
Л.В.Ростоцкая

Игра в кино: фильмы Мигела Гомиша

В статье рассматриваются некоторые аспекты творчества одного из самых своеобразных кинематографистов нашего времени — португальского режиссера Мигела Гомеса. Неординарность его художественного мышления преобразует особенности национальных традиций в оригинальные экспериментальные формы. Отличительной чертой его творческого метода стало сочетание стилистики игрового и документального жанров.

Ключевые слова: документальное, игровое кино, национальные традиции, экспериментальные формы, импровизация.

Я сам изобретаю правила.

Португальский режиссер Мигел Гомиш

Если бы понадобилось одним словом определить происходящее в последние годы в мировом кино, то этим словом, по-видимому, должно было бы стать «многообразие». В современном эстетическом пространстве существуют и взаимодействуют разные стили, направления и концепции киноискусства: от тех, что ориентируются на уже сложившиеся модели до новых экспериментальных форм. Причем как абсолютно неправомерно утверждать, что больше нет ничего нового, что «все уже было», так нельзя и полностью обособить современные открытия, инновации от тех творческих находок и изобретений, появившихся на протяжении вот уже более века и органично вошедших в арсенал современного киноискусства. Какие бы то ни было четкие классификации в кинематографии все более утрачивают смысл. Впрочем, самой верной по-прежнему остается бунюэлевская. Великий испанский режиссер Луис Бунюэль сказал когда-то, что он «далек от каких бы то ни было классификаций, а фильмы бывают только двух видов — хорошие и плохие».¹

К одному из тех, кто снимает хорошие фильмы, бесспорно можно отнести португальского режиссера Мигела Гомиша. Будучи чрезвычайно далеким от готовых схем и стандартных решений, к которым так часто прибегают в современном кинопроизводстве, он буквально взорвал мир кино

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



Мигел Гомиш

оригинальностью своего дарования. Его неординарный талант по заслугам оценен на множестве самых престижных кинофестивалей, да и само португальское кино в целом стало своего рода феноменом мирового киноискусства последних лет. Почти не поддерживаемое государством, переживающим глубокий экономический кризис, оно не только сохранило, но и преумножило черты национального своеобразия, вобравшее в себя, в частности, особенности эстетики барокко и философии сюрреализма.

Лучшие португальские фильмы противостоят тенденции унификации, ее стандартным формам, властно довлеющим над современным мировым киноискусством. Особенности национальных традиций в них органично сочетаются с уникальными авторскими замыслами. Как нельзя наиболее ярко этот феномен проявился в фильмах Гомиша, вобравших в себя и неповторимость португальской кинематографии, воплощенную в творчестве таких ее патриархов, как Мануэл ди Оливейра и Жоау Монтейру, и авторскую неординарность.

Каждый талантливый художник, сплавляя уникальность своего художественного дарования и мировосприятия с особенностями национальных традиций, придает им при этом новое звучание. Это животворящее сочетание приверженности традициям со стремлением к новому является своего рода ключом, открывающим дверь в мир подлинного искусства и предопределяющим его своеобразие. Причем, если многие художественные приемы современной эстетики кино используются авторами осознанно, то отпечатки национальных традиций проявляются часто непроизвольно, на генетическом уровне. Переплетение традиционного и нового, их органичное «врастание» друг в друга создают безграничные возможности для творчества, определяют его бесконечную поливариантность, способность генерирования новых нестандартных форм. Возможно, секрет успехов португальского кино и кроется, с одной стороны, в глубокой привязанности национальным традициям, а с другой — в нестандартных способах творческого мышления, ведущих к появлению новых художественных форм.

В современном кино Португалии прослеживается очевидная тенденция, которой отмечена и эстетика мирового кино в целом: постепенное стирание границ между двумя видами киноискусства — игровым и документальным. Причем, используется в игровом кино не только все активней используется стилистика документального, но и в документалистике нередко применяются методы игрового кино. Игровые фильмы (раньше

их называли художественными) стилизуют под документ, часто используют в них те же приемы, что и при съемке документальных лент, — особую композицию кадра, движение камеры, постановку света и так далее. Конечно, это взаимовлияние двух разных видов киноискусства нельзя назвать абсолютно новым изобретением современных кинематографистов. В истории кино всегда существовали как игровые фильмы, в которых содержалось документальное начало, так и документальные постановочные или, возможно, правильней их назвать своего рода «инсценированными документами». Так, например, прибегая к инсценировкам, снимал свои документальные ленты немецкий режиссер Вернер Херцог. На стыке игрового и документального кино работали мастера нового кино Латинской Америки, знаменитого направления, появившегося в 1960-е годы сначала в Бразилии, а затем ставшего притягательной моделью для всех национальных кинематографий континента. Испытав заметное воздействие итальянского неореализма и советских фильмов 1920—1930 гг., создатели нового кино, как и представители этих направлений, широко использовали язык документальных фильмов, ставший органической частью их эстетики. Стоит отметить, что при этом методы документального кино не были лишь инструментом фотографирования, фиксации реальности, не служили «пассивному преклонению перед застывшей объективной истиной, но были творческой силой, фантазией, создающей историю событий и людей...»².

