



## Мадрид, провинция, Барселона. География как объект феноменологии КИНО

**О.К. Рейзен**

доктор искусствоведения, профессор

*Географические объекты, ставшие местом действия анализируемых в статье фильмов, рассмотрены не с точки зрения знакомства с их достопримечательностями. Автору важны причины выбора и способы презентации городов и улиц как отражение общего положения в стране, политического, экономического, культурного и т.д. Географический объект играет немаловажную роль в отображении общей атмосферы жизни Испании, и, таким образом, изучение этого объекта повествования во временной перспективе позволяет прийти к ряду заключений, связанных как с историей страны, так и с историей ее кинематографа.*

АННОТАЦИЯ УДК 791.43 (4/9), 778.5(4/9)/ 03.29

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА

город, образная система, метафора, клаустрофобия, эзопов язык, символизм, аллюзии, застой, франкизм

В испанском кинематографе традиционное различие двух киношкол, мадридской и барселонской, носившее на протяжении долгих лет скорее эстетический характер, — консервативно-реалистической первой и авангардистской второй, «официально» оформилось не только территориальным разграничением киностудий, но и названиями «новых волн», сложившихся в 1960-е годы: «Барселонской киношколы» и «нового испанского кино» в Мадриде. Однако это различие, весьма очевидно отметившее тематику и проблематику картин, образы персонажей и формы сюжетосложения, на способе изображения самих центральных городов страны отразилось мало. В обоих случаях режиссеры стремились к максимальной достоверности, будь то материал исторический или современность, среда обитания буржуазной элиты или нищих кварталов. Водораздел скорее проявился в иной географической плоскости: стоило избрать местом действия провинцию, и повествовательная структура обретала метафорический смысл. Но метафорический смысл этот еще более подчеркивается сопоставлением или вернее противопоставлением жизни провинциальной и столичной, тем более, что редкий

испанский фильм от такого противопоставления удерживается, поэтому разговор об испанских городах в кино, где персонажам то и дело предстоят перемещения даже и внутри одного фильма, предопределяет структуру статьи — географическая общность.

### Барселона

Близость кинематографической колыбели, Франции, и сравнительно высокий — по сравнению с прочими испанскими районами промышленной уровень привели к тому, что первые шаги на территории страны кинематограф сделал в Барселоне. Здесь не только прокатилась привычная волна всевозможных «выходов» с фабрик, из церквей и прочих многолюдных собраний, не только запечатлевались разнообразные религиозные процессы, но и первый игровой фильм был снят в Барселоне, «Ссора в кафе», *Riña en un café* (1897). Его режиссер, Фруктуосо Гелаберт предложил павильонную жанровую сценку с ассортиментом узнаваемых и характерных типажей, а заодно создал им «обрамление» из видовых виньеток города. Так Барселона вошла в кино. Ровно сто десять лет спустя режиссер В. Понс показывает, как мало изменений произошло в городе, стране и — человеческих отношениях. А фильм его, снятый в 2007 году, так и называется, «Барселона».

...Пожилая пара, Рамон и Роса живут на аренду от сдаваемых в принадлежащем им доме комнат. Структура фильма предельно проста — это пять долгих вечеров, наполненных бесконечными разговорами владельцев квартир с жильцами. За вечер — по одному жильцу. Пожилая дама, дающая частные уроки французского языка. Охранник универмага. Эмигрантка из Аргентины, работающая в ресторане. Четвертый собеседник — фигура загадочная, как весь разговор его с Росой. Всем жильцам хозяева предлагают освободить комнаты. А в эпилоге домовладельцы остаются вдвоем и неожиданно обнаруживают, что продолжают отвечать на вопросы, которые в предыдущие вечера задавали их арендаторы.

При чем тут Барселона, если все действие фильма, хоть и развивается в этом городе, но практически не покидает пределы одного дома, и более того — гостиной этого дома? Клаустрофобичность атмосферы подчеркивает еще и звуковой ряд: опера «Богема» навязчиво льется из радио на протяжении всех перечисленных бесконечных бесед. Нелишне напомнить, что действие «Богемы» тоже сфокусировано в пределах одного дома в Латинском квартале Парижа, вернее его чердака, где разместились молодые и бедные художник, поэт, философ.

В. Понс в открытую противопоставляет два мира — возвышенно-романтический прошлого и приземленно-обывательский современный.

Здесь-то, практически за кадром, и возникает портрет города, вынесенного в заглавие фильма. Равнодушная снобская Барселона выступает как антипод демократическому Парижу. Мегаполис и уют небольшого города.

Конечно, в современном Париже владельцы домов точно так же могут выбросить жильцов на улицу, но Понс-то транслирует не современные мелодии, а трагедию нищеты, торжество социального единства, которое, если и не смогло возвыситься над смертью, но над земными обывательскими законами — безусловно. Об этом — «Богема», «Барселона» же — о другом. О равнодушии, холодности, неспособности людей находить общий язык, нежелании приходить на помощь. И не случайно для разговора о традиционных этих «ценностях» больших городов режиссер выбирает испанскую «северную столицу», в которой они очевидней, чем в более эмоциональном Мадриде.

