

Л.В.Ростоцкая

Авторское кино Испании в контексте культурной идентичности

В статье идет речь о роли киноискусства в эпоху глобализации, прежде всего, об авторском кино как проводнике культурной идентичности. В этом контексте рассматривается творчество некоторых наиболее значительных испанских кинорежиссеров.

Ключевые слова: авторское кино, культурная идентичность, своеобразие традиций культуры.

DOI: 10.31857/S0044748X0004373-9

В последние десятилетия мировая кинематография переживает один из самых сложных и сумбурных периодов, что связано с целым рядом причин, хотя многие из них существовали и раньше и так или иначе касались бесконечного пространства культурной идентичности. С ней пересекаются главные «вечные» темы киноискусства: глобализация с «прилагающейся» к ней стандартизацией и неотъемлемая от самой природы кино двойственность его как искусства и как производства. Конечно, и эти факторы влияния на ситуацию в кино неоднозначны и включают в себя множество вариантов. Это, прежде всего, касается процессов глобализации, которая не сводится только к унификации, но и открывает безграничные творческие возможности. А две стороны кинопроцесса — художественная и производственно-экономическая — далеко не всегда противостоят друг другу, но могут взаимодействовать слаженно и вполне органично.

Глобализация, будучи сложным, многомерным и многоуровневым феноменом, разными ипостасями проявляется как в политике и экономике, так и в культуре. Модернизация, бурно распространяющаяся благодаря глобализации, предоставляет невиданные прежде возможности во всех сферах жизни. Всеобщая открытость, взаимодействие и взаимовлияние

Лидия Владиславовна Ростоцкая — старший научный сотрудник ИЛА РАН (li-ros@mail.ru).

пробуждают интерес к другим культурам, влекут за собой обогащение опытом, необходимым для полноценного развития культурных процессов. Вместе с тем некоторые аспекты глобальных изменений часто приводят и к негативным последствиям, в частности, к полному нивелированию национальных особенностей культуры.

Как пишет доктор философских наук, культуролог Николай Андреевич Хренов, «подлинная идентичность народа, сохранение которой позволяет ему выживать и преодолевать социальную аномию, создается его культурой. Если в результате активной вестернизации эта культура активно размывается, то утрачивается идентичность, и народ рискует раствориться в общих идентификационных процессах, которые ни в коей мере не являются синонимом глобализационных процессов»¹.

Киноискусство обладает уникальными возможностями преобразования идентичности культуры в своеобразные, в присущие только ему художественные формы. Многим кинематографистам удается передать суть культурной идентичности, ее дух, хотя для этого им часто приходится балансировать на стыке множества проблем, находясь в вечной зависимости от финансовой составляющей кинопроцесса, успешности проката и так далее. Нельзя не отметить, что тех, кто ориентируется исключительно на получение прибыли и бесконечно далек от мук творчества, в современную эпоху неизмеримо больше. И чисто коммерческие проекты, как правило, выстроенные по известным стандартам, становятся заманчивыми моделями в силу своей финансовой успешности. «Кино, пожалуй, самое несчастное из искусств, — писал Андрей Арсеньевич Тарковский. — Кино пользуются, как жевательной резинкой, как сигаретами, как вещами, которые покупают. Поэтому принято считать: чтобы картина считалась хорошей, она должна продаваться. Если же мы думаем о кино как об искусстве, такой подход абсурден... Единственный путь к зрителю для режиссера — быть самим собой»².

Есть еще одно обстоятельство, сопровождающее по сути всю историю кино, — вечное противостояние между собственными ценностями культуры и целенаправленно насаждаемой гегемонией США. Большинство стран мира (наиболее очевидно это наблюдалось, наверное, в Латинской Америке) через голливудские фильмы приобщалось к американской массовой культуре — к ее эстетическим нормам и системе ценностей. Безусловно, и раньше, и сейчас американские фильмы обладают очень привлекательным набором, включающим высочайший технический уровень, участие талантливых актеров-звезд, мастерство зрелищности, но со временем многие их достоинства превратились в штампы, стандарты, не допускающие никакого риска в виде отклонений от опробованных схем.

