

Л.В.Ростоцкая

Постигая Тарковского: философия творчества Карлоса Рейгадаса

Темой данной статьи стало выявление сходных черт между творческими концепциями двух кинематографистов: нашего великого соотечественника Андрея Тарковского и современного мексиканского режиссера Карлоса Рейгадаса. Сопоставление и культурологический анализ фильмов Рейгадаса позволяют сделать вывод об определяющей философии творчества обоих мастеров концептуальной близости, основанной не на стремлении к воссозданию реальности, а на потребности созидания собственного художественного мира.

Ключевые слова: концептуальная близость, философия творчества, авторский кинематограф, творческие принципы.

DOI: 10.31857/S0044748X0025408-7

Статья поступила в редакцию 04.12.2022.

Мексиканский режиссер Карлос Рейгадас стал одной из знаковых фигур мирового киноискусства XXI в. Каждый его фильм становится событием на самых престижных международных фестивалях, неизменно получая высокие награды, а многочисленные интервью с ним печатают крупные зарубежные и отечественные издания. Творчество К.Рейгадаса, как и режиссерские работы его знаменитых соотечественников — Альфонсо Куарона, Алехандро Гонсалеса Иньярриту и Гильермо дель Торо — можно сравнить с экспериментальной лабораторией, в которой разрабатываются самые невероятные проекты. В то же время Рейгадас подчеркнуто дистанцируется от них, уверяя, что их творческие взгляды, несмотря на взаимную личную симпатию, кардинально различаются.

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

Формирование Рейгадаса как художника в значительной степени определили творчество Андрея Арсеньевича Тарковского, его кинематографические и теоретические работы, о чем мексиканский режиссер не раз упоминал в своих интервью. Искусству нашего великого мастера посвящено немало научных трудов как в самой России, так и за рубежом. Одним из основополагающих исследований можно считать книгу историка кино Майи Иосифовны Туровской «7½ или Фильмы Андрея Тарковского» [1], содержащую подробный культурологический анализ всех фильмов мастера, теоретические главы об основных элементах созданного им художественного мира, а также его собственные высказывания и рассуждения о природе творчества. Эта книга, ставшая итогом многолетней научной работы, была издана вначале в Западной Германии, позже в СССР и, наконец, уже в расширенном варианте, в Санкт-Петербурге в 2021 г.



Карлос Рейгадас

Другим уникальным изданием о Тарковском стала книга «Андрей Тарковский: стихи кино» [2] Роберта Берда — американского ученого-слависта, профессора Чикагского университета, посвятившего себя изучению русской культуры, прежде всего литературы и кинематографа. Первое издание книги вышло в Лондоне в 2007 г., а для русского читателя было переведено и дополнено самим автором. Берду удалось приблизиться к сокровенным истокам художественного видения мастера, который он называет «абсолютным слухом, то есть безупречным эстетическим вкусом и чуткой восприимчивостью к культурным импульсам» [2, с. 10], а также «определить и объяснить неуловимую стихию, которая воодушевляет кинообраз» [2, с. 37].

Нельзя не отметить, что, несмотря на обширную библиографию, посвященную Тарковскому, тема влияния его кинематографа на мировой тем не менее остается недостаточно изученной. Цель этой статьи — привлечь внимание к малоисследованному аспекту в работах К.Рейгадаса, который заключается в очевидном воздействии на его авторский стиль философии творчества Тарковского, по сути, и определившей эстетическое кредо мексиканского режиссера.

Безусловно, у каждого крупного мастера, представляющего авторский кинематограф, есть своя философская концепция осмысления бытия и собственные способы ее художественного воплощения. Потому столь разнообразны модификации и «вариации на тему», хотя многие кинематографисты осознают и свою глубокую творческую близость. В этой связи впечатляют восторженные отзывы знаменитого шведского режиссера Ингмара Бергмана о нашем выдающемся соотечественнике. «Фильм, если это не документ, — сон, греза, — писал Бергман в своей книге «Латерна маги-

ка». — Поэтому Тарковский — самый великий из всех. Для него сновидения самоочевидны, он ничего не объясняет, да и что, кстати сказать, ему объяснять? Он — ясновидец, сумевший воплотить свои видения в наиболее трудоемком и в то же время наиболее податливом жанре искусства. Всю свою жизнь я стучался в дверь, ведущую в то пространство, где он движется с такой самоочевидной естественностью. Лишь раз или два мне удалось туда проскользнуть... Тарковский — величайший мастер кино, создатель нового органичного киноязыка, в котором жизнь предстает как зеркало, как сон» [3, сс. 74-75].