Адресные планы достопримечательностей Барселоны, возникающие на экране, как только о них заходит разговор персонажей, вовсе не обязательно служат обозначением места действия — это был бы уж слишком наивный прием. Отчужденная холодность архитектуры Гауди, безукоризненное совершенство Sagrada Família — знаки безжизненные, таковыми по крайней мере предстают они в версии Понса, взирающие из своего совершенства на мелких людишек, копошащихся у их пьедесталов. Красота города предстает как его порок. Так бывает и с красивыми женщинами, когда их безупречность становится самоцелью, перекрывая кислород душевным качествам.

Как это свойственно и красивым женщинам, и городам, Барселона завораживает и благодаря и вопреки своей холодности. Естественно, что ломкие исторические события 1899-1909 годов, — забастовки, бунты, пограничная революционная ситуация — должны были обосноваться там, где они и состоялись, и А. Рибас снимал свой «Сожженный город» в Барселоне. Но город становился местом действия самых разнообразных лент, от криминальных драм «Барселонские связи» (реж. М.Иглесиас, 1988), «Рейд» (реж. А. де ла Лома, 1974) до комедии, отметившей фонетическую музыкальность названия города в фильме Ф. Йагостера «Бар-Сел-Она», снятом в 1987-м.

Однако если «Барселона» Понса, почти не покидая замкнутого пространства меблированных комнат, все равно превратилась в портрет Барселоны, то события фильма А.Аменабара «Море

внутри» с аналогично ограниченным местом действия могли разворачиваться где угодно. Изолированность Рамона Сампедро обусловлена параличом, и это уже не просто одна комната, это — одна кровать. 30 лет реальный прототип центрального героя боролся за право на эвтаназию, а воссоздание на экране судьбы этого человека потребовало в первую очередь отточенного актерского мастерства, которое Аменабар и обнаружил в Х. Бардеме. Обаяние, трогательная мужественность, достоинство, чувство юмора — качества, которыми Бардем наделил свой персонаж, можно перечислять бесконечно, только к портрету города они не имеют никакого отношения. Барселона за окном так же условна, как и любой другой город, который мог бы там, за окном, оказаться, ведь Рамон Сампедро лишен возможности посмотреть в окно.

Другое дело фильм П. Альмодовара «Все о моей матери». Выходец из Ла Манчи, он селил героев своих фильмов в разных городах: Кадисе в «Законе желания», Аликанте в «Высоких каблуках». Как и положено провинциалу, сосредоточился на столице — действие «Живой плоти», «Свяжи меня!», «Женщинах на грани нервного срыва», «Матадоре», «И чем я это заслужила?» — разворачивается в Мадриде. Ненадолго заглянул на родину в «Возвращении», хотя и отсюда героиня отправляется в Мадрид. Но Барселона в его лентах возникает лишь в картине «Все о моей матери», и это не типичная Барселона. Центральные улицы в сумрачном ночном освещении скрывают узнаваемые архитектурные приметы города, а что до окраин и предместья, то разве не схожи они во всем мире: утлые однотипные домишки, неухоженные тротуары. Трансвеститы, проститутки, лица нетрадиционной ориентации обоих полов — привычная среда обитания, да и зачастую принадлежность героев Альмодовара — представлены в ленте в полном ассортименте и даже составляют ансамбль, оказавшись связанными самым причудливым образом. И Барселона в этом тонком и наполненном глубоким смыслом фильме неожиданно становится похожей на Сан Франциско. Возможно, не случайно. Альмодовар посвятил ленту Бет Дэйвис, Джине Ролэндс и Роми Шнайдер, словно обозначая общечеловеческую наполненность истории. «Каждая женщина несет в себе частичку матери, актрисы, святой и грешницы, каждый мужчина — частичку женщины», — гласила англоязычная реклама картины...

По странному стечению обстоятельств самый кассовый фильм В. Аллена «Вики Кристина Барселона» вырос на основе его раннего рассказа, который назывался «Вики Кристина Сан Франциско». И вообще Аллен, решив перенести на экран этот

рассказ, вовсе не собирался выносить в заглавие какую-либо географическую точку. Картина должна была обозначить только центральных персонажей, Вику и Кристину, отправляющихся куда-нибудь отдохнуть. Точно так же, как во многих его лентах, выделялись женские имена: «Анна и ее сестры», «Мелинда и Мелинда», «Ани Холл», «Сон Кассандры», «Элис», «Что случилось, Тайгер Лили?». А что до географии, то — Манхеттен и только Манхеттен, даром что ли Аллен — певец Нью-Йорка?

Когда жители Барселоны узнали, что Аллен собирается снимать в Европе, они собрали два миллиона долларов, что и определило выбор природы. Однако и тут Аллен шукавил: в заглавии между словами не стоят запятые, так что его можно считать как имя одного человека, такая вот Вики Кристина по фамилии Барселона.