Еще в далекие 1910-е годы, на заре кинематографии, Луи Деллюк, французский кинорежиссер и теоретик кино, бил тревогу в своих статьях, подвергая критике дельцов от кино, которые ведут к его художественному оскудению. С горечью он писал о том, что на родине Флобера и Верлена стали американизировать любовь. «Американский фильм должен быть американским фильмом, итальянский — итальянским, а французский дол-



Режиссер Педро Альмодовар

жен быть французским!»³. Хочется дополнить список Л.Деллюка: испанский фильм должен быть испанским, латиноамериканский — латиноамериканским, российский — российским и т.д. В Латинской Америке, где влияние североамериканских киноконцернов сказывалось особенно мощно, бывали периоды практически пол-

ного отрешения от собственных традиций киноискусства и культуры в целом. Режиссеры снимали фильмы, полностью подчиненные требованиям продюсеров США. Таким образом появлялись ленты с совершенно непонятной для латиноамериканского зрителя проблематикой, психологически и нравственно далекой от национального мироощущения. Герои этих фильмов существовали вне какого бы то ни было социального и культурного контекста, представляя собой безликие выхолощенные фигуры, обураваемые нелепыми бумажными страстями. Теряя черты национального своеобразия, утрачивая особенности национальных традиций, латиноамериканская кинематография тех лет становилась искусством несамостоятельным, неоригинальным, производным от других. Приведем лишь один пример из многих. Кинематографисты Аргентины, страны, обладающей уникальными традициями киноискусства, в 1940-е годы начали избегать даже малейших признаков национальной самобытности в своем стремлении создавать так называемые универсальные ленты. Они прилагали неимоверные усилия для того, чтобы в их фильмах не только не проявлялись особенности аргентинской культуры, но чтобы и вовсе не определялась национальная принадлежность их персонажей, не похожих как на аргентинцев, так и на жителей какой-либо другой страны. Журналист Браулио Сольсона писал тогда из Парижа: «...во Францию послали фильмы, у которых только названия были аргентинскими ...они прошли незамеченными, и здесь не говорят об аргентинском кино, потому что ни у кого и не возникло ощущения, будто он видел аргентинский фильм...»⁴.

И — как противоположный пример, хронологически совпадающий с первым, — настоящий взлет мексиканского кино, не только не гнушавшегося своеобразием своей культуры, но даже эстетизировавшего неповторимость мира индейцев. Тогдашний бурный успех мексиканских кинематографистов, спроецировавших на киноэкран завораживающий мир латиноамериканской магической реальности, возвеличившей духовную чистоту и благородство индейцев, прежде всего связан с творчеством режиссера Эмилио Фернандеса, которого из-за его происхождения называли «El Indio», а также

оператора Габриэля Фигероа и блистательного актерского ансамбля, в который входили Мария Феликс, Долорес дель Рио, Педро Армendarис и другие. В лентах Э.Фернандеса — отсветы древних поэтических легенд, экспрессивность и величие полотен монументалистов.

Кино располагает мощными средствами как для поддержания, претворения культурной идентичности с помощью кинематографической образности, так и для ее подавления. И насколько очевидно то, что подражания американскому кино, использование готовых схем и «ре-



Хулио Медем — режиссер

цептов» в погоне за прибылью всегда сопровождали и будут сопровождать процесс создания кино во многих странах, настолько же несомненно и то, что им всегда будет противостоять стремление к собственной самореализации, к утверждению своей идентичности. И хотя далеко не всегда благотворные творческие потенции успешны в коммерческом плане и с точки зрения интереса зрителей, лишь подобного рода фильмы становятся важными вехами в истории кино. Неизбежно происходящим на наших глазах процессам унификации, к сожалению, не только в сфере потребления и технологий, но и на уровне самих основ национальной ментальности, в силах противостоять лишь те, чье творчество отмечено подлинным авторским своеобразием, уникальностью. К счастью, несмотря на более чем пространное отношение к культуре как к рыночному товару, потребность творческого самовыражения неискоренима, как неискоренима сама культурная идентичность. Как писал литературовед, культуролог Валерий Борисович Земсков, «великое искусство отрицает мизерное, стандартизированное до «дважды два» производство...»⁵.

Несмотря на особенность кино как коллективного производства, в котором задействовано множество людей (часто очень далеких от искусства), суть каждой национальной кинематографии всегда определяется творческим потенциалом личности автора, и только сила и степень авторского своеобразия и таланта наполняет ее живительной энергетикой подлинного искусства. История кино — это, по существу, история тех фильмов, вернее, тех авторов, которые оставляют в ней след навсегда.

