

Н.Г.Звенигородская

ИСКУССТВО КИНОРЕЖИССЕРА ПЕДРО АЛЬМОДОВАРА И КУЛЬТУРНЫЙ МИР ИСПАНСКОГО БАРОККО

В современном киноведении, помимо традиционных семантических и концептуальных подходов к кинопроизведениям, прослеживается тенденция поиска новых способов анализа, и, с нашей точки зрения, одним из таких перспективных подходов является культурологический, который предполагает изучение фильма или стилистического направления как феномена эстетической и духовной жизни общества в тесной взаимосвязи с историко-культурными процессами, определяющими систему тех ценностей, норм и традиций, которыми характеризуется культура. Подобный подход предполагает стремление к целостному взгляду на диалектические процессы, развивающиеся в современном кинематографе.

Продуктивным в данном случае представляется, в частности, анализ творчества конкретного режиссера с точки зрения взаимодействия с культурной традицией. Творческие интенции, по нашему мнению, основаны как на отталкивании от традиции, так и на диалоге с ней. Понятие традиции в данном случае определяется как не просто застывшая и законсервированная форма с заключенным в ней определенным содержанием, а – некогда – творческий акт, который в свое время тоже был новаторским действием, закрепившимся впоследствии, пройдя процесс институционализации.

Мы рассмотрим традицию испанского барокко в испанском кинематографе, а именно – в творчестве широко известного, даже, пожалуй, культового режиссера Педро Альмодовара, научное осмысление художественных свершений которого представляет собой актуальнейшую задачу. В данной работе, не претендуя на всеобъемлющий анализ обозначенной проблемы, мы опишем наиболее интересные случаи соответствия и диалога с традицией испанского барокко.

Следует заметить, что уже некоторые принципиальные и элементарные средства киноискусства можно связать с практикой барочного театра. По мнению известного польского киномастера Кшиштофа Занусси, именно передвижные кулисы испанских театров 17 века явились проектом кинематографической смены кадров и выстраивания внутрикадровой композиции. Указывают также, что Родригес де Сильва Веласкес (1599-1660), испанский художник, придворный живописец Филиппа IV, в своей картине «Менины» создал, по сути, кинематографический образ пространства и времени.

Отчасти поэтому мы выбрали испанца-кинорежиссера, чтобы, с одной стороны, не изменять традиции «Испании – испанское» (имея в виду, конечно, и кинематографическое мышление великих испанских классиков), а с другой – соблюсти барочную тенденцию легитимности художественного явления, попадающего в систему подобий и соотношений.

Современные критики утверждают, что в своих фильмах Педро Альмодовар творит принципиально новый образ Испании. По версии некоторых этнографов, в бытности испанцев преобладают пастельные тона и тонкие оттенки серого, а достаточно спокойное течение жизни, проходящей под знаком неизменной суеты, нарушается лишь календарными праздниками. У Альмодовара Испания – это буйство красок, энергии, жизни и действия... Сравнительно недавно, и отчасти благодаря этому факту, Альмодовар получил довольно похвальное, если учесть современную культурную ситуацию, определение – кичмейкер.

Барочная Испания исповедовала тотальную театральность жизни, тотальную сценичность и праздничность. Мир, созданный Альмодоваром, театрален по

своей сути: его актеры, помимо своего основного характера и ролей в импровизированных постановках внутри фильма, играют еще кого-то третьего, как будто не запланированного основным действием. Человек, провозглашенный homo ludens еще Кальдероном (задолго до культурологов XX века) в эпоху барокко, чувствует себя как нельзя более комфортно в художественном пространстве Альмодовара. «Игра в квадрате» (а то и в кубе) – художественная формула режиссера. В барокко театр сливается с жизнью, выходит на улицу, где все подчиняется законам карнавала. Мир, созданный Альмодоваром, живет по тем же законам. Барочная карнавальная маска становится практически живым действующим лицом художественного пространства режиссера.