Что касается Рейгадаса, то, по его словам, именно Тарковский пробудил у него горячий интерес к будущей профессии. Он испытал настоящее потрясение, когда впервые, подростком, увидел его фильм, потому что внезапно осознал, что кино может быть не только незатейливым развлечением, но и особым способом раскрытия внутреннего мира. Однако в тот период он не ориентировался на работу в кино как на будущую профессию, поэтому начал изучать юриспруденцию сначала в Мехико, затем в Лондоне и стал адвокатом. А через некоторое время Рейгадас увлекся русской культурой — литературой, музыкой, кинематографом и, в первую очередь, изучением творчества Тарковского, что окончательно убедило его в том, что кино, будучи искусством, подобным музыке и живописи, обладает уникальными выразительными средствами. Эффект воздействия фильмов Тарковского он сравнивает с классическим музыкальным произведением, которое может поменять мировосприятие за несколько минут, погружая в особое пространство и заставляя забыть обо всем вокруг. Сначала он воспринимал свои кинематографические опыты как подобие хобби, но затем они стали его главным профессиональным занятием и принесли ему впоследствии мировую известность. И с самого начала режиссерской карьеры творчество Тарковского было для Рейгадаса своего рода маяком, на который он во многом ориентируется до сих пор.

К.Рейгадас полностью разделяет основополагающий творческий принцип Тарковского: «художники делятся на тех, что создают свой собственный мир или же воссоздают реальность. Я, несомненно, принадлежу к первым» [4, с. 97]. К категории таких создателей можно отнести и Рейгадаса, вслед за Тарковским утверждающего, что его интересует «не репрезентация реальности, а презентация ее, представление вместо воспроизведения» [5].

Рейгадас относится к тем кинематографистам, которые оспаривают довольно распространенный тезис о том, что фильм, вне зависимости от жанра, должен быть «документом эпохи». Так, по мнению Виктора Эрисе, одного из самых одаренных испанских режиссеров старшего поколения, «чтобы познать «подлинную природу вещей» не столь важно «отражение конкретной эпохи, сколько та связь и противоречие, которое устанавливается между историей и поэзией. В такой перспективе каждое произведение может обладать, по крайней мере, двумя гранями. С одной стороны — выражать определенный, четко обозначенный исторический момент, с другой — демонстрировать, что иногда можно делать со временем: придавать ему форму и смысл, приводя к пониманию того, что прошлое продолжается в настоящем» [6]. Отмечая уникальность моделирующего потенциала кино, великий испанский режиссер Луис Бунюэль говорил о том, что в кинемато-

графическом поле «время и пространство становятся податливыми, приобретают гибкость, съеживаясь или расширяясь по воле автора, хронологический порядок и длительность не соответствуют больше реальности» [7, с. 179]. А.Тарковский расценивал умение «лепить время», зафиксировать, запечатлеть его «в реальной и нераз-



Магдалена Флорес в фильме «Япония»

рывной связи с самой материей действительности, окружающей нас вседневно и ежечасно» [4, с. 93] как суть режиссерской работы. Он говорил, что человек идет в кино за временем — потерянным, упущенным. «В своих работах, — писал Р.Берд, — Тарковский не ораторствовал; он присматривался и прислушивался к миру, к его стихиям — и к стихиям кино как особому способу познания и выражения» [2, с. 14].

Фильмы Рейгадаса, снятые под большим воздействием кинематографа Тарковского, воссоздают не повседневную реальность, а собственные представления о ней, неразрывно связанные с внутренним миром автора. Мексиканский режиссер разделяет и 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, между духовными нуждами и необходимостью существовать в этом материальном мире. Этот конфликт является самым главным, потому что порождает все, все уровни проблем...» [8]. Неоднократно подчеркивая, что ему неинтересно только развлекать, рассказывать «истории», Рейгадас шутливо заверяет, что, когда ему хочется услышать хорошую историю, он обращается к своей бабушке. Он утверждает, что в его понимании кино должно создавать «скрытые смыслы, которые надо достраивать самим» [9]. И одновременно заостряет внимание на том, что «все его фильмы — всегда о реальной человеческой жизни, которая включает в себя и сны, и мечты, и представления о будущем, и воспоминания» [9].