Для Аллена, всегда не менее внимательного к внешнему миру своих героев, чем к их внутреннему состоянию, «Вики Кристина Барселона» — фильм не типичный. На этот раз подробно исследуя интерьеры среды обитания, он буквально отворачивается от разношерстных барселонских реликвий. Даже план его собственного памятника в полный рост, установленного в Овьедо, в фильм не попал. А ведь Нью-Йорк в его летописях города буквально заполняет пространство картин. Если герои не проходят непосредственно по улицам, встречая свою судьбу, то он отражается в окнах квартир, офисов, машин, автобусов. «Вики Кристина...» — лента не о том, куда приехали девушки на отдых в поисках приключений, а о том, откуда они уехали. Поэтому хоть и посещают они местные музеи и церкви, хоть и рассматривают картины испанского художника Хуана Антонио, сыгранного Х. Бардемом, а Вики, увлеченная архитектурой Гауди, и вовсе пишет диплом о каталонском духе, но то тут, то там возникают приметы духа американского, на которые Аллен обращает особое внимание: книги, которые читают героини, — «Средний возраст» Д. Юджендиса, «Тропик Козерога» Г. Миллера, «Сексуальная жизнь Кэтрин М.» К. Миллер, значат для режиссера куда больше, чем *Sagrada Familia*.

Иное с Вуди Алленом № 2, как называли Уита Стилмана после его дебюта 1990 г., фильма «Метрополия», в котором он, подражая стилистике Аллена, поведал о нравах и вкусах буржуазной четверки приятелей на фоне манхэттенской жизни. К слову сказать, для осуществления этого проекта Стилман продал свою шикарную квартиру. А второй фильм Стилман снял в Барселоне в 1994-м и назвал его тоже «Барселона».

Барселона вовсе не такой случайный город для Стилмана, как для Аллена. Женившись на испанке, он, выпускник Гарварда, сын

крупного вашингтонского политика, уезжает из манхэттенской квартиры (той самой, что позднее пойдет в уплату за «Метрополию») и переезжает в Барселону, где сначала работает журналистом, а потом, войдя в круг испанских кинематографистов, начинает продавать их фильмы в США. Два его фильма несут известный груз автобиографичности, рассказывают о разных периодах жизни режиссера.

Речь в этой «Барселоне» идет о двух кузенах, бизнесмене и морском офицере, очень разных, но в чем-то похожих, о столкновении двух культур, европейской и американской, и просто о человеческих чувствах в одном отдельно взятом городе. И город этот как-то незаметно, но упорно вытесняет персонажей из фильма. Камера восхищается видами Барселоны, любовно оглядывая ее днем и ночью, при этом режиссер последовательно отказывается от крупных и сводит к минимуму средние планы персонажей. Такая отдаленность, быть может, идет в ущерб эмоциональной составляющей картины, зато общие планы города сообщают фильму этнографически-эстетический эффект.

«Знаешь, мне кажется, что в какой-то момент все в этом городе ушло в сторону. Как будто мир перевернулся и встал на голову», — говорит один брат другому. «А тебе не кажется, что просто он раньше стоял на голове, а здесь все встало на свои места?», — отвечает его кузен. Один из лучших комплиментов от Нового Света Старому и — конкретно — Барселоне.

Есть города, предстающие на экране альбомом туристических достопримечательностей. Такова, например, Севилья. Есть города, чья экранная (литературная, впрочем, тоже) судьба — вытеснять персонажей фильма. Барселона не принадлежит ни к первым, ни ко вторым, фильм Стилмана — сознательное исключение. Обычно она живет своей жизнью и дела ей нет до кинематографистов, появившихся на ее улицах. Равно как и до туристов, да и до барселонцев, скорее всего, тоже. Вот эта высокомерная изощренная барочная красота города и привлекла — не могла не привлечь — «певца некоммуникабельности» М. Антониони, во всяком случае герой ленты «Профессия: репортер», позаимствовавший паспорт, а с ним вместе и обличие умершего в соседнем гостиничном номере торговца оружием, в своих скитаниях по миру не мог не забрести в Барселону. Резные лестницы, гаудивские химеры, сложные переходы из старых готических улочек, выводящие к роскошно застекленным гостиницам, молам, еще отчетливее обозначают неизбывное одиночество Дэвида Лока (Атониони не упускает и корневой значимости говорящей фамилии, Lock означает замок, Дэвид закрыт для мира сначала из-за своей разочарованности в жизни,

профессии, семье, потом — из-за преступной личности, которую он принял).

Казалось бы, тема одиночества чужака в большом городе неизбежно скатывается в среду эмигрантов, гастарбайтеров, бесправный иноземный слой, унижительный и необходимый для каждой метрополии. Но неожиданным образом в барселонской саге эта проблема закрывается трогательно-мелодраматичным содержанием. По крайней мере, в «Письмах Алу» М. Армендариса.

