).

За долгую жизнь этот талантливый человек снял не так уж и много фильмов — не наберется и 20; его смелые замыслы оставались нереализованными, картины нередко уже на стадии сценария запрещались франкистской цензурой, готовые ленты годами ждали выхода на экран. Однако и сам режиссер признавался, что ему не нравится безостановочный темп работы, он предпочитал иногда помолчать и призадуматься, и потому не снимал больше одного фильма в два года. При этом чуть не каждая поставленная им картина оставляла яркий след в истории испанского кино, будь то «Добро пожаловать, мистер Маршалл» («Bienvenido Mister Marshall»),

---

Татьяна Николаевна Ветрова — доктор искусствоведения, ведущий научный сотрудник НИИ киноискусства (t.vetrova@mtu-net.ru).



«Палач», «Пласидо» («Plácido») или «Национальное ружье» («La escopeta nacional»).

Справедливо называемый непревзойденным мастером сатирической комедии, одновременно смешной и горькой, в искусстве, впрочем, как и в жизни, Берланга всегда был внутренне свободным человеком, не однажды объявляя себя анархистом, шел наперекор судьбе, обстоятельствам, законам. Он сторонился всяких коллективных движений, объединений, не вступал ни в одну партию, при этом не оставаясь равнодушным к тому, что происходило на родине, о чем и говорят его фильмы.

Родился Берланга 12 июня 1921 г. в Валенсии в семье республиканцев. Ему было 15, когда вспыхнула Гражданская война, и подростку она поначалу представлялась романтической авантюрой со стрельбой и жаркими уличными сражениями. Однако дальнейшее раз-

витие военных событий навсегда охлаждает его политический пыл. Старшего Берлангу, депутата Народного фронта, арестовывают, и ему грозит смертный приговор. Чтобы спасти отца от смерти, Луис, как и многие другие дети заключенных республиканцев, записывается в 1941 г. добровольцем в «Голубую дивизию», отправленную на русский фронт воевать на стороне немецкой армии. Вынеся оттуда чувство страха и постоянного холода, Берланга возвращается в родную Валенсию и, перепробовав несколько увлечений — литература, рисование, киножурналистика, — раз и навсегда выбирает кино делом своей жизни. В 1947 г. он отправляется в Мадрид поступать в только что открывшийся Институт исследований и практики киноискусства (позже преобразованный в Мадридскую киношколу, где и сам будет преподавать кинорежиссуру, а среди его учеников окажется хорошо ныне известный постановщик Карлос Саура).

В 1953 г. Берланга совместно с другим выпускником института Хуаном Антонио Бардемом снимает фильм «Эта счастливая пара» («Esa pareja feliz»), положивший начало обновлению кино в Испании. История о простых людях, показанная с сочувствием и одновременно с юмором, былаозвучна итальянскому неореализму как выбором героев, так и натурными съемками. Бедность и убогость послевоенной жизни, которую не принято было демонстрировать в официальном испанском кинематографе тех лет, выходит на первый план и в следующей картине соавторов «Этой счастливой пары» — «Добро пожаловать, мистер Маршалл!» (1953), поставленной уже самостоятельно Берлангой по сценарию, написанному вместе с Бардемом. Эта картина стала прорывом национального кино за границы франкистской Испании — на международном Каннском кинофестивале она завоевала призы за лучшую комедию и лучший сценарий.

Деньги на этот фильм Берланга получил с условием продюсера сделать так называемую «фольклорную комедию» с участием популярной танцовщицы и певицы Лолиты Севильи. Но по мере работы над сценарием характер бу-



Режиссер перед премьерой фильма «Добро пожаловать, мистер Маршал!» (1953 г.)

дущего фильма приобретал иное звучание. В сюжете в гротескном ключе преломилась актуальная тема того времени: План Маршалла — американская помощь Европе. В маленький заштатный городишко Вильяр-дель-Рио, где-то в Кастилии, приходит известие о прибытии американской комиссии по плану Маршалла. Чтобы как следует встретить важных господ, жители решают придать своему бедному городку типично андалусский вид, соорудив картонные декорации и нарядившись в яркие фольклорные костюмы. Такой, по их мнению, американцы представляют настоящую Испанию. Жители городка тратят последние деньги и влезают в долги в простодушной надежде возместить все это сторицей — ведь мистер Маршалл поможет!

