

Л.В.Ростоцкая

Эстетика «медленного кино» в российском и ибероамериканском киноискусстве

Статья посвящена особенностям эстетики одного из самых заметных направлений авторского кинематографа, которое назвали «медленным кино». Его неизбывный креативный потенциал проявляется во множестве модификаций, появившихся в последние десятилетия в мировом кино. Культурологический анализ творчества нескольких российских и ибероамериканских режиссеров, работающих в эстетике «медленного кино», дает основания сделать вывод о том, что очевидное несходство авторских стилей не исключает творческой близости кинематографистов, использующих методы «медленного кино».

Ключевые слова: медленное кино, авторский стиль, длинный план.

DOI: 10.31857/S0044748X25030088

Статья поступила в редакцию 10.08.2024.

О «медленном кино» как о новом варианте авторского кинематографа стали говорить относительно недавно, хотя назвать его абсолютно неизвестной прежде художественной формой нельзя. Основы этого своеобразного кинематографического направления, которое в последнее время стали называть медленным, на самом деле закладывались уже давно, но лишь в 2000-е годы оно обрело современную дефиницию. Знаменитый французский историк и теоретик киноискусства Андре Базен в четырехтомной работе «Что такое кино?», изданной в 1958—1962, писал о том, что кино обладает способностью воспроизводить непрерывную длительность действия, которую он назвал «пространственным течением действия» [1, р. 78].

Полемизируя со сторонниками теории прерывистого монтажа, А.Базен поддерживал стремление итальянских неореалистов «свести монтаж на нет и перенести на экран континуум действительности» [1]. Медленные формы, использование длинных планов привлекало таких знаменитых режиссеров, как Орсон Уэллс, Жан Ренуар, Альфред Хичкок. Последний еще

Лидия Владиславовна Ростоцкая — старший научный сотрудник ИЛА РАН (РФ, 115035 Москва, ул. Б. Ордынка, 21, li-ros@mail.ru, ORCID: 0000-0003-1728-8074).

в 1948 г. собирался снять одним непрерывным дублем фильм *Rope* («Вербка», 1948 г.), но технические возможности тех лет не позволили воплотить этот замысел. Тем не менее эта экспериментальная лента британского режиссера состояла всего из десяти монтажных кадров. Позже методы «медленного кино» использовали такие признанные мастера мирового киноискусства, как Ингмар Бергман, Микеланджело Антониони, Андрей Тарковский, Александр Сокуров.

В начале XXI в. произошел настоящий бум «медленного кино», которое приобрело статус новой формы киноискусства и стало доминирующей темой, обсуждавшейся на международных фестивалях и конференциях. Этому направлению стали посвящать свои лекции и критические обзоры известные историки кино, хотя научных работ, посвященных ему, пока немного. Вместе с тем нельзя не упомянуть о нескольких уникальных трудах, в которых рассматриваются особенности этой своеобразной кинематографической формы. Это книги «7½, или Фильмы Андрея Тарковского» историка кино Майи Иосифовны Туровской [2] и «Андрей Тарковский: стихи кино» американского ученого-слависта Роберта Берда [3]. Хотя в этих исследованиях еще не используется термин «медленное кино», они приближают нас к истокам художественного видения нашего великого режиссера А.А.Тарковского — одного из создателей эстетики «медленного кино».

Фундаментальным трудом по изучению «медленного кино» стала работа американского теоретика кино, режиссера и сценариста Пола Шредера «Трансцендентальный стиль в кино. Одзу, Брессон, Дрейер» [4]. Первый вариант своей книги о «трансцендентальном» стиле он написал еще в молодости, в 24 года, едва окончив Школу театра, кино и телевидения при Калифорнийском университете. А почти через 50 лет появилась дополненная версия книги, в которой центральное место П.Шредер отвел творчеству А.А.Тарковского. В этом, последнем издании термин «трансцендентальный» трансформировано в «медленный», но суть его осталась прежней. Анализируя творчество режиссеров, обладающих разными авторскими стилями — А.Тарковского, Ясудзиро Одзу (Япония), Робера Брессона (Франция), Карла Дрейера (Дания), Белы Тарра (Венгрия), Теодороса Ангелопулоса (Греция) и некоторых других, — Шредер, тем не менее, относит их к одной когорте творцов, чье искусство, выходя за пределы человеческого сознания, безмерно расширяет креативное пространство кинематографа. П.Шредер пишет о том, что эти кинематографисты, «вместо того, чтобы создать мир фильма, где от зрителя требуется только подчиниться, создает мир, о котором зритель должен поразмыслить, или с ходу его отвергнуть» [4, с. 31].

Целью данной статьи, в которой используются компаративный и культурологический методы исследования, является обоснование своеобразного феномена, состоящего в том, что очевидное несходство авторских стилей некоторых режиссеров не исключает их творческой близости, основанной на использовании техник «медленного кино».