Алу приезжает в Испанию без документов и без гроша в кармане, зато — преисполненный надежд. Учит язык, находит работу, изобретательно передвигается по городу, избегая столкновений с полицией, заводит друзей, встречает любовь. Обстоятельства жизни он описывает в письмах родителям на родину в Африку, которые и озвучивают изобразительный ряд, и в которых Алу изрядно приукрашивает свое существование. На самом деле в такой лакировке действительности нет никакой нужды. Хотя Алу и нелегко, он буквально борется за выживание, но при этом его окружают хорошие люди, такие же, как он, эмигранты, готовые в любой момент прийти на помощь, рядом любимая девушка. Это Армендарис приукрашивает среду обитания бесправных люмпенов, в которой, как и в любой другой, правят волчьи законы. Для него, выходца из Страны басков, автора пронзительных документальных реконструкций, выполненных средствами игрового кино (таков его знаменитый «Тасио»), ностальгия по родным местам, текучей размеренной жизни, без встрясок и нервных срывов, естественно искать или придумывать мир, похожий на тот, который он покинул. Однако насильственное внедрение гуманистических патриархальных ценностей в криминальную среду гастарбайтеров выглядит сомнительно с этической точки зрения.

Нетипичная для национальной архитектуры помпезность «вечного» испанского города словно подталкивает к тому, чтобы использовать «барселонские мотивы» для столь же извечной темы противостояния личности и цивилизации. А вот фильмы, окунающие зрителя в трясину провинциальной жизни, на протяжении долгих лет служили иной цели.

### Провинция

В испанском кино одним из важных инструментов повествования были аллюзии, символика, метафоры. Чаще всего наивные и прямолинейные, они, с одной стороны, свидетельствовали не столько о простодушии авторов, сколько об их попытках донести до зрителя собственное недовольство окружающей действительностью, с другой — о феноменальной, вошедшей в поговорки

приспособляемости франкистского режима, провидчески закрывавшего глаза на эту очевидную критику, позволявшую как творческим работникам, так и их поклонникам «выпускать пары». Ярким примером такого рода двойных стандартов является творчество Х.А. Бардема, члена компартии и одного из ведущих национальных режиссеров периода правления Франко.

Эзопов язык, на котором говорили в период франкизма, а многие и продолжают разговаривать по сей день, подсказал Х.А. Бардему набор элементов, из которых он кроил сюжеты, героев, пространство своих лент, наконец. И таким образом, переключив тем с вариациями превратила фильмографию режиссера в последовательное единое киноповествование, в котором Хуан из одного фильма приходился Хуану из другого не просто тезкой, но кузенком, как минимум. А улицы и кафе, посещаемые героями картин режиссера, мало отличались друг от друга, вне зависимости от того, располагались они в столице или провинциальных городках.

Важным элементом фильмов Бардема становится окно. Оно может быть фальшивым, расположившись на сцене театра в «Комиках», разбитым — в «Смерти велосипедиста», но распахнутым настезь — никогда. В стране, четверть века просуществовавшей при тоталитарном режиме, окно стало символом несвободы не только для Бардема.

Именно в окно видят герои улицы и город. Герой «Главной улицы» Хуан Кальдерон знакомит приятеля Фредерико с городом, который «проходит» мимо, и Хуан никого не забудет упомянуть, ведь для него город — это люди нужные (богатые невесты, жены влиятельных людей) и никчемные, такие, как старая дева Исабель, чудак, вечно разгуливающий в одиночестве, старый писатель-отшельник дон Мигель. А тот покажет Фредерико другой вариант города, для этого он даже раздвинет на минуту толстые портьеры, демонстрируя решетки на окнах. «Три вещи определяют жизнь нашего города: колокола собора, семинаристы, проходящие в сумерках по трое в ряд по парку Аламеда, и гулянье на Главной улице». Религия, дисциплина, показуха.

Когда в свое время Флобер замкнул место действия «Госпожи Бовари» крошечным пространством Руана, он словно спроецировал жизнь большого города — Парижа — и шире — всего мира в условные координаты провинции, где все пороки оказались на виду, не прикрытые столичной мишурой. Точно так же и Бардем, поселив своих героев на Главной улице не названного города, выявил основные составляющие испанской действительности. И лицемерие здесь заняло совсем не последнее место.

Бардем последовательно, от фильма к фильму, обнажает церковное филистерство, вторя Луису Бунюэлю. В «Сонатах» чинная настоятельница дает приют любовникам под кровлей монастыря, как заправская сваха уверяя, что только одна свободная комната и есть, а великосветская куртизанка использует раздачу милостыни на паперти для демонстрации нового туалета; церковь в «Смерти велосипедиста» не только становится местом свидания любовников, во время которого они обсуждают, как скрыть убийство, но и местом, где священник отказывает герою в исповеди — его рабочий день окончен.