Фольклор подается в фильме как некая маска, пародия на расхожую картинку красочной, веселой Андалусии с ее музыкой и танцами. Вместо экзотики для туристов на экране крупным планом — крайняя бедность, мечты обитателей Вильяр-дель-Рио о самых простых, но не доступных для них вещах. Долгожданный кортеж с американцами проносится мимо... В итоге — крушение иллюзий, разочарование, обманутые надежды, иными словами, константа всех картин Берланги.

После этой ленты пути Берланги и Бардема разошлись. Каждый из них вписал в историю национального кино значительные ленты, и тот, и другой со временем стали признанными мастерами, хотя совершенно разными как в идеологическом, так и в художественном плане. Если коммунисту Бардему ближе был суровый реализм с определенной долей морализаторства, то Берланга воспринимал окружающий мир сквозь призму иронии и гротеска, неотъемлемой черты всего испанского искусства от плутовского романа до живописи Гойи и Соланы.



Афиша фильма «Пласидо», номинированного на «Оскар» в 1961 г. за лучший неанглоязычный фильм

трупа. История Пласидо как бы скрепляет разные фабульные нити. В фильме чувствуется характер народного театра, а именно одноактной пьесы сайнете, насыщенной неожиданными комическими ситуациями, где на равных существует ряд сюжетных мотивов, а основная линия намечена словно пунктиром.

В «Пласидо» «рассыпано» множество шуток, комических микросценок, гротеских эпизодов. Это прежде всего связано с хлопотами из-за умирающего в разгар рождественского обеда бедняка. К старику, который уже дышит на ладан, срочно привозят его сожительницу — буржуазная благопристойность требует, чтобы священник успел сочетать эту пару законным браком, пусть и на краю могилы. А затем владельцы дома поручают Пласидо как можно скорей забрать покойника и отвезти его на своем автофургончике в каморку новобрачной, сразу же ставшей вдовой. По ходу фильма Пласидо попадает в разные дома и сталкивается с людьми из разных слоев испанского общества, так на экране возникает эффект ожившей фрески городской жизни. Почти в каждом эпизоде «Пласидо» есть моменты, вызывающие смех зрителей, но по сути они подчеркивают вполне реалистические вещи: резкое противопоставление богатых и бедных, постоянную и отчаянную борьбу мелких служащих за выживание.

Действие, текущее легко и стремительно, окрашено едким, саркастическим юмором. Берланга так определил идею фильма: «Благотворительность — не что иное как ложь», и язвительно-жестокая тональность кино-повествования делает неизбежным приговор лживому милосердию. Но посып фильма оказывается глубже. Это своего рода картина о некоммуникальности людей, все говорят одновременно, и при этом никто никого не слышит, каждый озабочен своим. И что самое главное: с экрана в кинозал

Верным союзником, разделявшим такое гротескно-сатирическое мироощущение Берланги, стал на долгие годы один из лучших испанских сценаристов Рафаэль Аскона (работавший также с Карлосом Саурой и Марко Феррери). Их творческое содружество родилось в начале 60-х годов картиной «Пласидо» (1961). Ее первоначальное название «Посади бедняка за свой стол» — девиз рождественского благотворительного мероприятия в Испании — было запрещено франкистской цензурой.

Пласидо — имя центрального персонажа, владельца крошечного автофургона, за который, правда, не выплачен очередной взнос. И вся ночь накануне Рождества проходит у героя в лихорадочных поисках денег. В сюжете фильма переплетается несколько линий. Это и проведение благотворительного рождественского вечера, устроенного для бедняков, и неожиданная смерть нищего, приглашенного на Рождество в богатый дом, и попытки хозяев избавиться от



«Палач» (1963 г.) — единственный фильм Берланги в советском прокате

передается ощущение разочарования, безнадежности, характерное для духовной жизни страны в те годы. Хотя без нападок цензуры на «Пласидо» не обошлось, фильм был хорошо принят зрителями и номинировался на премию «Оскар» американской киноакадемии в категории «лучший фильм, снятый не на английском языке».

