

От «старого» нового к «новому» новому кино Латинской Америки

Т.Н.Ветрова. Кинематограф Латинской Америки. Верша свою судьбу. М., 2010, Издательство Канон-Плюс, 560 с.

Автор книги прослеживает историю киноискусства Латинской Америки с середины XX в., то есть с того значимого периода его становления, когда национальная культурная самобытность стала восприниматься единым, объединяющим все страны континента феноменом. Осознание культурного своеобразия Латинской Америки как самими его носителями, так и мировым культурным сообществом в целом привело к тому, что ей удалось занять совершенно особое место в безграничном пространстве мировой культуры.

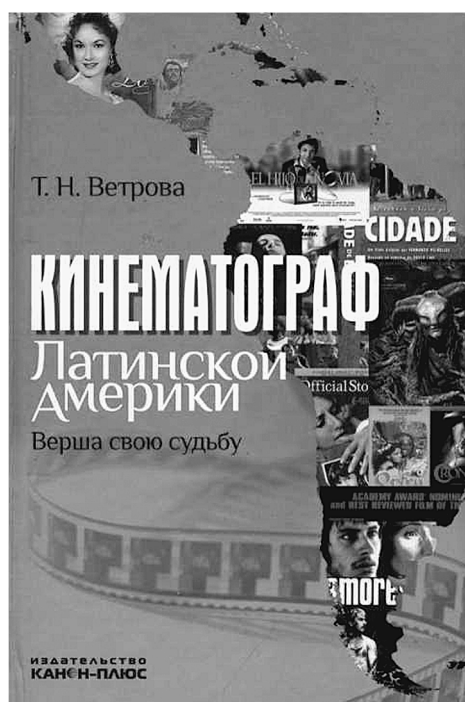
Ключевые слова: киноискусство, культурная самобытность, национальное своеобразие, новое латиноамериканское кино, традиции культуры.

Появление киноведческой латиноамериканистики в нашей стране в конце 1960 — 1970-х годах не было случайностью. Хронологически совпав с возникновением «нового кино» Латинской Америки, оно было обусловлено и предопределено этим своеобразным взрывом, расцветом национальных кинематографий, что часто называли «бумом латиноамериканского кино». «Новое кино», таким образом, стало точкой отсчета как в истории многих кинематографий Латинской Америки, так и в отечественной латиноамериканистике. Стоявшие у истоков изучения латиноамериканского кино исследователи, по существу, стали и его первооткрывателями для большинства наших зрителей, имевших о нем весьма смутное представление как о некоем низкопробном зрелище по тем немногим лентам, как правило, весьма сомнительного качества, которые изредка попадали на наши экраны. К таким ученым, посвятившим свою научную карьеру изучению латиноамериканского кино, принадлежит

автор монографии, известный искусствовед, возглавляющий отдел кино Америки, Азии, Африки и Австралии НИИ киноискусства, Татьяна Николаевна Ветрова. Ее книга — плод многолетнего глубокого, внимательного и пристрастного проникновения в причудливые лабиринты киноискусства Латинской Америки.

Работа Т.Н.Ветровой охватывает период со второй половины XX в., т.е. время возникновения «нового кино». Ведь именно тогда, подчеркивает автор, зарождается «осознание как мировым культурным сообществом, так и самими творцами латиноамериканского кинематографа его не только национальной, но и континентальной самобытности... вместе с осознанием культуры Латинской Америки как единого духовного феномена, играющего свою особую неповторимую роль в полифонии культуры мировой» (с. 3).

Книга, разделенная на главы, посвященные различным национальным кинематографиям, начинается с очерка о бразильском кино. Это связано не



только с тем, что наряду с Аргентиной и Мексикой Бразилия до сих пор производит лучшие на континенте фильмы, но прежде всего с тем, что именно в Бразилии появились ленты «нового кино». В первой главе автор дает глубокую и всестороннюю характеристику этого прославившего Латинскую Америку феномена. Главной фигурой «синема ново» был Глаубер Роша, режиссер, признанный самим Луисом Бунюэлем «необычайно талантливым» кинематографом. Жан Люк Годар снял Рошу в фильме «Ветер с востока» в роли самого себя, то есть молодого режиссера из Латинской Америки, символически воздевающего руки к небесам, олицетворяя тем самым будущее кинематографа. Творчество Роши стало точкой отсчета новой эпохи в латиноамериканском кино и по существу его символом. Роша противопоставил коммерческому кино, готовившему фильмы по шаблонам, авторское, выражающее и своеобразие таланта его создателей, и особенности национальной культурной самобытности. Главными составляющими «нового кино» бразильский режис-

сер считал независимое кинопроизводство, его нерасторжимую связь с жизнью народа, наконец, создание собственного киноязыка, неотделимого от традиций и национальной, и мировой культуры.