Окружающий мир в лентах Бардема конкретен и условен одновременно. Здесь редко можно встретить адресные планы, поэтому как церкви, так и улицы — натура, проецируемая на весь испанский мир. Жизнь напоказ, претворенная в ежевечерних прогулках по улицам, обязательный ритуал испанской провинции, в котором действует один непреложный закон — тебя видят. А это значит, что если ты не посетил мессу, ты неблагонадежен, если вежливо не раскланялся с едва знакомым человеком, тебе нельзя доверять. И приходится улыбаться и здороваться, даже если только что поздоровался с этим прохожим, улыбаться и здороваться, даже если только что узнала, что жених посмеялся над вами, и ваша любовь, как план квартиры, в которую вы никогда теперь не въедете, лежит в грязи («Главная улица»); даже если вы только что утратили веру в будущее и поняли, что вот этот неумный провинциальный Дон Жуан, идущий рядом, — единственное, что ждет впереди, а след — вы знаете — несутся отвратительные сплетни; все равно надо послушно и невозмутимо кивать: «Добрый вечер... Добрый вечер... Добрый...» («Никогда ничего не происходит»).

«Никогда ничего не происходит». Фраза, оброненная Х. Гойтисоло в романе «Прибой», превратилась в название фильма, но город, где «никогда ничего не происходит», более осязаем у режиссера, чем у писателя. На жителях этого города, как и на других героях Бардема, лежит печать ожидания, особенно — на женщинах; у мужчин есть их работа, газеты, кафе... А женщины ждут. Когда их заметят, оценят, выберут, позовут замуж... Потом ждут мужа: с работы, из кафе... Ждут, когда он оторвется от газеты, друзей, любовницы и уделит кроху внимания. Или — не уделит.

Привычное противопоставление провинции и большого города в испанских лентах чаще всего подменяет противопоставление богатых и бедных кварталов. В городе с «Главной улицей» река разделяет городок надвое, и если на улицах, по которым разгуливают обыватели с приличным достатком, «жизнь-на-виду» обозначена неискренностью отношений с соседями, да и внутри

семей, то бедняки живут по мелодраматичным — в соответствии с кинематографической модой 1950-х — неореалистическим законам: их сердца и всегда пустые кошельки открыты друг для друга.

Но уже в 1960-е на экране возникает совсем иная реальность люмпенов, и «Беспризорные», подростки из одноименной картины К. Сауры, заселившие квартал вдоль реки Мансанарес, — безжалостное отребье, такими их сделало общество. Стремление вырваться из нищеты, которая окружает их и которую не скрывает Саура, неизбежно толкает на путь преступлений. Немногие пути выхода в люди — музыка, спорт, коррида — им заказаны, поскольку нет денег хоть на какое-то образование, а попытки освоить мастерство матадора, тренируясь друг на друге — за неимением быка, — оканчиваются трагедией.

Но и в среде людей образованных «подгнило что-то...», во всяком случае об этом свидетельствует фильм Б.М. Патино «Девять писем к Берте». Эпистолярная форма ленты, являющейся по сути изложением писем испанского юноши к дочери изгнанника-республиканца Берте, с которой он познакомился в Англии, отвечала экспериментальным задачам барселонской школы. А содержание этих писем, рисующих с помощью недомолвок, намеков, атмосферу испанской действительности, — устремлениям социально-ориентированного мадридского нового кино.

«... Я ничего не жду. Какой смысл привыкать к жизни в этой стране, которая не помогает нам стать лучше», — пишет Лоренцо. Стране, где «никому нельзя верить», где «надо жить и надо молчать», где педагоги поучают: «Вера — это когда, закрыв глаза, не задумываясь, говоришь «да», «ты не должен знать больше, чем тебе положено...». Об отце Лоренцо пишет, что он научился всему, кроме одного — думать. А мать вторит педагогам: «Ты слишком много читаешь. В твоём возрасте из книг я знала только молитвенник». Патино показывает не только то, что видит и описывает его герой, но и то, что он упускает. И испанская жизнь, возникшая из столкновения противоречивых планов, контрапункта изображения и звука, оказывается сложней и многозначней жизни, описанной в письмах к Берте.

Дело в том, что письма эти написаны в Саламанке, одном из крупнейших университетских городов мира. Лоренцо считает Саламанку древним центром культуры, несмотря на то, что жизнь здесь давно утратила свое культурное звучание. Вторя закадровым описаниям, Патино послушно проводит зрителя по старому университету, вдоль реки, по Романскому мосту. Но покуда голос героя за кадром перечисляет привычные туристи-

ческие достопримечательности, смешивая персонажей исторических и литературных, проходивших по этим мостовым, — Сервантеса, Селестину, Ласарилью Тормесского, режиссер показывает и иной город: нищету, трущобы. Тихая заводь науки и культуры — как стосковался по ней старый профессор, туристом приехавший из-за границы на родину. И другая «заводь» — казино с пыльными стульями, на которых скучающие обыватели проводят вечера, наблюдая по телевизору футбольный матч. Тягучее провинциальное прозябание персонажей фильма Патино, как и героев Бардема, живущих на главных улицах, в городах, где никогда ничего не происходит, проецируется на всю Испанию.