Одним из высших достижений испанского кино по сей день критики и историки кино называют картину Берланги «Палач» (1963) по сценарию Л.Берланги, Р.Асконы и Э.Флайано. Предпосылка создания фильма очевидна — протест против смертной казни в Испании, но его содержание оказалось гораздо богаче. Это рассказ о человеке, которого перемалывает общественная система, разрушая его личность. Сюжет «Палача» поначалу кажется камерным, ведь все замкнуто на взаимоотношениях трех персонажей. Герой картины служащий похоронного бюро Хосе Луис (в его роли молодой Нино Манфреди), женившись на дочери старого палача Амадео (известный испанский актер Хосе Исберт), оказывается перед необходимостью «наследовать» его страшную профессию, чтобы получить казенную квартиру.

Смерть и быт неразрывно переплетены в действии фильма, авторы которого не скрывают на макабрические детали. При этом старик Амадео вовсе не выглядит чудовищем — он человек, искренне уважающий свою профессию и даже увлеченный ею. Он всюду таскает с собой потертый саквояж с «рабочим инструментом» (гарротой — металлическим ошейником для удушения человека), к которому относится внимательно, чуть ли не любовно: поглаживает его, чистит суконкой металлические дуги гарроты.

Пружина действия — неуклонный путь молодого Хосе Луиса к исполнению той должности, которую он вначале откровенно презирает. К старику Амадо он испытывает брезгливость — ведь тот палач, но влюбленность в Кармен заставляет его смириться с профессией ее отца. А затем в игру



Фильм «Коровенка» — воспоминания о гражданской войне

вступает козырь, бьющий безошибочно, — молодой чете, ждущей ребенка, негде жить. А старому палачу должны предоставить квартиру... Цепляясь за эту перспективу, за жалованье, за благополучное существование, Хосе Луис все глубже увязает в компромиссе. Правда, он все время переживает свое падение и надеется на какую-нибудь счастливую случайность, несущую избавление. Однако, сделав первый шаг и согласившись подать заявление на должность палача, герой делает, пусть и под давлением обстоятельств, последний шаг: казнит осужденного. Неизгладимое впечатление производит на зрителя эпизод этой казни, когда и осужденного, и палача приходится силой тащить друг к другу.

Круг замыкается, новый палач готов. Человек, предающий и продающий самого себя, становится послушным гражданином франкистского государства. Такие художественные средства, как черный юмор, откровенная буффонада, сарказм и гротеск послужили в итоге для создания глубоко драматического социального произведения, хотя в нем нет ни кадров откровенной жестокости, ни прямого насилия. По признанию самого режиссера, ему хотелось объяснить «невидимые ловушки», которые общество расставляет, чтобы урезать личную свободу каждого.

Несмотря на то, что «Палач» на международном кинофестивале в Венеции в 1963 г. получил приз ФИПРЕССИ (международной кинопресссы), в Испании выпуск фильма разрешили только спустя год с требованием сократить его почти на треть и категорическим запретом на показ гарроты в кадре.

После «Палача» цензура долгие годы не утверждала ни одного сценария для Берланги. В большинстве его картин примерно до конца 1970-х годов на первый план выходит тема взаимоотношений женщины и мужчины: «Пираньи» («Las pirañas», 1967, фильм, в оригинал называвшийся «Лавочка», поставлен в Аргентине с большими искажениями авторского замысла), «Да здравствуют жених и невеста!» («¡Vivan los novios!» 1969), «В натуральную величину» (Grandeur nature/Tamaño natural, 1974, совместное франко-испанское производство). Последний фильм вышел на экраны Испании после 1977 г. с купюрами.



Кадр из последнего фильма Берланги «Париж—Томбукту» (1999 г.)