Персонажи фильмов знаменитого испанца находятся в ситуации постоянного превращения: они меняют пол, делают пластические операции, чтобы изменить половую принадлежность или свою внешность на чужую. Например, в «Лабиринте страстей» одна из героинь меняет свою внешность на внешность подружки, а вместе с наружностью получает и жизнь последней (кстати сказать, подмены никто не обнаруживает, что тоже сильно пахнет «барочностью»).

Кроме того, Альмодовар часто сам играет в собственных фильмах, причем его персонажи автобиографичны (что он, разумеется, отрицает). Чего стоит хотя бы сцена в ночном клубе («Лабиринт страстей»), когда персонаж Альмодовара в коротком кожаном плаще и черных колготках в паре с трансвеститом в красной искусственной шубке и золотистых трусиках исполняет песню, характерно пританцовывая...

Таким образом, барочные переживания и превращения становятся визитной карточкой творческой манеры режиссера.

Испанское барокко соединяет разное, даже полярное. Персонажи Альмодовара – это женственные мужчины, а чаще мужественные женщины, трансвеститы, которые плачут, держа на руках

собственного младенца, полицейские в женском платье, торгующие марихуаной и своим телом, это экспансивные испанки, которые любят или себе подобных, или, раз уж нужны мужчины, предпочитают трансвеститов и транссексуалов, рожают от них детей, заражаются СПИДом, но не теряют чувства юмора и любви к жизни.

Режиссер убежден, что жизнь, семья, любовные отношения в конце века резко изменились и требуют другого уровня терпимости. Только на первый взгляд все это выглядит преувеличением и стопроцентным новаторством, ибо любое новаторство основано на традиции. В данном случае мы имеем дело с традицией барокко, где женщина перестает быть трансцендентным существом и превращается в «трепещущий фрагмент жизни, в пылающий сгусток плоти» - риторическому подходу к любви испанское барокко наносит сильный удар. Теперь каждый объект требует к себе самого пристального внимания. Художник Альмодовар вслед за барокко исповедует то же.

Режиссер провозглашает принцип "новой эклектики", согласно которому в создаваемом им мире соединяются самые разные культурные модели и коды, и даже не «эклектики», а «синтеза», поскольку «разное» и «полярное» не просто соединяется внутри одного культурного пространства, но и активно взаимодействует. Барокко строится на контрасте физического и духовного, оригинального и общепринятого, конкретного и всеобщего. У Альмодовара все контрасты уместаются внутри одной личности. Каждый его персонаж буквально раздираем противоречиями, что не может не влиять на действие фильма. Текст поведения персонажей влияет на внутреннюю логику сюжета и наоборот.

Художественный мир Альмодовара, основываясь на традиции барокко, передает завораживающую интенсивность становления мира, где все несовершенное сулит немислимую надежду, а не только ошеломляет. Благодаря режиссеру зритель имеет возможность наблюдать за, так сказать, сегодняшним

процессом «...мироздания, где живет существо, которое не создано, а создается. Непрерывно, снова и снова. Да и мир не завершен, не готов»[1.С.60].

В испанском барокко любое явление становится художественно легитимным, обретает право на жизнь, смысл и значимость, лишь попадая в систему подобий и соотношений - частное допускается в мир искусства не само по себе, а только в связи с какой-либо изначальной моделью. Культура для барокко - грандиозная сокровищница таких моделей, аккумуляровавших важнейший духовный опыт.

Основным принципом здесь выступает актуализация. Для Альмодовара культура – это пространство для творческого акта, пространство, где свободно существуют те культурные традиции, с которыми можно экспериментировать, диалогизировать. Основным принципом взаимодействия с традицией является актуализация. Художник, сознательно или нет, берет у культуры те матрицы, которые в данный момент представляют наибольший интерес для создания нового.

Если воспроизвести это как формулу, то получится подобие культурного проекта «Старые песни о главном», хотя «Старые песни о главном» – это все же больше модель для современной массовой культуры, и по большей части российской. У Альмодовара же актуализация носит постмодернистский характер - он использует жанровые стандарты массовой культуры для прорыва в новую парадоксальную реальность.