Рейгадас изучал и советское кино 1920—1930-х годов, прежде всего особенности открытых нашими режиссерами монтажных техник. Отмечая, что он высоко ценит Сергея Эйзенштейна как теоретика киноискусства, ему все же не по душе «грандиозность тем, которые затрагивает Эйзенштейн» [9]. Именно поэтому Рейгадасу гораздо ближе творчество Льва Кулешова, чьи фильмы, по мнению мексиканского режиссера, обладают уникальным сочетанием звука и образа.

Неоднократно подчеркивая в своих интервью, что его цель — не шокировать зрителей, не манипулировать их сознанием, а лишь выражать свои чувства, не следуя при этом общепринятым правилам, Рейгадас утверждает



Актер Маркос Эрнандес в киноленте «Битва на небесах»

ет, что в современном кино так много кодов и стереотипов, что даже небольшое отклонение от них воспринимается как нечто авангардное, с чем он совершенно не согласен.

Все главные особенности авторского стиля Рейгадаса обозначены уже в его дебютном фильме «Япония» (Jarón, 2002 г.). Как шутливо сказал сам режиссер, его с таким же успехом можно было бы назвать, к примеру, «Конго». Название, по мнению Рейгадаса, не имеет значения. Как не имеет значения ни место действия, хотя оно и обозначено — мексиканский поселок в горах, ни сюжет, который можно было бы назвать подобием эскиза, наброском. Неоднократно транслируя свое суждение о том, что «кино — это чистый звук и чистое изображение, которые создают смыслы в сочетаниях друг с другом» [10], Рейгадас говорит о том, что суть любого его фильма состоит «в сочетании кадров, образующих скрытые смыслы» [10]. А главными его элементами, важными для понимания философии автора, становятся неповторимые пейзажи высокогорья с их вековыми деревьями и камнями и удивительные лица людей, как будто хранящие сокровенные тайны мироздания. Извечная мудрость природы и мудрость человеческая запечатлены в лице старой женщины Асунсьон, которую все называют Ассен. Она смиренно принимает все ниспосланные ей в жизни испытания, вплоть до изгнания из собственного дома. В 2002 г. эта картина получила на фестивале в Каннах особый приз «Золотая камера» за дебютную работу и Главный приз фестиваля в Рио-де-Жанейро.

Следующий фильм Рейгадаса «Битва на небесах» («Batalla en el Cielo», 2005 г.) стал, вероятно, самым реалистическим в его творчестве, поскольку сюжетной основой ленты послужили подлинные истории похищения людей. Фильм также можно назвать и самым провоцирующим — не столько из-за шокирующих сексуальных сцен, сколько в качестве исследования непостижимого экзистенциального конфликта. Главный герой Маркос совершает страшное преступление, похитив вместе с женой ребенка своей

знакомой, который позже умирает. И он же, рассказывающий, потерянный, страдающий, оказывается способным на невероятное по жестокости убийство, безжалостно лишая жизни свою любовницу. Давая оценку этому фильму, в котором исследуется природа человеческого жестокосердия и бесчувственности, известный мексиканский культуролог, кинокритик Хавьер Бетанкур написал, что «со времен



Кадр из фильма «После мрака свет»

Бунюэля никто не отваживался показывать Мексику так откровенно» [11].

Вслед за Бунюэлем и Тарковским Рейгадас полагает, что не стоит пытаться интерпретировать фильм, что-то объяснять и растолковывать — все объяснения заключены в самом фильме, его надо слушать, как музыку. Ведь кино, по мнению Рейгадаса, очень похоже на музыку. Восприятие фильма, как и музыкального произведения, может быть крайне субъективным: он может как понравиться, так и не найти отклика у зрителя, а может быть и вовсе неприемлемым. Само собой разумеется, что музыке в своих фильмах Рейгадас придает первостепенное значение. Например, в ленте «Наше время» («Nuestro tiempo», 2018 г.) использована и классическая, и авангардная музыка, и арт-рок 1970-х, и произведения Альфреда Шнитке.