Впрочем, кое-что в испанских городах все-таки происходило, но об этом рассказывали не столько сами мегаполисы, сколько их обитатели. Квартирный вопрос, например, испортил не только москвичей. Герой «Квартирки» М. Феррери женится ради жилплощади на неправдоподобно старой женщине, а герою «Палача» Л.Г. Берланги и вовсе предстоит сменить тестя на его должности, чтобы не лишиться квадратных метров.

На дворе 1960-е годы, и наличие или отсутствие крыши над головой отмечает водораздел между провинциальной и столичной жизнью. Картина Х. де Арминьяна «Моя дорогая сеньорита», снятая в 1971-м, этот водораздел расширяет. Дело в том, что Адела вовсе не сеньора, а сеньор...

До 40 лет она мирно жила в провинции, шила на машинке, играла на пианино. Обеспеченная, солидная уважаемая дама, она отличалась от своих приятельниц лишь тем, что уж очень ловко ударяла по мячу, когда ей предоставлялась почетная возможность первого удара в футбольном матче, да еще солидной растительностью на щеках, которую Адела с 16 лет вынуждена была ежедневно сбрасывать. Так и текла ее спокойная, ничем не омрачаемая жизнь, пока однажды старый приятель, немолодой вдовец, не предложил ей руку и сердце. И тогда сеньорита Кастро призналась священнику на исповеди в отвращении, которое она издавна испытывает к мужчинам, он направил ее к врачу, от которого после операции вышел некий сеньор Хуан. Стыдясь прошлого, без документов, фамилии, денег, он уезжает в Мадрид начинать новую жизнь.

Однако он ни на что не годен. Образования — никакого, на пианино играет из рук вон плохо, а шить мужчине неприлично, да и те гроши, которые Хуан зарабатывает, тайно от квартирной хозяйки строча на машинке, не могут прокормить его. Пока он был женщиной, он мог жить, ни о чем не думая, ибо женщине и

не положено заботиться о себе. Наследство, родительский кров или замужество предоставляют ей средства к существованию в обмен на независимость. Арминьян показывает эту неприспособленность женщин к жизни, бросая Хуана — мужчину, получившего женское образование и воспитание, в гущу испанской действительности, где он оказывается совершенно беспомощным. Не умея обеспечить себя и будущую супругу, он вынужден вернуться в родной город и заявить о своих правах на состояние Аделы. Финальный «поцелуй в диафрагму» Хуана и его невесты в новенькой, купленной на деньги Аделы мадридской квартире — по существу не что иное, как свидетельство капитуляции героя перед лицом обстоятельств; краха его иллюзорных надежд на то, что, имея за спиной багаж женского воспитания, он может самостоятельно выбраться в люди.

Образ женщины как наиболее бесправного в испанской иерархии индивида понадобился Арминьяну для того, чтобы подчеркнуть мотив подавления личности обществом, и трансформация Аделы в Хуана, равно как и ее переезд из провинции в Мадрид лишь транспонировал тему на всю страну и ее обитателей.

Луис Бунюэль, возвращавшийся во времена франкизма в Испанию лишь дважды, в 1960-х и 1970-х годах, чтобы снять «Виридиану» и «Тристану» соответственно, использовал образы центральных героинь из иных соображений. Они продолжили в его фильмографии центральную для Испании тему донкихотства. «Вернее сказать, это особый, специфически национальный поворот общей для всей культуры нового времени темы несбыточности идеала в исторически конкретном времени... Другие Дон Кихоты, которых во множестве выдвинуло искусство двух последних веков, обычно терпят поражение потому, что они слабы, не могут тягаться с реальностью. Сервантесовский же Дон Кихот все может, у него достанет сил и решимости на тысячу битв. Он терпит поражение потому, что не хочет знать этой жизни, а она есть»<sup>1</sup>.

Лейтмотив творчества Бунюэля, несбыточность желаний, от простых и плотских до самых что ни на есть возвышенных, не мог с очевидной неизбежностью не привести его к донкихотским инкарнациям, и Рыцарь Печального Образа трансформировался в фильмах режиссера в образы столь же печальные: священника Назарина, послушницу Виридиану, мирскую женщину Тристану. Для рассказа о последней он обращается к роману Б.П. Гальдоса, но переносит действие фильма из Мадрида в Толедо: «Я выбрал

<sup>1</sup> Тертерян И. «Виридиана в испанской культуре XX века» // Луис Бунюэль. [сост. Л. Дуларидзе]. — М. Искусство. 1979. С. 86–87.

Тоledo, потому что это один из самых типичных городов Европы, точка, в которой сливаются три великих цивилизации — христианская, мавританская, иудейская»<sup>2</sup>.

Как подтверждение этого слияния в центре города расположено здание, несущее следы всех трех цивилизаций, отправление культов которых оно и служило по мере того, как переходило из рук в руки: синагоги, мечети, храма. Теме насилия над архитектурой как зеркала насилия над нацией в фильме Бунюэля вторит пример насилия над личностью. Не физического, а психологического, которое в транскрипции режиссера предстает не менее жестоким. Милая и чистая в начале ленты, Тристана превращается в циничного инвалида в финале, и этой трансформацией она обязана двум мужчинам в своей жизни, дону Лопе, «воплощению старой, сословной Испании, деспотичной и рыцарственной, жестокой и щедрой, вымороченной, но еще вспыхивающей страстью»<sup>3</sup>, и Орасио, «воплощению современного, просвещенного либерального строя жизни, привольного, но равнодушно эгоистичного, дарующего свободу, но неспособного подарить сочувствие и любовь»<sup>4</sup>.