Творчество режиссера находится в состоянии постоянного диалога с классическими текстами («текст» в данном случае имеет предельно широкое значение), поэтому все его произведения можно воспринимать как один грандиозный интертекст, вобравший в себя широкий цитатный план классиков мирового кино, литературы, музыки и проч. Но у Альмодовара цитирование ни в коем случае не самоцель, это культурная модель, которая в художественном мире режиссера приобретает свой, особенный, глубинный смысл, свою собственную жизнь.

В ключевой сцене фильма «Высокие каблуки» выясняют отношения мать и взрослая дочь, охваченные плотным кольцом взаимной любви и ненависти, ревности и обид. Дочь, пытаясь что-то объяснить и не находя слов, вдруг вспоминает «Осеннюю сонату» Бергмана, садится за фортепиано, начинает сбивчиво пересказывать сюжет фильма и в нем обретает простейший коммуникативный код. Получается, что вся бравада, вся «убийственная ирония» постмодерна существует лишь постольку, поскольку она отталкивается от классических архетипов, переиначивая и переосмысливая их.

В современном кино одним из важнейших приемов становится аллюзия. Чем больше режиссеру удастся вместить в свой фильм намеков на другие картины, тем проще критикам выделить для него нишу, и тем сильнее в зрителе ощущение, что, заплатив за просмотр одной ленты, он увидел сразу всю историю кинематографа. Педро Альмодовар – признанный мастер аллюзии.

Интенсивность в испанском барокко переходит в экстенсивность (барочным чувствам тесно в груди, они вырываются в восклицаниях и громогласных излияниях). Так, герои художественного мира Альмодовара каждую секунду находятся "на грани нервного срыва", а творец, помимо всего прочего, проявляет себя еще и как талантливый стилист. Его картины изобильно украшены яркими выразительными средствами, которые создают настроение часто еще до начала картины.

Титровый фон многих фильмов режиссера стилизован под Пабло Пикассо, а в картине «Все о моей матери» ощущение зыбкости жизни задается уже в начале ленты титрами: рябь на водной поверхности, смывающая имена актеров, оказывается уровнем жидкости в капельнице умирающего пациента.

Другая черта Альмодовара – стилиста – его тяготение к ярким, сочным цветовым решениям. Тут в полной мере проявляются и карнавальность и экстенсивность художественного мира самого автора.

Барочным героям свойственна не умеренность, а безмерность, как и персонажам фильмов Альмодовара. Барокко имеет дело с перенасыщенностью, оно постоянно переступает границы. Для художественной реальности Альмодовара границ не существует в принципе. «Кинематографическая копия» жизни в исполнении испанского режиссера искривляется переизбытком любви и свободы. Как заметил в статье «Биоэтика Педро Альмодовара» А. Шевченко, «мастерство кинорежиссера следует за его сердцем, поэтому каждый кадр «нагружен» добрым отечески любящим отношением Мастера. Он-то, ни на кого не похожий, и воплощает мозаичный, экстравагантный, эклектичный характер современной культуры, в которой нет больше непроходимых стен»[4.С.18].

Режиссер заимствует у барокко представление о том, что в каждом явлении или человеке заключено нечто большее, чем он представляет собой на данное мгновение – в этом источник постоянных трансформаций и метаморфоз... Возможно, поэтому у Альмодовара практически нет отрицательных персонажей, к которым так привыкли зрители, воспитанные на борьбе добра и зла, тотально заполняющего киномиры, от мультипликационного изложения национального фольклора до американских триллеров. В кинематографическом варианте Альмодовара мир лишен зла и лжи в традиционном их понимании: нет зла – но есть лишь разные степени добра, нет лжи, но есть лишь разные степени истины...

Барочный театр – это мистерия преображения, где любая иллюзия может обернуться реальностью. Реальность, в которую оборачиваются иллюзии героев мира Альмодовара, не всегда буквально воспроизведение мечты (вспомнить хотя бы любовную историю медбрата и балерины в последнем фильме «Поговори с ней»), а если да, то это не всегда приятно и понятно зрителю (самым ярким тому примером может служить взаимное убийство влюблен-

ных на пике любовного наслаждения в «Матадоре»).