Получая в Каннах Приз за лучшую режиссуру фильма «После мрака — свет» («Post tenebras lux», 2012 г.), Рейгадас сказал, что, «несмотря на благодарность за награду, для него гораздо важнее, что он смог приблизить зрителей к своему миру, поделиться своими чувствами, потому что фильм предельно честный, это — часть меня» [12]. Герои этой киноленты — семейная пара, которые, несмотря на внешнее благополучие, не чувствуют себя счастливыми и свободными, остро ощущая некую ущербность и неполноту своего существования. Как и каждая лента Рейгадаса — фильм многоплановый, многослойный. Главным направлением его необычных исследований глубин человеческой психологии в этой ленте стало дифференцирование мужских и женских представлений о смысле жизни, своей реализации. Другим аспектом стало изучение особенностей восприятия окружающего мира. Кроме того, значимую часть пространства киноленты составили эпизоды сновидений и виртуальные образы, которые, по мнению режиссера, неотъемлемы от реальности.

В том же 2012 г., после победы в Каннах, Рейгадас был приглашен для участия в российском фестивале авторского кино «Зеркало» имени Андрея Тарковского, проходящего ежегодно с 2007 г. на родине режиссера в Ивановской области. Задачей его организаторов стала активная поддержка авторского кино, а главными критериями отбора — творческая смелость и



Сцена из фильма «Наше время». В главных ролях Наталия Лопес и Карлос Рейгадас

поиски нового языка. Помимо основного конкурса на фестивале существует программа «Тарковский контекст», куда входят фильмы, имеющие прямое отношение к миру Тарковского, состоящие с ним в воображаемом диалоге. В 2022 г., когда отмечалось 90-летие Тарковского, были подготовлены программы «Ретроспектива фильмов Андрея Тарковского» и «Год Тарковского». По материалам прошедшей в рамках фестиваля «Зеркало» международной конференции, участниками которой стали видные отечественные и зарубежные исследователи, был издан сборник «Воображаемый Тарковский» [13].

На фестивале «Зеркало», который можно назвать творческим пространством, всегда открытым для экспериментов, состоялся второй показ фильма Рейгадаса «После мрака — свет», и с тех пор он несколько раз участвовал в этом уникальном киносмотре, а позже привлек к участию в нем своего соотечественника — талантливого режиссера Амата Эскаланте.

Сюжет последнего на сегодняшний момент фильма Рейгадаса «Наше время» казалось бы, приближен к конкретным ситуациям и реальным переживаниям. Но и здесь авторы киноленты — и режиссер, и оператор (жена режиссера Наталия Лопес) — избегают привычной логики повествования. Фильм рассказывает о так называемом свободном браке двух интеллектуалов — известного поэта и литературоведа, — живущих на ранчо недалеко от Мехико. Заключив договор никогда не ревновать друг друга, что бы ни происходило в их жизни, они изо всех сил пытаются его соблюдать во имя обретения внутренней свободы, но у них это получается плохо, они не в силах избавиться от мучительной рефлексии, не могут не ревновать, не страдать.

И, как всегда у Рейгадаса, действие фильма подчиняется не законам логики, а законам интуиции. Вслед за Тарковским 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, превращение реальности в предмет искусства» [10]. Рейгадас подчеркивает, что все пейзажи в фильме сами по себе не имеют значения, как и вообще все реалии, и что он мог бы снять подобный фильм, например, о врачах, живущих в городе. Рейгадас говорит, что не столько показывает картины природы — равнины штата Тласкала или виды ночного Мехико, — сколько пытается передать возникающее «ощущение гармонии во вселенной — гармонии большого мира и маленького космоса степного ранчо» [14].

Несмотря на то, что главную мужскую роль в фильме — поэта Хуана — играет сам режиссер, а главную женскую — литературоведа Эстер — его жена, а их собственные дети — детей в фильме, Рейгадас заверяет, что ничего автобиографического там нет и что автор и герой фильма абсолютно разные личности. Картина оставляет поле для множества интерпретаций. Причем, как всегда, сообразно своей творческой философии, Рейгадас не настаивает ни на одной из них. Он говорит, что его личное видение ничуть не важнее видения другого человека. И вновь вторя Тарковскому, который полагал, что «в кино нужно не объяснять, но воздействовать на чувства зрителей, а разбуженная эмоция уже даст толчок мысли» [15], Рейгадас говорит, что не стоит разъяснять фильм, расшифровывать его образы, что у каждого зрителя может быть своя трактовка, вполне оправданная. И лишь «плохие режиссеры, по его словам, объясняют свои образы. А я надеюсь стать хорошим» [9].