Безусловно, число кинематографистов и школ кино, смешивающих в своем творчестве особенности обоих жанров, всегда было значительным, но лишь в современном мировом кино, начиная с 2000-х годов, эта тенденция становится настолько очевидной, что грань между документальным и игровым кино становится условной. Среди наиболее ярких подтверждений этого тезиса — фильм литовского режиссера Шарунаса Бартаса «Свобода» (2001) и каталонского Альберта Серры «Песнь птиц» (2008), практически уничтожившие этот разрыв.

К той же когорте неординариев принадлежит Гомиш, не просто смешавший в своем творчестве разные стили и жанры, но создавший при этом уникальное художественное пространство, побуждающее к размышлениям и вопросам. Он стал дерзким ниспровергателем правил, обязательных ритуалов, законов, стереотипов, многие из которых кажутся ему абсурдными не только в кино, но и в жизни. Его фильмы развиваются по своим собственным законам. Он говорит, что пишет сценарий только до половины, ис-



Афиша фильма «Лицо, которое ты заслуживаешь»



«Наш любимый месяц август» — фильм в фильме

пользуя при этом некоторые общепринятые правила, а затем, во второй части «отпускает» его (фильм) и начинается Игра, то есть непредсказуемое, почти мистическое движение, столкновение разных потоков, разных течений мысли. Гомиш утверждает, что во время съемок надо быть готовым ко всему: действие фильма может повернуться в сторону, противоречащую началу, ведь оно не подвластно законам логики. Он постоянно вносит изменения по ходу съемок, получая от этой своеобразной игры огромное удовольствие, а также доставляя не меньшее удовольствие своим зрителям.



Молодые актеры Соня Бандейра и Фабиу Оливейра в фильме «Наш любимый месяц август»

фильма детей и животных из-за непредсказуемости их поведения. И именно поэтому он так любит их снимать. Гомиша отвращают в режиссуре нарочитость замыслов и усилий автора, чрезмерная продуманность и четкая

Каждый его фильм — необычное, оригинальное построение. Режиссер как будто конструирует, изобретает реальность, используя при этом методы и игрового, и документального кино. В лентах Гомиша нельзя предугадать развитие событий, поскольку оно не подчиняется обычным логическим построениям. Он как-то рассказывал, что в Школе кино в Лиссабоне, где он учился, советовали не вводить в действие



Сцена из фильма «Табу»

структурированность, в его фильмах элемент случайности играет главную роль. И, как уже отмечалось выше, каждый его картина — своего рода игра, игра в кино и каждая такая игра — особенная, новая, по-своему преобразовывающая реальность.

Одним из творческих пристрастий режиссера стало то, что во всех его полнометражных лентах используется один и тот же своеобразный прием, который позволяет отнести их к жанру «фильма в фильме», то есть тех, где показан сам процесс киносъемки. Но в отличие от знаменитых фильмов этого ряда, среди которых шедевры Федерико Феллини «Восемь с половиной» и «Все на продажу» Анджее Вайды, в картинах Гомиша очевидно превалирует документальное начало. Впрочем, сама «документальность» его лент особенная: он отнюдь не приверженец «чистой» документалистики, полагая, что авторы-документалисты «слишком хорошо знают, что они документируют, а в моем случае я этого сам не знал».

Первый полнометражный фильм Гомиша «Лицо, которое ты заслуживаешь» (2003) — и документальный, и игровой одновременно, актеры не играют роли, они играют самих себя, методы съемки заимствованы из документального кино. Памятуя португальскую поговорку о том, что «до 30 лет у тебя то лицо, которое дал Бог, а после 30-и — то, которое ты заслуживаешь», Гомиш создает фильм о человеке, переживающим глубокий внутренний кризис и пришедшим к осознанию того, что все правила, которыми он руководствовался прежде, после 30 лет следует забыть и «начать все заново». Более того, доведя этот тезис до предельной черты, режиссер полагает, что почти все правила в этом мире нелепы и абсурдны. В своем творчестве он ниспровергает большинство известных канонов создания фильмов: отрицая сложившиеся стереотипы, Гомиш подчиняется лишь собственному внутреннему посылу, и, полагаясь на почти инстинктивные побуждения, смешивает реальное и нереальное, документ, игру, фантазию.