Появление в мировом кинематографе множества вариантов «медленного кино» вызвало необходимость определить некоторые критерии этого нового направления. К одному из формальных признаков «медленности», превращающих подобный кинематограф в альтернативный по отношению к стандартным формам киноискусства, прежде всего, разумеется, относят

неспешность, нарочитую замедленность кинематографического повествования. Если прибегнуть к цифрам, то сопоставление продолжительности кадра в «медленном кино» разительно отличает его тип ритма от многих современных лент, в которых длина кадра может составлять менее двух секунд. В противовес бес-



Сцена из фильма «Ностальгия»

прерывному нарастанию темпа и стремительности действия длительность кадра в «медленных» фильмах может достигать 35 секунд («Безмолвный свет» Карлоса Рейгадаса), 36 секунд (фильм «Рыцарская честь» Альберта Серры). А режиссеру Александру Николаевичу Сокурову, талант которого высоко оценивал Тарковский, удалось снять одним дублем экспериментальную ленту продолжительностью 1 час 27 минут «Русский ковчег» о Зимнем дворце и Эрмитаже как средоточии культурного и духовного наследия России.

И все-таки длительность кадра, хотя и ключевой, но далеко не единственный признак «медленного кино» — этого уникального варианта авторского кинематографа. Эстетика «медленного» сопрягается и с отсутствием четкого, динамичного сюжета, привычного нарратива, который словно растворяется в неспешности повествования, в его эпическом пространстве, в бесконечности созерцательных форм. К его техникам относят также использование неподвижной камеры, преобладание образного, а не разговорного ряда, полный или частичный отказ от актерской игры. «Медленное кино — пишет П.Шредер, — заменяет действие неподвижностью, а эмпатию — дистанцированием» [4, с. 31].

Длинные планы, неторопливость ритма становятся эстетической первоосновой, самодостаточной художественной ценностью «медленного кино», поскольку временная растянутость, воздействуя на зрительское восприятие особым образом, побуждает к созерцательности и рефлексии. Именно поэтому «медленное кино» называют еще и созерцательным. Применяя те или иные особенности эстетики «медленного», но преобразуя их согласно своей философии творчества, каждый из режиссеров генерирует особое кинематографическое пространство, свою авторскую модель. О многообразии вариантов «медленного кино» можно судить по внушительному количеству фильмов, снятых в последние годы в разных странах.

Изучение эстетики «медленного кино» невозможно без обращения к творчеству А.А.Тарковского, уникальные фильмы которого стали блестящей демонстрацией ее креативного потенциала. По мнению П.Шредера, считающего творчество А.А.Тарковского «точкой опоры для смены эстетической парадигмы» [4, с. 19], «движение к медленному кино можно разделить на два периода — до Тарковского и после Тарковского» [4, с. 20]. А по мнению Р.Берда, «наряду с такими художниками кино, как Франсуа Трюф-

фо, Микеланджело Антониони, Миклош Янчо, в «Андрее Рублеве» и «Солярисе» Тарковский помог не только освободить широкий экран от зрелищных ассоциаций, но и сделать его одной из отличительных черт европейского артхауса 1960-х и 1970-х, особенно в традиции поэтического кино» [3, с. 110].

Что касается техник «медленного кино», то Тарковский не только виртуозно использовал длинный план на практике, но и разрабатывал теоретические основы непрерывности действия. Поясняя свой метод, он говорил, например, что во время съемок «Сталкера» ему хотелось «чтобы между монтажными склейками фильма не было временного разрыва... чтобы время и его текучесть обнаруживались и существовали внутри кадра, а монтажная склейка означала бы продолжение действия и ничего более, чтобы она не несла с собою временного сбоя, не выполняла функцию отбора и драматургической организации материала — точно я снимал бы весь фильм одним кадром» [3, с. 280]. Уникальные длинные планы составляют основу кинематографического пространства, созданного Тарковским. Один из самых впечатляющих примеров — конец фильма «Ностальгия» (1983 г.), когда его герой Горчаков (в исполнении Олега Янковского) идет по дну высохшего бассейна с зажженной свечой в руке. По словам Янковского, Тарковский, давая ему пояснения во время съемок, сказал, что в этой сцене хочет «показать целую жизнь человека в одном кадре, без стыков, от начала до конца, от рождения до самой смерти» [3, с. 284].

Понятие «длинный план» стало центральным в теории кино А.А.Тарковского, наиболее полно разработанной в его статье «Запечатленное время». В своих теоретических текстах Тарковский удивительным образом сочетал обсуждение технических вопросов с метафизическими проблемами, отмечая, что временная непрерывность сохраняет «конкретное жизненное и эмоциональное содержание снимаемого объекта», которое он называл «атмосферой» [5, с. 88].

Влияние теоретических трудов А.А.Тарковского, а главное, его фильмов на мировую эстетику киноискусства трудно переоценить. Р.Берд писал, что «каждый фильм Тарковского воспринимался как откровение, подтверждающее его статус единственного после Сергея Эйзенштейна советского кинорежиссера, выдерживающего сравнение с великими русскими писателями и композиторами по масштабу их эпических повествований и формальных поисков, одновременно глубоко национальных и универсальных» [3, с. 12].