Феномен авторского кино тесно связан с проблемой культурной идентичности и с неизбежной для нашего времени антитезой «своеобразие — унификация», «национальная самобытность — стандартизация». Как явление, противостоящее так называемому массовому искусству, авторское кино или арт-синема было признано особой моделью киноискусства в середине XX в., хотя формировалось гораздо раньше. Среди множества имен,

которые можно причислить к авторскому кино 1920—1930-х годов, — один из основоположников мирового кино, французский режиссер Жорж Мельес, американец Дэвид Уорк Гриффит, немец Фридрих Мурнау, советские режиссеры Сергей Эйзенштейн и Дзига Вертов. К авторскому кинематографу Франсуа Трюффо относил и фильмы Альфреда Хичкока, восхищавшие его соединением авторского начала и зрелищности. Трюффо даже снял несколько фильмов в подражание Хичкоку. Любопытно, что Хичкок вместе с женой в 1920-е годы были активными членами Лондонского общества кино, занимавшегося распространением тех фильмов, которые сейчас называют авторскими. Среди них были ленты и советских режиссеров, у которых Хичкок учился искусству монтажа. А обучаться новым формам киноязыка Хичкок специально поехал к родоначальнику экспрессионизма в кино немецкому режиссеру Фридриху Мурнау и, по его словам, «научился у Мурнау рассказывать без слов».

Но, так или иначе, как концептуальный термин понятие «авторское кино» было сформулировано Трюффо лишь в 1950-е годы. Конец 1950-х — 1960-е годы был периодом, в котором снимали свои фильмы такие будущие классики мирового кино, как Трюффо, Жан-Люк Годар, Федерико Феллини, Ингмар Бергман, Пьер Паоло Пазолини, Луис Бунюэль, Бернардо Бертолуччи, Андрей Тарковский, Глаубер Роша, Вернер Херцог. Это был удивительный период в культуре многих стран, в которых почти одновременно появились целые школы молодых кинематографистов, открывших новую страницу мирового кино: французская «новая волна», итальянский неореализм, английское «свободное кино», «новое латиноамериканское кино», «новое испанское кино», барселонская школа кино.

Конечно, каждое из этих направлений имело свои особенности. Так, по мнению Педро Альмодовара, новое испанское кино, центром которого стал Мадрид, по сравнению с итальянским неореализмом было «менее сентиментальным и более изобретательным». А по словам известного испанского ученого, историка кино Хосе Марии Капарроса Леры, создатели нового кино «пробудили нашу обуржуазившуюся кинематографию от спячки, в которой она находилась... В этом новом поколении и в тех, что придут вслед за ними, безусловно, будущее нашего кино»⁶. При всех бросающихся в глаза неизбежных творческих расхождениях, все эти новые направления в киноискусстве объединяло общее стремление отгородиться от потока голливудских фильмов и, по словам Стива Нила, одного из первых исследователей авторского кино, «обратиться к высокому искусству и специфическим культурным традициям данной страны».

Теоретическое обоснование авторского кино получило в работах историков кино, кинокритиков французского журнала «Cahier du cinema». В статьях «Арт-синема как институция» Стива Нила, «Политика европейского кино и ответ Голливуду» Армана Маттелара, «Артхаус как проявление кино» Дэвида Бордвелла была сформулирована концепция авторского кино как модели европейского кино, противостоящей голливудской. При этом главной фигурой съемочного процесса, от которой полностью зависит

реализация творческого замысла, становится автор, режиссер, часто совмещающий функции сценариста, монтажера, продюсера, или, по крайней мере, контролирующей их работу.

Кроме того, были разработаны основные принципы культурной политики государства, направленные на укрепление национальных кинематографий и ограничи-



Кадр из фильма «Виридиана»

вающие влияние североамериканских концернов. Изложенные теоретиками кино постулаты остаются актуальными до сих пор, так же, как определение авторского кино, данное С.Нилом: «Арт-фильмы, как правило, отличаются подчеркнутым вниманием к визуальному стилю... отказом от действия в голливудском смысле, последовательным акцентом на характерах, а не на сюжете и глубиной драматического конфликта»⁷. Но главным отличием авторского кино было и есть то, что Марио Варгас Льюса назвал «оригинальным и творческим началом в человеческой личности», а режиссер Виктор Эрисе — «формой постижения мира, создания его части... средства для поисков истины, открытия чего-то прежде неизвестного или, возможно, утраченного где-то на жизненном пути»⁸.