Искусство испанского барокко постоянно напоминает о смерти (телесной, по преимуществу). Но, говоря о смерти, барокко всегда побуждает стремиться к бессмертию. Барочный трагизм не тождественен пессимизму. Альмодовар взял эту традицию без каких-либо изменений. Смерть – это неизменная героиня его фильмов, однако жизнь ею не заканчивается, а продолжается, только в иной форме. Сестра Роса в фильме «Все о моей матери» умирает, рожая ребенка. И мать, и ребенок инфицированы ВИЧ, но малыш сам справляется с вирусом, и жизнь продолжается в нем. Его называют именем погибшего сына главной героини - Эстебаном, и таким образом отчаявшаяся мать получает сына, в котором продолжает жить ее родной сын. Получается продолжение двух жизней в одной.

Барокко имеет дело с несовершенным миром. Для него совершенство осталось в прошлом (здесь достаточно вспомнить Дон Кихота). Мир Альмодовара трудно назвать совершенным, скорее наоборот. Он изначально исходит из некой корявости, нелепости бытия, однако, как мы уже говорили, по традиции того же барокко мир находится в процессе постоянного становления, он не завершен, не закончен, и мы имеем возможность понаблюдать за процессом...

Барокко – восстание против жесткой эстетической нормативности, "тяготение к свободному выражению духовных состояний", которое уже проявляется в "Новом искусстве как писать комедии" Лопе де Веги, гордящегося тем, что "себя на целый мир ославил, тем, что комедии писал без правил". Альмодовар снимает полноту жизни, «без правил», опираясь лишь на традиции, впрочем, и с ними обращаясь достаточно свободно... Шокирующие своей откровенностью интимные сцены его фильмов – это не способ «зацепить» и удержать зрителя, а своеобразное решение проблемы межличностного общения.

Например, в «Лабиринте страстей» эротические отношения не способ получения удовольствия и не средство деторождения. Это способ общения двух любящих личностей. Личностей, а не тел. Эрос – это особый язык, которым говорят влюбленные, когда словами уже нельзя выразить полноту их единства и близости.

Согласно Гильермо Диусу Плахе, барокко – это «кризис архетипов и становящийся все более энергичным процесс индивидуализации», тяготение к «свободному выражению духовных состояний»[3.С.18]. Барокко, считает этот испанский ученый, – это пир чувств, на котором забывают о канонах. Последнее определение, без ложной скромности, очень точно характеризует и творчество Альмодовара.

Мысль о трагическом уделе красоты делает ее восприятие предельно острым. Это положение испанского барокко целиком переносится в художественную плоскость Альмодоваром (наиболее наглядно это можно проследить в фильмах "Матадор", "Живая плоть", "Поговори с ней").

Размышления о феномене творчества Альмодовара заставляют по-новому взглянуть на проблемы диалога художника с традицией, в частности, с традицией барокко. Может ли барокко присутствовать в художественном мире современного кинематографиста как локальная цитата? Или по самой своей природе оно вбирает, поглощает, переваривает в своем ничем не ограниченном космосе любые, в том числе и самые современные художественные поиски?

По этому поводу вспоминаешь мысль Мераба Мамардашвили, говорившего, что «проблема барокко, даже если она ограничена конкретным местом и временем, практически неисчерпаема»[1.С.39].

По крайней мере, художественный мир Альмодовара органично вписывается в систему координат испанского барокко. Получается, что Испания Альмодовара – не "принципиально новая" (как подчас говорят и пишут кинокритики), а скорее «хорошо забытая старая» Испания барокко.

Библиографический список

1. Мамардашвили М. Как я понимаю философию. М., 1989.
2. Занусси К. Интервью журналу «Искусство кино»//Искусство кино. 1995. №11. С.64-67.
3. Силунас В.Ю. Стиль жизни и стили искусства. СПб., 2000.
4. Шевченко А.А. Биоэтика Педро Альмодовара// Сеанс. №16. С. 16-18.