Среди наиболее известных и талантливых мастеров Иbero-Америки, работающих в эстетике медленного кино, — мексиканец Карлос Рейгадас, аргентинец Лисандро Алонсо, бразилец Клебер Мендоса Фильо, испанцы Виктор Эрисе и Альберт Серра и целая плеяда португальских режиссеров (Мануэл ди Оливейра, Педру Кошта, Мигел Гомиш). Каждый из этих мастеров обладает неповторимым авторским стилем, и, разумеется, их фильмы очень различаются между собой. В то же время их можно считать и родственными, поскольку все эти ленты обладают концептуальными признаками, характерными для этого направления.

Известный мексиканский кинорежиссер К.Рейгадас считает, что своим призванием он всецело обязан фильмам А.А.Тарковского, которые в свое время произвели на него ошеломительное впечатление. Авторский стиль К.Рейгадаса, казалось бы, ничем не напоминающий творческий почерк ве-

ликого мастера, тем не менее, можно считать его своеобразным отзвуком. Прежде всего мексиканский режиссер разделяет ключевое умозаключение Тарковского о сути своего творчества, о том, что он «неожиданно для себя обнаружил, что всю жизнь занимался одним и тем же — пытался рассказать о внутреннем конфликте человека — между духом и материей,



Карлос Рейгадас в фильме «Наше время»

между духовными нуждами и необходимостью существовать в этом материальном мире. Этот конфликт является самым главным, потому что порождает все, все уровни проблем...» [6, с. 120].

Именно таким путем шел и К.Рейгадас, в каждом своем фильме пытаясь обозначить крайне значимые, но трудно решаемые проблемы. Вслед за А.А.Тарковским К.Рейгадас уверяет, что «нарратив в его фильмах — второстепенная часть фильма, что сюжет — это самое скучное. В кино интересно то, как автор воспринимает жизнь и мир вокруг и как выражает это языком кино. Для меня уникальность каждого человека заключается в его способе видеть мир, в превращении реальности в предмет искусства» [7].

Каждый фильм К.Рейгадаса — многослойный и многозначный — становится полем для множества интерпретаций. И так же, как Л.Бунюэль и А.А.Тарковский, он уверен, что не стоит объяснять и расшифровывать фильмы — все это в нем уже содержится. Разделяя точку зрения Тарковского о том, что «сфотографировать действительность нельзя, можно только создать образ ее» [8, с. 83], К.Рейгадас в своих картинах воссоздает не слепок с реальности, а собственное представление о ней. В его дебютной картине *Japón* («Япония», 2002 г.) безмерное смирение и кротость старой женщины Асунсьон противопостоят вселенскому злу и бессердечию. Фильм *Batalla en el Cielo* («Битва на небесах», 2005 г.) — это своего рода анализ истоков непостижимой человеческой жестокости. В причудливых сюжетах своих психологических лент *Post tenebras lux* («После мрака свет», 2012 г.) и *Nuestro tiempo* («Наше время», 2018 г.) К.Рейгадас пытается исследовать глубины подсознания.

Продолжая свой диалог с А.А.Тарковским, он называет кинематограф «воплощенной философией»: «Возможно, это — самая высокая форма философии. Если бы прилетели инопланетяне и посмотрели фильмы, это стало бы самым мощным приближением к сути человеческого существования. Кино — это философия о жизни» [9]. В 2012 г., после того как К.Рейгадас получил Приз за лучшую режиссуру фильма «После мрака свет» на Международном кинофестивале в Каннах, он был приглашен для участия в российском фестивале авторского кино «Зеркало» имени А.Тарковского (с 2024 г. стал называться Международным фестивалем кино, музыки и архитектуры «Зеркало. Философия Тарковского»).



Альберт Серра (крайний справа) с актерами киноленты «Умиротворение»

образом. Не бывает медленных фильмов, бывают фильмы, сделанные в нужном темпе» [10]. Зачаровывающая «медленность» фильмов Серры придает им особый смысл, наполняет ощущением подлинности, первозданности, полноты бытия. Во всех его картинах «медленность» органична, адекватна неспешному течению времени. По мнению режиссера, суть фильма, его посыл определяются духовным началом, которое раскрывается не во внешних событиях, а в чувствах и ощущениях героев, в их способе постижения истины. «Мы привыкли смотреть повествовательные фильмы, где каждый кадр связан с предыдущим и последующим. Мой вкус в кино близок к чтению стихотворения. При чтении поэзии вы не ждете, что каждая строфа будет иметь четкий смысл. Возможно, только намек» [10].

Нестандартное художественное мышление А.Серры создало причудливый образный мир, где неспешно бредут по полям Каталонии Дон Кихот и Санчо Панса (*Honor de cavalleria*; «Рыцарская честь», 2006 г.); странствуют волхвы, мечтающие о грядущей встрече с младенцем Иисусом Христом, но похожие на обычных простоватых путников (*El canto de los pájaros*; «Песня птиц», 2008 г.); где Джакомо Казанова встречается с графом Дракулой (*Historia de mi muerte*; «История моей смерти», 2013 г.), а в последние свои дни размышляет о прожитой жизни Людовик XIV (*La Muerte de Luis XIV*; «Смерть Людовика XIV», 2016 г.).