Для испанского кино главной, безусловной фигурой, выражающей суть его своеобразия, стал Луис Бунюэль. Его творчество связано с глубинными пластами национальной культуры, ментальности, мироощущения. Ему удалось найти адекватные кинематографические средства выражения, чтобы перенести на экран уникальность испанской культуры. По выражению Хосе Ортеги-и-Гассета, эта особая духовная ипостась вобрала в себя «жажду благодати, ирреальности, магии, экстравагантности» и «тайную любовь к абсурду», и вечное донкихотство, или несбыточность идеала, разбивающегося о реальность.

Лучшие режиссеры, каждый по-своему, ввели зрителей в мир «испанского», органично сочетающий благоговейное почитание традиций и жадное устремление к новому, неизведанному, консерватизм и спонтанную непредсказуемость, реальное и воображаемое. Стоит отметить, что зачастую, кем бы ни были испанские мастера — художниками, писателями или кинематографистами, — они, как правило, воспроизводят суть, дух национальной идентичности неосознанно. В то время как запланированное стремление запечатлеть «истинно испанское» (или мексиканское, португальское, русское и т.д.) приводит только к имитации. Л.Бунюэль неоднократно упоминал, что ни один его фильм не был «претворением какой-нибудь заранее заданной мысли» и что он «прибегает к отрицанию, гротеску,



Кармен Маура в фильме «Женщины на грани нервного срыва»

черному юмору», но делает это помимо своего желания, произвольно. Высказывание же английского историка кино Джона Хопвелла о том, что фильмы режиссера Мануэля Гутьерреса Арагона это — «результат не столько необходимости разрабатывать какую-нибудь тему, сколько темперамента» — можно отнести ко многим испанским режиссерам.

Своеобразие испанского кино, его «испанскость» — это вечно будоражающий нерв, уходящий в сокровенные лабиринты национальной культуры, во времена Сервантеса и

Гойи, Веласкеса, Кальдерона и Тирсо де Молины, Лопе де Веги, Хосе Соррильи и других великих испанцев или «великих безумцев», по определению Октавио Паса. Конечно, не всегда даже лучшие авторские ленты становятся суперпопулярными. Успех коммерческий и успех художественный далеко не всегда совпадают, впрочем, в испанском кино достаточное число таких счастливых совпадений. Назову только несколько имен: Педро Альмодовар, Хулио Медем, Мануэль Гутьеррес Арагон, Фернандо де Араноа, Исиар Больяин, Давид Труэба, Алехандро Аменабар, Альберт Серра и многие другие. Творчество каждого из них отличает та оригинальность авторского почерка и те особенные знаки национальной самобытности, которые не поддаются скрупулезному анализу. Кинокритик Хулио Перес Перуча пишет по этому поводу: «Несомненно то, что испанское кино, несмотря на свои отклонения от нормы (или, может быть, благодаря им), — это кинематограф, нестандартность которого превращает его в притягательное и оригинальное явление»⁹.

Уже несколько десятилетий в число самых значимых мировых режиссеров входит Педро Альмодовар. Перечень его «Оскаров», «Золотых пальмовых ветвей», «Сезаров», премий «Гойя» и «Бунюэль» бесконечен. В 2006 г. он получил Премию принца Астурийского за достижения в искусстве, в 2016 г. стал Почетным доктором Оксфордского университета, а во Франции его называли «кинематографическим богом». Ключом такого непреходящего успеха, скорее всего, стало присущее его созидательному темпераменту органичное сочетание приверженности традициям национальной культуры с неумным пристрастием к самым безумным экспериментам. На первый взгляд фильмы Альмодовара и Бунюэля непохожи. Но «на второй взгляд», становится очевидной преемственность, так ярко и своеобразно проявляющаяся в творчестве Альмодовара. Характерные для авторского стиля Бунюэля парадоксальные сочетания консерватизма и непредсказуемости, почти фанатической преданности традициям со стремлением к

новому, оригинальному стали и главными особенностями авторского стиля Альмодовара.