Особенность авторского стиля Ветровой состоит в том, что в своей работе она сочетает искусствоведческий анализ с историческими и социально-политическими аспектами, создавая тем самым объемную и многослойную панораму латиноамериканского кинематографа на фоне наиболее значимых явлений общественной и политической жизни. Отображая разные периоды бразильского кино — от кризисных до благополучных, — автор ведет нас зигзагами творчества лучших режиссеров страны: от создателей «синема ново» Глаубера Роши, Нелсона Перейры дус Сантуса, Руя Герры, Карлоса Диегиса до тех кинематографистов, которые получили заслуженную известность в период 1990—2000 гг. Одному из них, Вальтеру Саллесу, автору знаменитой ленты «Центральный вокзал», получившей немислимое количество международных премий, посвящен отдельный раздел книги, в котором его творчество рассматривается на фоне нового этапа в бразильском кино, связанного, как и «синема ново», с процессами возрождения, но уже на современном этапе.

В отличие от 60—70-х годов обновление в национальном кино середины 90-х было связано не только с всплеском творческой активности кинематографистов, но и с государственной политикой в области культуры. Именно тогда начала осуществляться серьезная поддержка национальной киноиндустрии, обеспечившая финансирование значительного числа кинолент, пользовавшихся успехом не только на родине, но и за рубежом.

Глава об аргентинском кино строится на том же «пусковом механизме» — своеобразии этого национального варианта нового кино, во многом предопределившего успехи современного кинематографа Аргентины. К одному из наиболее удачных разделов этой главы

следует отнести анализ творчества одного из самых талантливых режиссеров Латинской Америки — аргентинца Фернандо Соланаса. Его путь, по сути, воплотил особенности эволюции латиноамериканского кино с 60-х годов до наших дней. Центральное место в его творчестве до сих пор заслуженно занимает великолепный фильм «Танго. Изгнание Гарделя». Прочитывая слова Соланаса о том, что «лучше ошибаться, изобретая собственный язык, собственный кинематограф, чем посвятить себя копированию чужого» (с. 149), Ветрова пишет о том, как на экране в музыкально-танцевальной стихии танго своеобразно претворяются мучительные переживания аргентинских эмигрантов, их жгучая тоска по родине. Стилистическая оригинальность фильма гармонично сочетается с его принадлежностью к истинно аргентинскому киноискусству. Кроме того, Ветрова обращает внимание на переключку Соланаса с теми авторами, которым удалось, рассказывая языком танца некую историю, воплотить в кинообразах особенности национального своеобразия. Это режиссеры Этторе Скола (фильм «Бал») и Карлос Саура («Кармен»). Форму своего фильма Соланас определил словом «тангедия» как своего рода синтез танго, комедии и трагедии. «Для ее поэтики, — пишет Ветрова, — характерно не только взаимодействие разных жанров, но и разных видов искусства — танца и поэзии, музыки и живописи» (с. 151). Эстетические поиски Соланаса ярко проявились и в его последующих фильмах «Юг», «Путешествие» и «Облако», в которых по-прежнему заметно авторское стремление к выражению национального в искусстве.

Особое внимание и отдельную главу своей книги Ветрова посвящает «сложной и переменчивой» взаимосвязи кино и литературы. Нет необходимости подчеркивать важность, непреходящую актуальность и беспредельность этой проблемы. Изначальное притяжение к литературе, к использованию известных произведений в качестве первоосновы фильма можно проследить буквально с

первых шагов возникновения кинематографа. И всегда с самого начала можно было говорить лишь о редких примерах органичного слияния двух таких разных видов искусства. В большинстве же случаев литературная основа использовалась как заманчивый и легкодоступный источник сюжетных линий, а так называемые «экранизации» становились бледными схемами, лишь слегка напоминающими оригинал, иногда почти карикатурно. Но в тех редких случаях, когда специфическим языком кино удавалось выразить самую суть литературного произведения, появлялись те уникальные фильмы, которые, передавая на экране его стилистику, дух и тайну, одновременно рождали новую эстетическую реальность, которую может воплотить лишь искусство кино. Среди таких лент «Тристана» Бунюэля, снятая по роману Гальдоса, «Дона Флор и два ее мужа» Бруно Баррету по роману Жоржи Амаду, «Собачье сердце» Владимира Бортко по повести М.Булгакова.