Анна Морейра и Ортенсилю Акинью в фильме «Табу»

В одном из интервью Гомиш пояснил, что его фильмы снимаются не для того, чтобы раскрыть ту или иную тему, а как воплощение некоего метафорического образа. Так, по поводу появления своей первой короткометражной ленты «Между тем» (1999) Гомиш сказал, что ее замысел был связан с ощущением парения, «воздушности», охватившим его во время полета в самолете среди облаков. И лишь позже ему представилось, что

этот «парящий» фильм может быть связан с молодежной проблематикой.

В полнометражной картине Гомиша «Наш любимый месяц август» (2008) вновь органично слиты особенности и документального, и игрового кино. Причем основной тон, главную мелодию задает здесь документальное начало. Слово «мелодия» вписывается в данный контекст еще и потому что действие постоянно перемежается выступлениями небольших музыкальных групп из португальской провинции. «Наш любимый месяц август» — так называется и одна из звучащих в фильме музыкальных композиций. В нем намечено несколько сюжетных линий, или, вернее, их эскизов. Герои большинства из них — не профессиональные актеры, а жители тех мест, где фильм снимался. Поскольку в нем время от времени появляется и сам режиссер, и его съемочная группа, он как один из персонажей пытается объяснить свою авторскую позицию. В ответ на взволнованный вопрос продюсера, что же делать, ведь давно пора снимать, а актеров до сих пор не нашли, Гомиш отвечает: мне не нужны актеры, мне нужны люди. И он снимает этих простых людей — с их заботами, печалью и радостями. Снимает с такой любовью и нежностью к своей стране, ее природе, ее жителям, которая почти физически ощутима в каждом его кадре. Игровые постановочные сцены тоже сняты в стилистике документального жанра, органично вписываясь в завораживающее пространство этой картины, в которой будничное, повседневное так органично и просто соприкасается с нездешним.

Третий полнометражный фильм Гомиша (2012) называется «Табу». И хотя в нем использованы некоторые любимые режиссером приемы, своего рода авторская печать, фильм абсолютно оригинален. Сочетание документального и игрового начала приобретает здесь совсем другую «конфигурацию». С одной стороны, главным определяющим художественную форму методом становится стилизация под документ (вплоть до использования черно-белой пленки эпохи немого кино), но с другой — картина все-таки скорей игровая и не столько из-за преобладающего участия в ней профессиональных актеров, сколько из-за сложно и хитроумно выстроенной дра-



Кадр из фильма «Тысяча и одна ночь»

матургии. Перетекающие друг в друга истории, происходившие в разные эпохи (1920-е, 1950-е, 2000-е), сняты, соответственно, в разной стилистике: первая часть озвучена и отрепетирована, вторая, похожая на сплошную импровизацию, снята в формате немого кино. В необычной структуре фильма звучат отголоски традиций не только национального кино (прежде всего, его ведущих режиссеров Жоао Сезара Монтейру, Мануэла ди Оливейры, Педру Кошты), но прослеживается прямая реминисценция на фильм «Табу» (1931) знаменитого немецкого режиссера Фридриха Мурнау. Лента Гомиша — своеобразная остроумная переключка с режиссером-экспрессионистом, также нарушавшим в своем творчестве все известные запреты, правила и стереотипы. Мурнау считал, что зримая поверхность каких-то явлений — лишь скорлупа, дальше — еще один мир, «...самое главное, — говорит Гомиш, — умение верить в невероятное».

В фильме много пластов, каждый из которых оттеняет и дополняет друг друга, а драма запретной любви неразрывно сплетается с историей Португалии. Излюбленный Гомишем прием включения элементов «фильма в фильме», т.е. участия самих кинематографистов в снимаемом материале, здесь сведен к минимуму (если не считать заглядывающих в камеру туземцев).

Последним на сегодняшний день творческим сюрпризом режиссера стала картина «Тысяча и одна ночь», демонстрировавшаяся на Международном кинофестивале в Каннах 2015 г. в программе «Двухнедельник режиссеров». По шутливому признанию Гомиша отправной точкой ее создания стало пари, заключенное им по поводу сомнительной возможности снять игровой фильм о стране, переживающей жестокий кризис. Полагая, что нельзя сохранять невозмутимость и спокойствие в столь тяжелое время, Гомиш выразил свой патриотический порыв в весьма экстравагантной форме, «скрестив», по его выражению, стилистику восточной сказки с документальным анализом ситуации в стране.