На фоне перенасыщенных солнцем белоснежных толедских улиц парабола судьбы Тристаны выглядит тем более трагично, что город отказывается вторить переменам, происходящим с ней. Он живет своей жизнью, возвышенной жизнью музея под открытым небом, и нет Toledo дела до того, что сотворили с прекрасной женщиной два мужчины, две Испании. Существование Тристаны синхронно существованию Toledo, это две параллельные прямые, которым, согласно законам геометрии, пересечься не суждено. Они и не пересекаются. Город предстает органичным сочетанием различных архитектурных стилей, наглядным свидетельством истории разных столетий, запечатленных в камне. Тристана — плачевным примером того, как история уничтожает мечты в пределах конкретных географических координат.

### Мадрид

В других лентах человеческие надежды разбиваются в пространствах, куда менее привлекательных и куда более скромных, нежели бунюэлевское Toledo. Замкнутое пространство как символ клаустрофобической несвободы так долго торжествовало на испанском экране, что, казалось бы, шансов выбраться из закоулков тесных квартир («Квартирка», «Кузина Анхелика», «И чем я это заслужила» и т.д.) или обширных поместий (трилогия Берланги, «Сад наслаждений», «Маме исполняется 100 лет») нет. Его и не было. Смена режима не была ознaменована «разомкну-

<sup>2</sup> Тергерян И. «Бунюэль и Гальдос»// Луис Бунюэль. [сост. Л. Дуларидзе]. — М. Искусство. 1979. С. 123.

<sup>3</sup> Тергерян И. «Виридиана в испанской культуре XX века»// Луис Бунюэль. [сост. Л. Дуларидзе]. — М. Искусство. 1979. С. 92.

<sup>4</sup> Тергерян И. «Виридиана в испанской культуре XX века»// Луис Бунюэль. [сост. Л. Дуларидзе]. — М. Искусство. 1979. С. 92.

тыми объятиями». И хотя триумфальное шествие национального кинематографа по мировым экранам сопровождалось восторженными заверениями в «глотках свежего воздуха» и «свете в конце туннеля», дислокация съемочных координат из съемок в интерьерах, павильонных или естественных, на натуру почти не сместилась. А если и сместилась, то все больше по направлению к лесам, каковыми представляли джунгли, как настоящие, так и асфальтовые.

Словно со времен «Квартирки» и «Коляски» Марко Феррери, снятых им в Испании на рубеже 1960-х по сценариям Рафаэля Асконы, или «Беспризорников» Карлоса Сауры ничего не изменилось.

Еще в «Коляске» старый дон Ансельмо симулировал паралич, чтобы обзавестись инвалидной коляской и разъезжать в ней вместе с ровесниками по столичным улицам, довольно неудобным, хоть и залитым солнечным светом. Впоследствии тема паралича, ущербности превращается на испанском экране в синоним застоя; она служит аккомпанементом разным тематикам в таких картинах как «Сад наслаждений», «Тристана», «Живая плоть». В какой-то момент тема эта перерастает социально-политические аллюзии, переходя в общечеловеческие измерения. Собственно ее трансформация иллюстрирует общественные преобразования лучше анализа иных тематик и проблематик. Так, если Феррери демонстрирует беспричинную индустриальную враждебность города по отношению к человеку («Коляска», «Квартирка»), а в «Беспризорниках» Саура утверждает враждебность индивида по отношению к себе подобным, то «Тристана» это уже повествование о крахе идеалов в конкретных временных и географических координатах.

Что касается «Живой плоти», как и всех прочих рассказов Альмодовара о жизни больших городов, то здесь задача режиссера сложнее. Провинциальный восторг перед мегаполисом вкупе с неизбежным разочарованием в нем, помноженные на гротесковый талант и привычку к «низким» жанрам, привели к тому, что столица, в которой чаще всего обитают персонажи Альмодовара, выглядит на экране враждебной, безликой и неудобной для существования. Захламленность улиц мусором и человеческим отребьем, кажется, превращается в лейтмотив его творчества. Здесь правит бал закон желания, а исполнители — извращенцы, проститутки, трансвеститы, женщины на грани нервного срыва, юноши, получившие дурное воспитание... список можно продолжить. Бог весть, каким образом в этой-то среде Альмодовару удается сохранять верность гуманистическим идеалам. Возмож-

но поэтому в «Живой плоти» он отвечает на расхожую цитату из «Коляски» — «К 2000 году никто больше не будет пользоваться ногами, ну, кроме футболистов, конечно. Все остальные будут разъезжать на колясочках», — и парализованный в результате ранения полицейский принимает участие в баскетбольном матче инвалидов...