В этих трех работах Берланги по сценариям Асконы возникает мотив авторитарной роли женщины. Мотив этот далеко не случаен, он встречается во многих произведениях испанской литературы и драматургии. Достаточно вспомнить известную пьесу Федерико Гарсия Лорки «Дом Бернарды Альбы» с ее центральной героиней, — властной вдовой, матерью пятерых взрослых дочерей — олицетворяющей репрессивное начало.

При франкизме, когда ячейка семьи приобрела столь важное значение в государстве диктатуры, кульп матери, хранительницы буржуазных и религиозных устоев испанского общества, стал еще более прочным, непререкаемым. Поэтому в восприятии испанского зрителя все сюжетные конфликты, так или иначе затрагивающие взаимоотношения женщины и мужчины, не ограничивались исключительно любовно-драматической историей, в них всегда просматривались социальные обобщения. Неслучайно возмущение цензуры да и некоторой части публики вызвал эпизод в фильме «Да здравствуют жених и невеста!», связанный с внезапной смертью матери жениха прямо в день свадьбы, — ее труп кладут в наполненный льдом пластиковый бассейн и опускают в море, чтобы похороны не помешали запланированному торжеству. Здесь для черного юмора авторов нет никаких табу, даже если это священный для Испании кульп матери.

В трех названных фильмах Берланги женщина побеждает мужчину и оказывается причиной его гибели. «Пираньи» заканчивается смертью молодого супруга, а в finale комедии «Да здравствуют жених и невеста!» показана свадьба героя, сорокалетнего человека, представленная создателями картины тоже в определенном смысле как кончина мужчины. Всю жизнь находившийся под пятой матушки, после ее смерти он сразу же переходит в кабалу к давно ему уготованной и нелюбимой невесте. Символ его будущего дан метафорой — огромной паутиной, окутывающей жениха во время свадебной процессии.

Критике подобные сюжеты дали повод говорить о женоненавистничестве режиссера Берланги, равно как и его сценариста Асконы. Хотя подобные нотки и проскальзывают в этих лентах, которые режиссер называл «антифеминистскими» (в жизни он женоненавистником не был — вырастил с женой Марией Манрике четверых детей), однако проблема отнюдь не сводится к тому, что женская натура — исчадие ада. Женские образы трактуются как воплощение давления, гнета репрессивного общества над человеком, ограничивающих его свободу.

Несколько иной ракурс женской темыдается, наверное, в самом пессимистическом фильме Берланги «В натуральную величину». В нем буквально в каждом кадре ощущается человеческое одиночество. В то же время есть здесь и любовь, идеальная модель любви для издерганного современного мужчины. Герой фильма, обеспеченный врач-дантрист Мишель, приобретает японскую куклу, в совершенстве имитирующую женское тело, и эта кукла, названная им Эдди, вытесняет из его жизни и жену, и все прочие увлечения и интересы. Рядом с куклой герой обретает счастье, иллюзию полной свободы, возможность жить, почти не соприкасаясь с внешним миром. В их «союзе» нет ничего удручающего любовь: ни пустой болтовни, ни глупых женских капризов, ни мелочной сути быта, ни желания подавить волю мужчины. Эдди прекрасна и покорна, а если от нее устаешь, ее можно убрать в коробку.

И все-таки мало-помалу это неодушевленное существо вторгается в жизнь героя и заставляет страдать по-настоящему, ревновать и безумствовать, как из-за живой женщины. Любимая игрушка оборачивается тираном и доводит Мишеля до катастрофы. От безмерного счастья к отчаянному одиночеству и самоубийству — таков путь обладателя очаровательной куклы.

В этой истории, по существу разыгранной в фильме одним актером Мишелем Пикколи, угадывается притча и о разорванности человеческих связей, и о неистребимой потребности любви, и о безмерной власти вещи над человеком в обществе потребления. И, наконец, об овеществлении самого чувства. Картина Берланги многослойна, несмотря на камерное действие. Здесь не приходится говорить об иронии и комизме отдельных ситуаций, здесь основные художественные приемы — трагическая парадоксальность, гротеск, вскрывающие невероятное смешение ценностей в современном мире. И постоянный посыл творчества режиссера — крушение идеи личной свободы человека. В послесловии к опубликованному в 1976 г. сценарию фильма «В натуральную величину» Берланга замечал, что «такова наша испанская манера воспринимать окружающее, наше самое глубинное чувство реальности. Не будем забывать, что черный — наш национальный цвет».