К реальным проблемам современного общества А.Серра обращается в фильме с ироничным и неоднозначным названием «Умиротворение» (на фестивале в Каннах он шел под названием *Pacifiction. Tourment sur les îles*, («Умиротворение. Мучения на островах», 2022 г.). В этой ленте режиссер привлек внимание к возможности новых ядерных испытаний, создающих смертельную угрозу для сказочно прекрасной природы Таити и его жителей. В центре сюжета — инспекция уполномоченного по делам французской колонии, которую проводит комиссар Де Роллер (в великолепном исполнении французского актера Франсуа Мажимеля). Фильм погружает зрителей в диковинную реальность островов, которая сама по себе кажется нереальной. Безмятежные пейзажи, напоминающие полотна Гогена, Серра уподобляет мечте, сновидению. Причудливое пространство фильма выстроено на контрасте между дивной красотой природы и жестокой реальностью происходящих там событий и буквально пронизано предчувствием надвигающейся катастрофы.

Фильмы каталонского режиссера А.Серры в полной мере соответствуют эстетике «медленного кино», хотя ему самому такая дефиниция не нравится. А.Серра говорит: «Я считаю, что они сняты в правильном темпе... для меня они — не медленные. Если я создал свой фильм таким, это значит, что я сделал его наилучшим

А название ленты приобретает оттенок иронии — ведь ни об умиротворении, ни о безмятежности говорить не приходится.

А.Серра говорит, что для него «важно, чтобы фильм был многослойным, чтобы реальное было неотделимо от воображаемого, и чтобы в нем был и юмористический аспект в сочетании с абсолютной серьезностью поставленных в нем проблем» [11, с. 170]. И о чем бы ни шла речь в картинах режиссера, на первый план всегда выходят изображение, живописная сторона. Он считает, что красота оправдывает все, и в своих фильмах ему удастся запечатлеть красоту и трагического, и повседневного, и шокирующего.

Очевидное тяготение к медленным художественным формам можно рассматривать как определяющую черту эстетики португальского кинематографа. Уникальным вариантом такой эстетики стало творчество режиссера Педру Кошты. Его фильмы, погружающие зрителя в серьезные проблемы общества, часто называют социальными, хотя творческая концепция режиссера далека от рационального использования приемов, характерных для этого направления. По мнению П.Кошты, «создавать фильм можно только ради любви, когда ничего другого не существует. Это “*amour fou*” по отношению к какой-то идее, какому-то предмету, вообще к кино как таковому...» [12].

Описывая свой метод работы, а по сути, пытаясь объяснить необъяснимое, П.Кошта подчеркивает: «Фильм начинается с сомнения, подступа, наброска, пробы. Это длится долго, пока не обретет форму, а потом приходит момент, когда все это отходит в сторону, уступая место огромному желанию и уверенности.... Но потом надо серьезно работать, заботиться о цвете, планах, диалогах, звуке — тщательно конструировать свой фильм» [12].

Тематика полнометражных лент П.Кошты — *Ossos* («Кости», 1977 г.), *No Quarto da Vanda* («В комнате Ванды», 2000 г.), *Juventude Em Marcha* («Молодость на марше», 2006 г.), *Cavalo Dinheiro* («Лошадь Динейру», 2014 г.), *Vitalina Varela* («Виталина Варела», 2019 г.) — связана с проблемами жителей бедного лиссабонского района Фонтэньяс. Обращаясь к реальным событиям, в том числе историческим, режиссер, как правило, подвергает сомнению общепринятые взгляды на них. П.Кошта говорит, к примеру, о том, что своим фильмом «Лошадь Динейру» хотел доказать, что революция 1974 г. в Португалии как историческое событие была «более сложной и странной», чем принято думать. Это — фильм о неприкаянном человеке, потерянном во времени и пространстве. Одним из символов, знаков этой мрачно окрашенной ленты стало постоянное упоминание о лошади, названной героем фильма Динейру и ставшей для него талисманом, светлым началом в мире, где для него нет ни покоя, ни свободы. Поэтому известие о том, что лошадь растерзали стервятники, лишает тяжело больного Вентуру последней надежды, становится символом его краха.

П.Кошта признает, что его фильмы всегда пронизаны чувством бесконечной меланхолии: «Меланхолия — это тоска по тому, чего никогда, как мы знаем почти точно, не будет, она направлена на будущее и пессимистична» [13]. При этом он подчеркивает, что реальность, рождаемая во время съемок, имеет особое наполнение, особое качество. По мнению режиссера, художественная форма выстраивается в процессе создания фильма — открытого, свободного, без четко обозначенных рамок, поскольку создание



Режиссер Педру Кошта и Виталина Варела

раем, от чего-то отказываемся, но заранее ничего не предписано: у нас нет текстов, нет ориентиров. Мы работаем внутри момента, мы находимся в нем, наше внимание не ослабевает, мы не ограничены сценарием или постановкой. Для нас они не существуют. На их месте — изобретательность и творческий поиск» [14].