Как и для Бунюэля, наиболее близкой его художественному мышлению оказалась эстетика Рамона Марии дель Валье-Инклана, одной из самых ярких фигур испанской литературы конца XIX — первой трети XX в. Театр Валье-Инклана он называет своими



Главную героиню в фильме «Джульетта» исполнила Эмма Суарес

корнями, а в «эсперпенто», литературном жанре, созданным Валье-Инкланом (или, по определению Альмодовара, гротескной сатире), видит блестящее средство воплощения испанской ментальности. Жанр «эсперпенто» («esperpento» обозначает нечто абсурдное, безобразное, нелепое) имеет непреходящее значение для испанской культуры, выражая суть национальной ментальности. Это — сатирическое, фарсовое произведение, которое с помощью особого рода гротеска обнажает разные стороны жизни. Сам Валье-Инклан устами героя своей пьесы «Светочи богемы» («Luces de bohemia», 1924) говорит о том, что «эсперпенто изобрел еще Гойя... Обычные герои, отраженные вогнутыми зеркалами, представляют собой эсперпенто. Трагическую суть испанской жизни можно выразить только с помощью последовательно осуществляемой деформации... Испания — это гротескная деформация европейской цивилизации»¹⁰. Для Валье-Инклана испанская действительность сама по себе была «эсперпенто» — искаженным образом реальности с доведенными до пародии пороками современной писателю эпохи.

О том, что этот уникальный жанр существовал в испанской культуре испокон веков, писал и великий Ортега-и-Гассет, утверждая, что это по существу та «поэзия, самыми простейшими составными частями которой являются занавеси, грубо размалеванные сценами преступлений, о которых рассказывают собравшимся ротозеям на больших и маленьких площадях уличные шарлатаны»¹¹. Одним из воплощений «эсперпенто» в литературе Ортега-и-Гассет называл пьесу «Дон Хуан Тенорьо» испанского драматурга и поэта XIX в. Хосе Соррильи, каждая рифма которой для испанца «абсолютная и незаменимая сущность»: «Едва ли и в самом деле найдется человек во всем испанском сообществе, в сердце которого не живут и не оказывают своего воздействия — хорошего ли, плохого ли — все персонажи этого драматического творения и огромное число стихов из него. Они — в каждом испанце, это словно бы частица его самого, и она активно на него воздействует»¹².



Пенелопа Крус в кинофильме «Возвращение»

Что касается Валье-Инклана, то надо сказать, что ему удалось воплотить своеобразие «эсперпенто» почти во всех видах своей литературной деятельности — поэзии, прозе, драматургии, — в которых, по словам литературоведа Инны Артуровны Тертерян, «фарсовый комизм и гротеск сплавлены с социальным

анализом и документальной точностью воссоздания истории»¹³. По произведениям Валье-Инклана до сих пор снимаются фильмы, а выражающее суть его эстетики невероятное сочетание фарса, гротеска с абсолютной реалистичностью стало стилиобразующей моделью для многих испанских кинематографистов. Одним из таких фильмов является «Виридиана» («Viridiana», 1961) Бунюэля, которую И.А.Тертерян назвала «произведением, как будто вобравшим в себя целую эпоху национальной культуры»¹⁴.

Уникальным вариантом воплощения испанской идентичности в киноискусстве стало творчество Альмодовара. Его как неистового творца привлекает весь арсенал средств киноискусства, он может увлечься любым из них, использовать любые художественные формы, вплоть до голливудских моделей триллера, мелодрамы или боевика, но при этом любая его стилизация приобретает неповторимую национальную окраску. Невероятного эффекта Альмодовар достигает, смешивая воедино трагическое и комическое, драму и фарс, и использует при этом любые приемы, которые его увлекают, какими бы экстравагантными или, наоборот, тривиальными они ни казались. Его ленты напоминают то мелодраму, то детектив, то оперетту, то психологическую драму, а чаще всего все вместе, заставляя вспомнить и о Бунюэле, и о Валье-Инклане, и о постмодернизме, а по существу рождая новую художественную реальность — авторский кинематограф Педро Альмодовара. При всей зрительской готовности к эксцентричным кульбитам в его творчестве каждый фильм Альмодовара вновь вызывает удивление, и каждый раз режиссеру удается создать уникальное художественное пространство, сплетая абсолютно реальные, будничные ситуации с невероятными, запредельными.

Одним из особых знаков, отличающих его фильмы, стало то, что герои Альмодовара (а чаще, как правило, героини) всегда живут «на грани» — «на грани нервного срыва», отчаяния, недаром именно так он назвал прославивший его знаменитый фильм «Женщины на грани нервного срыва» («Mujeres al borde de un ataque de nervios», 1988); упомянем здесь и «Цветок моей тайны» («La flor de mi secreto», 1995), «Все о моей матери» («Todo sobre mi madre», 1999), «Возвращение» («Volver», 2006), «Джульетта»

(«Julieta», 2016). Или на грани между жизнью и смертью: «Матадор» («Matador», 1986), «Поговори с ней» («Hable con ella», 2002), «Дурное воспитание» («La mala educación», 2004), «Кожа, в которой я живу» («La piel en que habito», 2011). Конечно, нервные срывы у его героинь проявляются по-разному. Например, героиня фильма