В пору демократических перемен в Испании после смерти Франко в 1975 г. Берланга вместе со своим постоянным соавтором сценариев Асконой снимает трилогию фильмов, не изменяя своему ироническому взгляду на происходящее и особенно на происшедшее еще недавно в стране: «Национальное ружье» (1978); «Национальное достояние» (1981); «Национальное III» («*Nacional III*», 1982). Уже без оглядки на жесткую франкистскую цензуру режиссер в открытую смеется над теми, о ком раньше говорилось намеками.

Сюжет «Национального достояния», в котором обыгрывается упадок и вымирание испанской аристократии, построен главным образом на иронии, предполагающей элемент снисхождения. «Национальное ружье», напротив, — беспощадно-сатирическое произведение. Его персонажи, те, кто стоял у власти долгие сорок лет, очерчены изломанными линиями карикатур, в них пропадают все те человеческие черты, что были свойственны действующим

лицам «Пласидо» или даже «Палача». В богатой галерее характеров-масок можно увидеть лишь алчность или властолюбие, тщеславие или тупость. Коми-ческие микроситуации, щедрое использование языковых средств, в том числе возможностей арго, азарт буффонады, — все это рождает истинно испанскую комедию «по Берланге», способную смехом задеть самое больное и позорное в национальной действительности. «Национальное ружье» завоевало огромную популярность у зрителей, возглавляя на протяжении трех лет подряд списки самых кассовых национальных кинолент.

В 1984 г. Берланга вернулся к давнему замыслу 1948 г., который тогда ему не дала осуществить цензура, блеснув еще раз своим даром сатирического комедиографа в фильме «Коровенка» (*«La vaquilla»*). На экране — один из обычных дней гражданской войны; земля, разделенная траншеями на два враждебных лагеря, — республиканцев и националистов. В небольшом испанском селении в зоне фалангистов собираются устроить любительскую корриду, для которой предназначена тощая скотинка. Республиканцы, измученные голодом, посыпают пятерых бойцов, переодетых в униформу фалангистов, в зону противника похитить этого еле живого бычка. Их приключения, наполненные острыми драматическими и в то же время смешными деталями, заканчиваются полной неудачей. К финалу никому из противников так и не удается перетащить к себе коровенку, и разлагающийся труп остается на нейтральной полосе добычей стервятников.

Некоторые критики упрекали Берлангу за то, что в его фильме все персонажи в основном озабочены сугубо житейскими проблемами и совершенно неясно, отчего же они оказались по разной сторону баррикад. Автору «Коровенки» гражданская война виделась неким завершившимся историческим этапом, тем, что уже отболело, и посему он считал себя вправе на такой, почти фарсовый подход к серьезной теме. У публики же этот фильм вызвал живейший интерес, и ему было суждено стать последним по-настоящему большим зрительским успехом Берланги.

В 90-е годы режиссер снял лишь две художественные картины — «Всех в тюрьму» (*«Todos a la carcel»*, 1993) и «Париж-Томбукту» (*«París-Tombuctú»*, 1999), не изменив своему узнаваемому с первых кадров художественному стилю.

Отойдя от режиссуры, Луис Гарсия Берланга продолжал активно выступать за развитие испанской кинокомпании, поддерживал молодых кинематографистов. Был почетным президентом Испанской киноакадемии, лауреатом различных национальных кинопремий, а в 1986 г. получил престижную премию Принца Астурийского (*Premio Príncipe de Asturias*) за вклад в киноискусство. При любых политических режимах он всегда принимал сторону человека, а не государства, и потому его фильмам обеспечена долгая жизнь, и не только в Испании.