В необычном пространстве фильмов П.Кошты происходит преобразование социальных, политических, расовых проблем, как будто меняющих систему координат, поднимающихся до уровня высокой экзистенциальной драмы. Трагический пафос картин П.Кошты органично сочетается с суровой красотой его образов, их поэтизацией, превращающей их в своеобразные кинематографические поэмы. Режиссер поэтизирует даже самые драматичные моменты, прибегая к оригинальным художественным средствам. Согласно принципам эстетики медленного кино, он сводит к минимуму привычные составляющие фильма — сюжет, сценарий, диалоги, нарратив в целом, рассказывая не столько о зримых событиях, сколько о душевном состоянии персонажей. Герои как будто находятся в лабиринте, из которого нет выхода — не зримо, а морального, духовного.

Благодаря почти полной неподвижности камеры — одного из приемов «медленного кино» — у зрителя появляется ощущение, что он находится рядом с персонажем, внутри изображаемого пространства. Возникает эффект бесстрастной фиксации происходящего самой камерой, а не авторами фильма — режиссером и оператором. Будничная жизнь персонажей фильмов П.Кошты претворяется в уникальную живописную эстетику, которую можно назвать визуальной поэзией. Хотя цветовая гамма его лент главным образом содержит лишь темные тона — черный, коричневый, иногда размытый синий, — этот, можно сказать, депрессивный фон мастерски используется для искусной игры со светом. Оператор Леонардо Симоиш виртуозно применяет для этого прием отраженного светового луча с помощью зеркал и прожекторов с разной плотностью света.

Реальные, даже документальные истории персонажей П.Кошты неотделимы от прекрасных визуальных образов, выстроенных им тщательно и продуманно, зачастую напоминая прекрасные картины старых мастеров. В его лентах окружающий мир словно сгущается, становится квинтэссенцией

сценария и съемки происходят одновременно. П.Кошта объясняет это тем, что в противном случае ему пришлось бы «пожертвовать некоторыми глубинными вопросами, возникающими во время съемки» [14]. «Я не уйду от этих вопросов, — говорит он, — я использую к ним особый подход — от момента к моменту, от сцены к сцене, мы что-то выби-

реальности, ничем не разбавленной и не смягченной, трагической, но и прекрасной в своем поэтическом ореоле.

Особенно впечатляет в этом плане фильм «Виталина Варела», завоевавший множество наград разных международных кинофестивалей. Это — реальная история жительницы Кабо Верде, которая приехала на похороны мужа, уехавшего в Лиссабон на заработки 40 лет назад, но не успела вовремя: его уже похоронили. Роль Виталины Варелы играет сама Виталина Варела, хотя слово «роль» здесь не очень уместно. Она не исполняет роль, а скорее, рассказывает о себе — не столько словами, сколько взглядом и жестами. В фильме, как всегда у Кошты, почти нет действия, почти нет слов, но все пространство картины заполняет образ женщины, образ, впитавший ее боль, одиночество, душевную горечь, которую она испытывает после предательства мужа. Этот фильм также о благородстве и силе духа, о женщине, сохранившей силу, стойкость, достоинство и — несмотря ни на что — радостные воспоминания о прошлом. Режиссер как будто пристально всматривается в горестную жизнь героини и превращает ее историю в печальную, но прекрасную элегию.

Соотечественник П.Кошты режиссер М.Гомиш создал совсем иное художественное пространство, столь же искусно и неординарно используя стилистику «медленного кино». Его творчество — всегда эксперимент, затайливая игра, необычное сочетание игровых и документальных форм. Гомиш словно конструирует, изобретает реальность, смело нарушая те правила, которые кажутся ему абсурдными, и всецело разделяя мнение Жан-Люка Годара о том, что правила существуют для того, чтобы их нарушали.

Еще один почитаемый М.Гомишем мастер — знаменитый французский кинорежиссер Ален Рене, размышляя о тесной связи времени и человеческой личности, полагал, что время не подчиняется линейному описанию прошлое — настоящее — будущее, оно «хаотично». По мнению А.Рене, традиционное построение фильма больше не соответствует ритму нынешней жизни, полной конфликтов и противоречий. Известный российский культуролог, ученый-философ Константин Михайлович Долгов, говоря о новом кинематографическом языке, созданном А.Рене, писал о том, что «он не порывал до конца с реальностью, но изобретал неведомые ранее художественные построения, которые сводили естественные связи, а также саму реальность до минимума» [15, с. 219].

Темой первого полнометражного фильма М.Гомиша *A cara que mereces* («Лицо, которое ты заслуживаешь», 2004 г.) стала абсурдность многих общепринятых правил. Руководствуясь португальской поговоркой о том, что «до 30 лет у тебя будет то лицо, которое дал Господь, а после 30 — то, которое ты заслуживаешь», М.Гомиш снял фильм о человеке, переживающем кризис среднего возраста и осознавшем, что для того, чтобы изменить жизнь, надо забыть все прежние правила. А забыть их герою ленты помогают семеро гномов, которые выглядят, как его ровесники, но ведут себя, как десятилетние мальчишки. Разыскивая клады, играя в прятки и по-детски веря в волшебство, они помогают этому человеку вновь обрести душевный покой.