Прочитывая известные слова Габриэля Гарсиа Маркеса, сравнившего свою связь с кинематографом с «отношениями противоречивой жизни супругов: и вместе трудно, и друг без друга невозможно», Ветрова пытается найти этому объяснение и ответить на вопрос, почему до сих пор не экранизированы такие столь выдающиеся романы, как «Сто лет одиночества» и «Осень патриарха». Причин тому, по ее мнению, несколько — и эстетического, и общественно-политического характера. Вновь обращаясь к феномену нового латиноамериканского кино, Ветрова пишет, что оно возникло на основе тех же предпосылок, что и новый роман Латинской Америки, то есть «стремления к утверждению национального самосознания, духовной свободы, самостоятельности не только в сфере экономики и политики, но и культуры. Революционный дух пронизывал все искусство...» (с. 500). В такой ситуации, отмечает автор, кинематографу социально-политической направленности «легче было обращаться к литературному ма-

териалу, в котором персонажи и события описывались в духе эстетики документализма», в то время как от «сложной, изобилующей элементами фантастического гротеска поэтики «магического реализма»... он в большинстве случаев сознательно уходит (с. 501).

«Кинематографичность» прозы Гарсиа Маркеса не вызывает сомнения, что, прежде всего, связано с его уникальным даром мыслить образами. Ветрова обращает внимание на то, что «в поэтике Гарсиа Маркеса отдельно взятый обособленный сюжет... по сути, не важен и ни в коем случае не самоценен... Отдельный сюжет (персонаж, событие) имеет ценность в его художественном мире лишь в связи с целостным образом творимого мироздания» (с. 505).

Знаменитому колумбийскому писателю удалось внести огромную лепту в то многомерное пространство, в котором одновременно царят два вида искусства с их «многообразными сцеплениями, отталкиваниями и притяжением». Автору монографии удалось проследить историю этого сложного взаимодействия в творчестве Гарсиа Маркеса. По его произведениям, не только прозаическим, но и написанным специально для кино, было снято немалое количество фильмов — удавшихся и не очень, блестящих и посредственных. Сочетая истисследовательский подход с анализом общей ситуации в латиноамериканском кино и биографическими данными писателя, Ветровой удалось написать увлекательную главу о Гарсиа Маркесе в кино.

Нельзя не разделить мнения автора по поводу наиболее талантливых его экранизаций. Это, например, блестящая лента «Предсказание», снятая по оригинальному сценарию Гарсиа Маркеса Луисом Алькорисой и повествующая о разрушительной силе зла, о таком простом и таком страшном механизме запуска энергии ненависти, невежества и суеверия. Это фильм по одноименному рассказу Гарсиа Маркеса «Вдова Монтель» режиссера Мигеля Литтина, который сам писатель назвал «поэтическим бликом, запечатленным в привычном контексте Латинской Америки».

Это, наконец, некоторые фильмы серии «Трудная любовь», совместного проекта Испании и Латинской Америки. Одной из лучших лент этой серии стала «Сказка о прекрасной жене голубятника» Руя Герры, в которой накал эмоций приглушается «изобразительной пластичностью и юмористической интонацией». Талантливому бразильскому режиссеру принадлежит своеобразная авторская интерпретация повести Гарсиа Маркеса «Недобрый час» в его фильме «Рассветный яд».

В заключение главы о Маркесе автор возвращается к вопросу о неосуществленных пока экранизациях знаменитых эпических романов «Сто лет одиночества» и «Осень патриарха», высказывая предположение о том, что «создание такой многозначности в кино — задача неизмеримо более сложная, чем в литературе, хотя и не невыполнимая» (с. 535).

Последний раздел монографии посвящен еще одной заслуживающей внимания и мало изученной проблеме, касающейся присутствия «латиноамериканского кино на российском экране». Представление о нем наших зрителей можно назвать весьма смутным, а может быть и искаженным, что прежде всего связано с его почти полным отсутствием на «большом» экране (в отличие от «малого», с его бесконечными латиноамериканскими сериалами). Среди главных, по мнению Ветровой, причин такого положения — не только определенные «закупочные» пристрастия наших прокатных фирм, но и недостаток знаний российских зрителей о своеобразии культуры, истории, национальной специфики Латинской Америки, что могло бы приблизить их к пониманию ее кинематографа. Отдавая должное огромному труду, проделанному автором, можно сказать, что ее книга, сочетающая достоинства научно-исследовательского подхода с живым и увлекательным стилем, сделало эту проблему гораздо более постижимой.

Л.В.ПОСТОЦКАЯ
(li-ros@mail.ru)