Сцена из кинофильма «Высокие каблуки»

«Возвращение» (получившего бесчисленное количество наград, в том числе премии за «лучший сценарий» и «лучшую актрису» на Каннском фестивале 2006 г.) страдает, совершая при этом и почти безумные поступки, и очень рациональные. Ее роль блестяще играет Пенелопа Крус, создав образ «девушки из народа» Раймунды, хотя и живущей в Мадриде, но сохранившей деревенские обычаи и органично сочетающей самые, казалось бы, несочетаемые качества — хитрость и самопожертвование, великодушные и расчетливые, грубые и нежные. А, главное — она обладает невероятной силой духа и решимостью, помогающими ей выстоять в самых трагических ситуациях. Фильм «Возвращение» стал еще одним гимном женщине и еще одним признанием режиссера в любви к своим корням, к родной Ла-Манче, просторам ее красноватой земли, умиротворяющему вращению ее ветряных мельниц, а, главное, к ее обитателям, преданно и просто-душно хранящим свои многовековые устои.

Что касается последнего на сегодняшний день фильма Альмодовара «Джульетта», участвовавшего в фестивале в Каннах 2016 г., — в нем проявилась другая ипостась нервного срыва. Его хочется назвать «тихим», «камерным», недаром режиссер изначально хотел дать ему название «Тишина» или «Безмолвие». И недаром главную роль в нем сыграла Эмма Суарес. Сама ее внешность обращает к нежным акварельным краскам, а особенности актерского дарования позволяют ей психологически тонко и непафосно воспроизвести глубокие страдания матери, разлученной с дочерью. В одном из интервью по поводу фильма Альмодовар сказал, что не позволял плакать актрисам, играющим главные роли, потому что слезы не могут передать «душевного изнеможения, возникающего после долгих лет боли».

Героиня фильма живет с глубоким чувством вины, которое она испытывает из-за гибели мужа: после ссоры с ней он вышел в море во время шторма и утонул. Другой гранью ее боли стала невозможность общаться с дочерью, не простившей ей гибель отца и скрывшейся от матери. Она смогла простить только после того, как сама пережила трагедию, когда утонул ее ма-



Катрин Денёв и Фернандо Рей в фильме «Тристана»

ленький сын. Только тогда дочь написала матери письмо, в котором были строки о том, что тот, кто не пережил утрату, не может понять.

Мучительные отношения любви-ненависти между матерью и дочерью — тема еще одного фильма Альмодовара «Высокие каблуки» («*Tacones lejanos*», 1991), в котором, в свою очередь, содержится аллюзия на фильм Ингмара Бергмана «Осенняя соната» («*Höstsonaten*», 1978). Картина Бергмана даже нарочито упоминается в одном из диалогов ленты Альмодовара, содержатся в ней и намеренные сюжетные параллели с фильмом великого шведского режиссера. Но этими

чисто внешними аналогиями и ограничивается сходство между ними, потому что картина «Высокие каблуки» снята испанцем и по-испански, ее стилистика напитана духом испанской ментальности, вобравшей в себя уникальность «эс-перпенто» и соединившей трагическое и комическое.

Сколь бы ни были многообразны, иногда оригинальны, иногда тривиальны средства киноязыка и те неожиданные источники, которые Альмодовар использует в своей многоцветной палитре, они всегда приобретают особенности испанского кино. Например, сценарий фильма «Кожа, в которой я живу», в котором смешалось множество жанров в очень странном, но органичном симбиозе, написан им по криминальной повести известного французского автора детективов Тьерри Жонке «Тарантул».

Трагический оттенок в фильмах Альмодовара приобретает бунюэлевская тема безумной любви, *l'amour fou*, ураганом врывающейся в жизнь, безрассудной и очищающей, единственно ценной, но и обреченной в этом мире, и неотделимой от нее смерти. Зачастую приобретая криминальную окраску, в его фильмах она превращается не в детективную историю, а в сложную психологическую драму, как, например, в фильме «Поговори с ней». Его герой — санитар Бениньо, любовь которого к женщине, находящейся в коме, совершает чудо, возвращая ее к жизни. Но, как многие испанские фильмы, он не заканчивается «хэппи-эндом». Ошибочно решив, что любимая умерла, герой картины кончает жизнь самоубийством: мир без любви для него бессмыслен. В образе Бениньо ощутимы отсветы той духовной ипостаси испанского, о которой Антонио Альмагро писал: «Особая тяга к духовному и вечному — вот испанский образ жизни. Это достигается восхождением в каждый момент жизни. Порыв к «надъестественному» порождает особый испанский способ жить нашим внутренним временем, двигаясь в каждый момент по вертикали, напрягаясь и очищаясь в единстве жизни и смерти, преходящего и вечного до такой степени,