В фильме *Aquele querido mes de Agosto* («Наш любимый месяц август», 2008 г.), сочетающем в себе особенности документального и игрового

жанров, проявилось еще одно творческое пристрастие режиссера, один из любимых его приемов — «фильм в фильме», демонстрирующий процесс съемки. Но в отличие от знаменитых картин подобного рода (среди них — «Восемь с половиной» Федерико Феллини, «Все на продажу» Анджее Вайды) в ленте М.Гомиша превалирует документальная, а не игровая стилистика. Действие постоянно прерывается выступлениями португальских провинциальных музыкальных групп, и вновь прослеживается присущая эстетике режиссера особенность: игровые постановочные сцены снимаются в документальной стилистике, органично вписываясь в завораживающее пространство ленты, в которой будничное и повседневное так органично соприкасается с нездешним.

Каждая лента М.Гомиша, как бы своеобразна она ни была сама по себе, является переключкой с традициями и национального, и мирового кинематографа. Так, в одном из самых известных его фильмов *Tabu* («Табу», 2012 г.) ощутимо влияние эстетики португальских режиссеров Жоао Сезара Монтейру, Мануэля ди Оливейры и Педру Кошты, а также немецкого режиссера-экспрессиониста Фридриха Мурнау. В этой картине М.Гомиша, где рассказывается о любовной драме, происходящей на фоне событий национальной истории, сочетание документального и игрового начал образует еще одну оригинальную конфигурацию. С одной стороны, главным, определяющим его художественную форму приемом становится стилизация под документ — вплоть до использования черно-белой пленки эпохи немого кино. В то же время фильм, скорее, игровой, и не столько из-за участия в нем профессиональных актеров, сколько из-за сложно выстроенной драматургии. Перетекающие друг в друга истории, происходившие в разные эпохи (1920-е, 1950-е и 2000-е годы), сняты в разной стилистике, но образуют единое пространство, отдельные части которого отрететированы и озвучены, а остальные создают ощущение чистой импровизации. Благодаря этой ленте М.Гомиш получил мировое признание, завоевав ряд престижных кинопремий, среди которых премия Международной федерации кинопрессы Фипресси и приз Альфреда Бауэра на Берлинале 2012 г. «За расширение горизонтов киноискусства».

Еще одним творческим экспериментом М.Гомиша стал фильм *As Mil e Uma Noites* («Тысяча и одна ночь», 2015 г.), участвовавший в программе «Двухнедельник режиссеров» Международного кинофестиваля в Каннах. По словам режиссера, фильм посвящен стране, переживающей глубокий кризис. Полагая, что нельзя сохранять невозмутимость и спокойствие в тяжелое для страны время, он облек свой патриотический порыв в экстравагантную, как всегда, форму, «скрестив», по его выражению, стилистику восточной сказки с документальным анализом ситуации, сложившейся в Португалии. Результатом этого удивительного симбиоза стал фильм-эпопея продолжительностью шесть часов. Столь нестандартную длительность своей ленты М.Гомиш объяснил в интервью, которое дал во время кинофестиваля в Каннах, тем, что она задумывалась как «портрет Португалии в течение целого года, а книга “Тысяча и одна ночь” использовалась в качестве матрицы, чтобы придать ей больший охват» [16].

Следующим оригинальным проектом М.Гомиша стал фильм *Darios de Otsoga* («Дневники атсугва» («Дневники августа», 2021 г.), снятый им сов-

местно с режиссером Морин Фазендейру. Действие фильма развивается в обратном направлении, что отражает и его название — *Diarios di otsoga*, т.е. *Diarios di Agosto*, в котором слово *agosto* написано наоборот. Снятый во время локдауна в августе-сентябре 2020 г., фильм стал своеобразной рефлексией на тему вынужденной обездвиженности, в которую погрузился весь мир.



Кадр из фильма «Дневники агсугва»

Идиллические пейзажи португальской провинции сочетаются в этой ленте с тревожным ощущением присутствия какой-то запредельной сущности, силы, которая и определяет все происходящее. Сюжет о том, как трое молодых людей скрываются от пандемии на природе, где у них вначале возникает прекрасное чувство летней расслабленности и безмятежности, но постепенно чудесные пейзажи не только перестают их радовать, но воспринимаются зловещим замкнутым пространством, почти тюремной камерой, которую нельзя покинуть. Здесь, как и в других фильмах, М.Гомишу, мастерски использующему стилистику «медленного кино», удается обозначить ту легко проницаемую, почти несуществующую грань между реальным и запредельным, которая придает интонации фильма метафизическое звучание.

Настоящей сенсацией в мире кино стала лента М.Гомиша *Grand Tour* («Большой тур», 2024 г.), за которую он получил Приз за лучшую режиссуру 77-го Каннского международного фестиваля. Директор фестиваля Тьерри Фремо, известный французский историк кино, возглавляющий Институт Люмьеров в Лионе, назвал М.Гомиша «одним из самых своеобразных голосов авторского европейского кинематографа» [17].