В сюрреальном мире, творимом на экране Альмодоваром, все оказывается поставленным с ног на голову. И дело не в том, что адвокатесса влюбляется в преступника («Матадор»), заложница — в похитителя («Свяжи меня!»), милая женщина с дочерью прячут труп в холодильнике, а сестра — их мать под кроватью («Возвращение»), и не в том, что отцом умершего юноши оказывается трансвестит по имени Лола («Все о моей матери»), а в том, что даже в самом нелепом нагромождении абсурдных ситуаций и персонажей ни на минуту не угасает режиссерский восторг перед странным миром, им на экране творимом. Наверное, поэтому роды в ночном мадридском автобусе, проезжающем по улице Эдуардо Дато, предстают в его фильме как самые естественные роды на свете.

Для режиссеров-испанцев выбор Мадрида в качестве места действия их картин объясняется не только субъективными, но и вполне символическими, учитывая контекст испанского кинематографа, причинами, что лишний раз иллюстрирует лента А. Аме-набара «Другие»: даром что ли экстерьеры снимались в Мадриде, хотя «роль» дома Грейс Стюарт исполнил дворец де лос Орнильос, расположенный под Сантандером. Причины же выбора Мадрида режиссерами-иностранцами варьируются бесконечно.

Ясно, что требования исторической достоверности заставили С. Кубрика дислоцировать своего «Спартака» в Алкала де Энарес, единственном городе, построенном римлянами в окрестностях Мадрида после завоевания ими Испании в I веке; а М. Формана запечатлеть парк Ретиро в разговоре о придворном художнике в «Призраках Гойи» — королевский парк как место не только прогулок, но и тайных свиданий и коварных заговоров был просто незаменим.

Причина выбора природы вестернов Серджио Леоне на мадридских окраинах, будь то Колменар Вьехо в «За пару лишних долларов» или Ойо-де-Мансанарес в «За пригоршню долларов», объяснялась не только живописностью местности (алый дом в Каса дель Кампо, улица Сан Мигель и т.д.), но и — симптоматично, учитывая названия картин, — вполне коммерческими мотивами: в 1960-е годы снимать в Европе было существенно дешевле, нежели в США.

А вот почему Д. Лин стилизовал район Канильяс под Москву в «Докторе Живаго» — бог весть... И только странный, дисциплинированный, сдержанный курьер, посланный Д. Джармушем и парой таинственных незнакомцев в Мадрид с непонятной миссией, чувствует себя вполне органично в испанской столице, хотя и не понимает ни слова по-испански. Одиноким человеком в чужом ему мире, он, в ожидании инструкций, перемещается из Мадрида в готическую Севилью, словно совершает путешествие во времени, которое в этой стране, кажется, остановилось раз и навсегда. И символическое для Джармуша, убежденного, что у Вселенной нет ни центра, ни границ, название фильма «Границы контроля» магическим образом подтверждает, насколько эти границы, внутренние и внешние, зыбки для режиссеров, снимавших и снимающих в Испании. ■

## ЛИТЕРАТУРА:

1. Hedges I. *Breaking the Frame. Film Language and the Experience of Limits*, Indiana University Press, Bloomington and Indianapolis, 1991.
2. Higginbotham V. *Spanish Film under Franco*, University of Texas Press, Austin, 1988.
3. Maroto E.G. *Aventuras i desaventuras del cine español*, Plaza & Janes editores, S.A., Barcelona, 1988.
4. Mesa L.G. *La literatura española en el cine nacional (Documentacion y critica)*, Filmoteca nacional de España, Madrid, 1978.
5. Potter S. *Language in the Modern World*, Penguin Books Ltd, Middlesex, 1968.

## V Международная конференция «Проблемы экранизации»



Кафедра эстетики, истории и теории культуры совместно с отделом научного развития и международным отделом ВГИКа в рамках перекрестного Года Германии в России (2012/2013), представляют V Международную научно-практическую конференцию по экранизации «Немецкая литературная классика на русском экране и русская на немецком экране», которая состоится 6 и 7 декабря 2012 года во Всероссийском Государственном Университете Кинематографии им. С.А. Герасимова. Руководитель конференции — профессор кафедры эстетики истории и теории культуры ВГИК В. И. Мильдон, автор работ, посвященных адаптации литературных первоисточников для киноэкрана.

**Приглашаем принять участие в конференции.** Ее цель — уточнить понятия в теории экранизации, выявить специальные категории, позволяющие в исследованиях экранизаций литературных источников выходить за рамки личных предпочтений. Теория экранизаций — область, недостаточно исследованная в гуманитарных науках; тем важнее роль ежегодной конференции ВГИКа, призванная привлечь интерес и поощрить исследовательские импульсы преподавателей, аспирантов и студентов ВГИКа, других научно-образовательных учреждений.

**Тезисы докладов принимаются до 15 ноября 2012 года по e-mail: Мильдону В.И. <vimildon@mtu-net.ru> или VGIK Research Department <researchvgik@gmail.com>. Справки по телефону 8 (499) 181-34-08.**