что испанец готов разорвать горизонталь текущего хода времени»¹⁵. Как и бунюэлевская Виридиана, как и многие другие герои испанских фильмов, живущие по законам своего «внутреннего» времени, герой Альмодовара гибнет, «разбиваясь о реальность».



Эпизод из фильма «Скромное обаяние буржуазии»

Та же тема безумной любви, но в ином ракурсе, и отчасти как некое продолжение фильма Бунюэля «История одного преступления», звучит в ленте «Матадор», ставшей еще одной попыткой приблизиться к тайне экзистенциальной нерасторжимости любви и смерти. Этот, такой «испанский» фильм элегантен как изысканное полотно художника, в палитре которого лишь два цвета — красный и черный.

Важно сказать о том, как тщательно и кропотливо Альмодовар подбирает актеров в свои фильмы, и как правило, это попадание в «десятку». Все его персонажи необыкновенно выразительны, внося в свою игру не только неповторимость собственной индивидуальности, но и претворяя на экране особенности национальной ментальности. Испанское кино всегда представляли незаурядные актеры, сами по себе воплощающие эту ментальность. И это, прежде всего, знаменитый Фернандо Рей. Рей, с его статью испанского гранда (И.А.Тертерян сравнила его лицо с портретом Эль Греко «Кабальеро с рукой на груди») — мастер как тонкого психологического рисунка, так и своеобразных комедийных тонов. Он был любимым актером Бунюэля, сыгравшим главные роли в его знаменитых фильмах «Виридиана» (1961), «Скромное обаяние буржуазии» (1972), «Этот смутный объект желания» (1977), «Тристана» (1979). Последней ролью Рея, снявшегося более чем в 200 фильмах в кино и на телевидении, стала роль Дон Кихота в 10-серийном телевизионном фильме «Дон Кихот Мигеля де Сервантеса» (1991) Гутьерреса Арагона. Что касается лент Альмодовара, то их уникальность в большой степени связана с образами, созданными такими актерами как Кармен Маура, Хавьер Бардем, Антонио Бандерас, Анхела Молина, Росси ди Пальма, Мариса Паредес, Виктория Абриль, Сесилия Рот, Эмма Суарес и, конечно, великолепная Пенелопа Крус.

Удивительное завораживающее пространство фильмов Альмодовара невозможно воспроизвести, «повторить» кому-либо еще, их барочная магия неотделима от его уникального творческого дара. Особенности своеобразия испанского искусства, испанской литературы остаются важным знаком проявления культурной идентичности в кино. Преломляясь сквозь века испанской культуры, они нашли художественное воплощение в творчест-



Кадр из фильма «Этот смутный объект желания»

ве кинематографистов, разделяющих точку зрения о том, что «испанский дух не способен создать трагического героя, и испанскую реальность можно отразить лишь в кривом зеркале, тем самым снижая пафосность трагедийного начала»¹⁶.

К киномастерам, своеобразно и тонко преломляющим в своем творчестве уникальные тради-

ции испанской культуры, нельзя не отнести также Альберта Серру¹⁷ и Хулио Медема. Творческие «игры» со временем и пространством Медема, какими-то гранями соотносимые с экзистенциальными мотивами творчества Бунюэля, Бергмана, Эрисе, Тарковского, Кшиштофа Кеслевского, Мануэля ди Оливейры, выражают в то же время его собственную философию постижения мира и всегда облекаются им в оригинальную художественную форму. Каждая новая работа режиссера воспринимается неожиданным поворотом в его творчестве, но все эти «зигзаги» становятся органичными частями его диковинного художественного мира, который часто называют «вселенной Медема».

Бунюэль и Медем — уроженцы Страны Басков, Альмодовар — катилец, Серра — каталонец. Каждый из них бережно и любовно обозначил в своем творчестве знаки и приметы своей «малой родины», о которой они никогда не забывали. Но очевидна и их постоянная соотнесенность с общенациональной культурой, общими традициями. А кинематограф, возможно, стал тем самым объединяющим началом, исходящим из «признания... одновременной принадлежности к двум культурам и принципа их равноправия»¹⁸, о котором пишет в статье «Проблема культурной идентичности в полиэтническом обществе» культуролог Наталия Сергеевна Константинова.