Как и прежние фильмы режиссера, «Большой тур» можно назвать и очень экстравагантным, и философским. Сюжет, как и всегда в картинах «медленного кино», не имеет особого значения. История о том, как британский дипломат Эдвард бежит от невесты Молли, а она фанатично преследует его по странам Восточной и Юго-Восточной Азии, представляется лишь подобием какой-то завесы, ширмы, под которой скрыта подлинная суть происходящего. Не играют роли и временные рамки этого причудливого повествования. Его начало датировано 1918 г., но в реалии начала прошлого века органично врастают знаки современной цивилизации: небозримые китайские небоскребы и сотовые телефоны мирно соседствуют с допотопными телефонными кабелями, которые распутывают служащие в Сайгоне, и обветшалым колесом обозрения в Рангуне, приводимым в движение руками и ногами. И снова, как и в прежних фильмах М.Гомиша, документальные эпизоды перемежаются с игровыми, черно-белые — с цветными, появляются в кадре и члены съемочной группы. Своеобразно и му-



Режиссер Мигел Гомиш с актерами фильма «Большой тур»

зыкальное сопровождение: в одной из снятых «медленной камерой» сцен по запруженным улицам Сайгона передвигаются, вернее, будто парят вереницы мотоциклистов, сопровождаемые умиротворяющими звуками штраусовского вальса «Голубой Дунай».

Возможно, в фильме «Большой тур» еще больше, чем прежде, автор подчеркивает условность, театральность про-

исходящего, вводя в него оригинальный рефрен — представления с куклами-марионетками, которыми то и дело прерывается действие, вызывая мысли о несамостоятельности главных героев, их подчиненности чьей-то воле.

Под покровом слегка ироничной сюжетной канвы — бегство жениха и погоня за ним невесты, которая не без юмора рассказывает всем, что преследует сбежавшего жениха, — как будто скрывается нечто более важное, что и пытается постичь главный герой. Монах, которого Эдвард встречает в Японии, говорит ему: «Отдайтесь миру! И вы увидите, каким щедрым он станет для вас». Жизнь азиатских народов, так не похожая на европейскую, притягивает героя фильма, становится его шансом на обретение истины.

Непостижимость человеческого бытия, абсурдность и тщетность многих усилий и желаний — возможно, фильм и об этом. Узор, так затейливо и причудливо сотканный М.Гомишем в его фильме, располагает ко множеству интерпретаций, каждая из которых может быть правомерной. В одном из интервью режиссер сказал, что не ищет одобрения зрителей, что «не надо заискивать перед ними, надо им доверять» [16].

Любой фильм М.Гомиша — всегда эксперимент, импровизация, игра. И в каждом из них скрыта загадка, которую не разгадать, загадка сродни той тайне, которую Л.Бунюэль считал основой всякого произведения. По мнению великого испанского режиссера, «фильмам обычно не хватает основного элемента всякого произведения искусства — тайны. Сценаристы, режиссеры, продюсеры слишком заботятся о том, чтобы не нарушить наше спокойствие, и оставляют чудесное окно экрана закрытым в освобождающий мир поэзии» [18, сс. 140-141]. В творчестве М.Гомиша тайна органично вплетена в реальность, а вымысел и игра неотделимы от документального начала.

Каждый режиссер, о котором шла речь выше, создал уникальную художественную структуру, исходя из близкой ему философской концепции осмысления бытия. В то же время очевидное различие авторских стилей отнюдь не исключает творческой близости этих кинематографистов, поскольку все они используют техники «медленного кино».

А.А.Тарковский полагал, что задача режиссера состоит в том, чтобы «создать свой индивидуальный поток времени, передать в кадре свое ощущение его движения, его бега» [2, с. 228]. Применяя те или иные приемы «медленного кино», талантливые мастера создают собственный «поток времени», транслируя на экран свои ощущения от его бега.

«Медленное кино», безусловно, стало своеобразной разновидностью авторского киноискусства, безмерно расширив его творческие горизонты.