Результатом этого «сочетания несочетаемого» стал фильм-эпопея, длящийся шесть часов и состоящий из трех частей: «Беспокойный», «Опустошенный», «Зачарованный». Каждую из них отличают особый стиль, внутренняя логика, и каждая может восприниматься как самостоятельное произведение. Столь нестандартную длительность своей ленты Гомиш объяснил в интервью во время фестиваля в Каннах тем, что она задумывалась



Сцена из кинофильма «Тысяча и одна ночь»

как «портрет Португалии в течение целого года, а «Тысяча и одна ночь» использовалась в качестве матрицы, чтобы придать ей больший охват»³. Безусловно, фильм не имеет ничего общего с экранизацией знаменитых сказок. И, как всегда, режиссер разрушает все существующие правила и каноны, пренебрегая не только известными схе-

мами создания политических лент, но и общепринятыми способами построения повествовательной структуры. «Я привык продвигаться вслепую, — говорит он, — не контролируя действие фильма. Съемки продолжались 14 месяцев, и в течение шести из них было неизвестно, что будет дальше. Вариантов было бесконечное множество, и это представлялось мне головокружительным»⁴. Новая «головокружительная» лента Гомиша превзошла все предыдущие по количеству символов, аллюзий, метафорических знаков. В то же время в фильме присутствует совершенно реальный социальный и политический контекст, достаточно сказать, что начинается он с документальных кадров о закрытии судостроительной верфи на севере Португалии. Затем документальный очерк сменяется неизменным сюжетом о самих съемках, как обычно, снятом нарочито буднично и непафосно.

Следующий неожиданный поворот сюжета (если это слово вообще применимо к фильмам Гомиша) — появление сказочной Шахерезады. Первая ее сказка снята в жанре политической сатиры: бесконечно заседающие чиновники Еврокомиссии, которые должны выработать меры по выходу Португалии из кризиса, абсолютно беспомощны и недееспособны. Зачаровывающие сказки Шахерезады и никчемные речи политиков ставятся автором фильма в один ряд. И, как во всех фильмах Гомиша, в нем ощущается глубокая сокровенная связь режиссера со своими корнями. Он сказал, что в этой картине открыл для себя другой, непарадный Лиссабон, тот, что граничит с лесом, тот, в котором люди еще сохраняют сельские привычки, и что его растрогали простые лица мужчин, в молчании и тишине потягивающих пиво и слушающих пение птиц.

В каждой ленте Гомиша содержится загадка, которую не разгадать, загадка сродни той тайне, которую Бунюэль считал основой всякого произведения искусства. В творчестве Гомиша тайна органично вплетена в реальность, а вымысел и игра неотделимы от документального начала, и все это буйство разных жанров, стилей и красок сплетает в причудливые узоры его уникальный талант.

Одним из многочисленных призов, полученных Гомишем (за фильм «Табу» на Берлинском кинофестивале 2012 г.), стал приз Альфреда Бауэра

«За расширение горизонтов киноискусства» — формулировка, как нельзя более подходящая для творчества португальского режиссера.

ИСТОЧНИКИ И ЛИТЕРАТУРА / REFERENCES

¹ Луис Бунюэль. М., Искусство, 1979, с.180 [Luis Bunuel [Luis Bunuel]. Moscow, Isskustvo, 1979, p. 180.

² Кино Италии. Неореализм. М., Искусство, 1989, с. 61 [Kino Italii. Neorealism [Cinema of Italy. Neorealism]. Moscow, Isskustvo, 1989, p. 61.

³ Miguel Gomez: “Pour” Les Mille et Une Nuits” je suis alle presque tros loin”, Festival de Cannes 2015 — Telerama.

⁴ Ibidem.

Lidia V. Rostotskaya (liros@mail.ru)
Senior Researcher, Institute of Latin America of RAS

Game of cinema: Miguel Gomez films

Abstract. The article discusses some aspects of the most peculiar filmmakers of our time — Portuguese film director Miguel Gomes. Originality of his creative thinking converts the particularities of national traditions into original experimental forms. A distinguishing characteristic of his creative method became a combination of the stylistics of feature and documentary cinema genres.

Key words: documentary cinema, feature cinema, national traditions, experimental forms, improvisation