Каждый автор, каждый мастер, конструируя свое художественное пространство по своим, ведомым лишь ему законам творчества, включает в его орбиту не только особенности личностного мироощущения, но и, осознанно или нет, «вольно или невольно», всего того национального культурного наследия, которое принадлежит ему по праву рождения и является неотторжимой частью его генетической памяти. Творчество каждого большого художника приобретает неповторимое своеобразие лишь тогда, когда уникальность национальной ментальности преломляется сквозь призму его собственного мировосприятия и художественного дарования.

ИСТОЧНИКИ И ЛИТЕРАТУРА / REFERENCES

- ¹ Современные трансформации российской культуры, М., Наука, 2005, с.614. [Sovremennye transformacii rossiyskoj kulturi] [The modern transformation of Russian culture]. Moscow, Nauka, 2005, p. 614.
- ² Искусство кино, 1992, № 4, с. 119. [Iskusstvo kino] [The art of cinema]. Moscow, 1992, N 4, p. 119.
- ³ Ж.С а д у л ь. Всеобщая история кино 1914—1920. М., Искусство, 1961, т. 3, с. 625. [J.Sadoul Vseobshchaya istoria kino] [General history of art 1914-1920]. Moscow, Iskusstvo, 1961, t. 3, p. 625.
- ⁴ Enciclopedia Cinematográfica Mexicana. México, 1955, p. 847.
- ⁵ В.Б.З е м с к о в. О литературе и культуре Нового Света, М.- СПб., Гнозис, 2014, с. 12. [Zemskov V.B. O literature i culture Novogo Sveta] [About the literature and culture of the New World]. Moscow – St. Peterburg, Gnosis, 2014, p. 12.
- ⁶ С а р а г р о с Л е р а. Historia crítica del cine español. Barcelona, 1999, p. 128-129.
- ⁷ S.N e a l e. Art Cinema as Institution. — Screen, 1981 vol. 22, p. 13-14.
- ⁸ Erice Victor. El latido del tiempo. — Available at: http://elpais.com/diario/2004/01/23cine/1074812407_850215.html (accessed 12.02.2019).
- ⁹ J.P é r e z P e r u c h a. Un siglo del cine español. Madrid, 2000, p. 312.
- ¹⁰ R.M. d e l V a l l e - I n c l á n. Lucas de bohemia. Madrid, Espasa-Calpe, 1961, p. 64.
- ¹¹ X.О р т е г а - и - Г а с с е т. Деруганизация искусства. М., 1991, с. 549 [J.Ortega-i-Gasset. Degumanizacia iskusstva] [The degumanizacion of art]. Moscow, 1991, p. 549.
- ¹² Ibid., p. 548.
- ¹³ И.А.Т е р т е р я н. «Виридиана» и испанская культура XX века». — Луис Бунюэль. М., Искусство, 1979, с. 92. [Terteryan I. A. “Viridiana” i ispanskaya kultura XX veka”. — Luis Buñuel] [“Viridiana” and the Spanish culture of the twentieth century”. Moscow, Iskusstvo, 1979, p. 92
- ¹⁴ Ibid., p. 79.
- ¹⁵ А.А l m a g r o. Constantes de lo español en la historia y en el arte. Madrid, 1955, p. 17.
- ¹⁶ Культура современной Испании. М., Наука, 2005, с. 155 [Kultura sovremennoy Ispanii] [Culture of modern Spain]. Moscow, Nauka, 2005, p. 155.
- ¹⁷ Подробнее см.: Л.В.Р о с т о ц к а я. «Эстетика «медленного кино» в фильмах Альберта Серры». — Латинская Америка, 2019, № 2 [Estetica “medlennogo kino” v filmach Alberta Serry] [The aesthetics of slow cinema in the works of Albert Serra]. Latinskaya America, 2019, № 2.
- ¹⁸ Культура современной Испании. Op. cit., p. 25.

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

Senior Researcher of Institute of Latin American of RAS

Author`s cinema of Spain in the context of cultural identity

Abstract. The article deals with role of cinema in the era of globalization, first of all, the author`s cinema as conductor of cultural identity. In this context we consider the work of some of the most important Spanish filmmakers.

Key word: author`s cinema, cultural identity, originality of cultural traditions.