ИСТОЧНИКИ И ЛИТЕРАТУРА / REFERENCES

1. Bazen A. Qu'est-ce que le cinema? Paris, Les Editions du Cerf, 2011, 376 p.
2. Туровская М.И. 7½, или Фильмы Андрея Тарковского. СПб, Сеанс, 2021, 464 с. [Turovskaya M.I. 7½ ili filmi Andrey Tarkovskogo. [Turovskaya M.I. 7½ or the films of Andrei Tarkovsky]. St. Petersburg, Seans, 2021, 464 p.
3. Бёрд Р. Андрей Тарковский: стихии кино. М., Музей современного искусства «Гараж», 2021, 360 с. [Berd R. Andrey Tarkovskiy: stjii kino [Bird R. Andrey Tarkovsky: Elements of Cinema]. Moscow, Musey sovremennogo iskusstva "Garazh", 2021, 360 p.
4. Шредер П. Трансцендентальный стиль в кино. М., Des Esseintes press, 2023, 240 с. [Shreder P. Transcendentalnyj stil v kino [Transcendental style in cinema]. Moscow, Des Esseintes press, 2023, 240 p.
5. Тарковский А.А. Запечатлённое время. *Вопросы киноискусства*, М., Наука, 1967, № 10, сс.79-102 [Tarkovskiy A.A. Zapечатlennoe Vremya [Captured time]. *Voprosi kinoiskustva*. Moscow, Nauka, 1967, N 10, pp. 79-102.
6. Тарковский А. Для целей личности высоких. *Искусство кино*, М., 1992, № 4, сс. 119-122 [Tarkovskiy A. Dlia zelei lichnosti visokoy [For the purposes of the tall]. *Iskusstvo kino*. Moscow, 1992, N 4, pp. 119-122.
7. Рейгадас К. Иногда «Наше время» выглядит как мыльная опера. [Reigadas C. Inogda "Nashe vremya" viglyadit kak milnaya opera [Sometimes "Our time" it looks like a soap opera (In Russ)]. Available at: [https:// seance.ru /articles/reygadas-interview /](https://seance.ru/articles/reygadas-interview/)(accessed 16/10/2024).
8. Тарковский А. Лекции по кинорежиссуре. Л., Киностудия «Ленфильм», 1989, 117 с. [Tarkovskiy A. Lekcii po kinorezhissure [Lectures on filmmaking]. Leningrad, Lenfilm, 1989, 117 p.
9. Reigadas C. Nos autoexplotamos y a cambio el sistema nos da entretenimiento. Available at: https://www.elconfidencial.com/cultura/2019-06-20/carlos-reygadas-entrevista-nuestro-tiempo_2079491 (accessed 11.12.2023).
10. Hughes D. Albert Serra entrevistado en El Cant dels ocells. Available at: <http://www.sensesofcinema> (accessed 09.04.2018).
11. Серра А. Посторонний. *Искусство кино*, М., 2023, № 1/2 сс. 166-175 [Serra A. Postoronnij [Outsider]. *Iskusstvo kino*. Moscow, 2023, N 1/2, pp. 165-175 (In Russ.).
12. Autour du cinema de Pedro Costa – Parcour a travers divers entretiens. Available at: <https://derives.tv/autour-du-cinema-de-pedro-costa> (accessed 15.03.2023).
13. Кошта П. Мы движемся в тёмные века» [Costa P. Mi dvizemsya v tiemnie veka [We're heading into the dark ages (In Russ.)]. Available at: <https://seance.ru/article/pedro/> (accessed 12.02.20230).
14. Кошта П. За пределами кадра ничего не существует. *Cineticle*, N 22, 05.08.2017 [Kosta P. Za predelami kadra nichego ne sushestvuet [There is nothing outside the frame]. *Cineticle*, N 22, 05.08.2017. Available at: [http://www.cineticle.com/ interviews/1536-pedro-costa-interview-za-predelami-kadra.html](http://www.cineticle.com/interviews/1536-pedro-costa-interview-za-predelami-kadra.html) (accessed 12.06.2023) (In Russ.).
15. Долгов К.М. Память и забвение отчуждённого сознания. *Иностранная литература*. М., 1981, № 6, сс. 217-229 [Dolgov K.M., Pamyat' i zabvenie otchuzhdyonnogo soznaniya [Memory and oblivion of alienated consciousness]. *Inostrannaya literatura*. Moscow, 1981, pp. 217-229 (In Russ.).

Лидия Ростоцкая

16. Miguel Gomez: «Pour “Les Mille et Une Nuits” je suis aller presque tres loin». Available at: www.Telerama.fr. cinema-gomes-pour-les-Mille-et-une-nuits, Festival de Cannes juin 24, 2015–Telerama (accessed 14.05.2022).

17. Grand tour de Miguel Gomes, premio del director en el Festival de Cannes 2024. Available at: <https://www.sortiraparis.com/es/que-hacer-en-paris/cine-series/320506> (accessed 25.05.2024).

18. Бунюэль Л. Поэзия и кино. Луис Бунюэль. *Коллективный сборник*. Отв. редактор Дуларидзе Л.Г. М., Искусство, 1979, сс. 139-144 [Bunyuel L. Poezia i kino [Poetry and cinema]. *Luis Bunyel, kolektivnyi sbornik*. Iskusstvo. Moscow, 1979, pp. 139-144 (In Russ.).

Lidia V.Rostotskaya (li-ros@mail.ru)

Senior Resercher of Institute of Latin American of RAS

B. Ordynka Str. 21, 115035 Moscow, Russian Federation

The aesthetics of slow cinema in Russian and Ibero-American cinematography

Abstract. The article is devoted to the aesthetic features of one of the most significant trends in auteur cinema, which is called slow cinema. Its inexhaustible creative potential is manifested in many modifications that have appeared in recent decades in world cinema. A cultural analysis of the work of several Russian and Ibero-American directors working in the aesthetics of slow cinema gives grounds to conclude that the obvious dissimilarity of the author’s styles does not exclude the creative proximity of filmmakers, using the methods of slow cinema.

Key words: slow cinema, author’s style, long plan.

DOI: 10.31857/S0044748X25030088

Received 10.08.2024.