Герой фильма находится в постоянном душевном разладе с собой, его внутренний мир лишен цельности. В сюжетной канве фильма отражаются обе его ипостаси, как и их полная несовместимость. С одной стороны, этот человек находится в поиске своего пути, он покинул столицу в тщетной попытке опроститься в сельской жизни на ранчо. С другой — он же рассказчик, отстраненно наблюдающий за происходящим. Психологические хитросплетения фильма объединяют обе его стороны в едином образе автора, который, самонадеянно полагая, что может конструировать собственную жизнь, не способен отрешиться от вечно сопровождающего его душевного смятения и неизбежной зависимости от реальности.

Соглашаясь с определением кино Тарковского как о «запечатленном времени», как о «единственно ценной возможности кинематографа — способности на целлулоидной пленке запечатлеть реальность времени» [4, с. 91], Рейгадас своеобразно претворяет его в каждом своем фильме, подтверждая тезис о том, что «время принадлежит нам, но и мы принадлежим времени» [12]. Продолжая свой не прекращающийся диалог с Тарковским, Рейгадас 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» [16].

Тарковский полагал, что задача режиссера состоит в том, чтобы «создать свой индивидуальный поток времени, передать в кадре свое ощущение его движения, его бега» [1]. Каждый фильм Карлоса Рейгадаса убежда-

ет нас в том, что ему удалось создать свой собственный «поток времени» и передать свои ощущения от его бега, не подражая и не копируя авторский стиль Андрея Тарковского, но принимая и разделяя многие творческие принципы великого мастера.

ИСТОЧНИКИ И ЛИТЕРАТУРА / REFERENCES

1. Туровская М.И. 7½ или фильмы Андрея Тарковского. СПб, Сеанс, 2021, 464 с. [Turovskaya M.I. 7½ ili filmi Andrey Tarkovskogo [7½ or the films of Andrei Tarkovsky]. St. Petersburg, Seans, 2021, 464 p.
2. Берд Р. Андрей Тарковский: стихии кино. М., Музей современного искусства «Гараж», 2021, 360 с. [Berd R. Andrey Tarkovskiy: stijii kino [Andrey Tarkovsky: elements of cinema]. Moscow, Museum of Modern Art "Garage", 2021, 360 p.
3. Бергман И. Латерна магика, М., Искусство, 1989, 288 с. [Bergman I. Laterna magica [Laterna magica]. Moscow, 1989, 288 p.
4. Тарковский А.А. Запечатленное время. *Вопросы киноискусства*, М., Наука, 1967, № 10, сс.79-102 [Tarkovskiy A.A. Zapечатlennoe vremya [Captured time]. *Voprosi kinoiskustva*. Moscow, Nauka, 1967, № 10, pp.79-102.
5. Reygadas C. Nos autoexplotamos y a cambio el sistema nos da entretenimiento. Available at: https://elpais.com/cultura/2019/06/20/actualidad/1561049807_845544/html (accessed 15.10.2019).
6. Erice V. El latido del tiempo. Available at: http://elpais.com/diario/2004/01/23cine/1074812407_850215.html (accessed 14.06.2016).
7. Бунюэль Л. Поэзия и кино. *Луис Бунюэль. Коллективный сборник*. Отв. ред. Дулариз-де Л.Г. М., Искусство, 1979, сс. 139-144 [Buñuel L. Poesia y kino [Poetry and cinema]. *Luis Buñuel. Kollektivniy sbornik*. Moscow, Iskustvo, 1979, pp.139-144.
8. Тарковский А. Для целей личности высоких. *Искусство кино*, М., 1992, № 4, сс. 119-122 [Tarkovskiy A. Dlia tseley lichnosti visokoy [For the purposes of the tall]. *Iskusstvo kino*. Moscow, 1992, № 4, pp.119-122.
9. Рейгадас К. Дайте фильму объясниться. [Reigadas C. Daite filmu obiasnitsa [Let the film explain itself]. Available at: <https://seance.ru/blog/reigadas-interview/>. (accessed 11.11.2022) (In Russ).
10. Рейгадас К. Иногда «Наше время» выглядит как мыльная опера. [Reigadas K. Inogda "Nashe vremya" viglyadit kak milnaya opera [Sometimes "Our time" it looks like a soap opera]. Available at: <https://seance.ru/articles/reigadas-interview/> (accessed 16/11/2022) (In Russ).
11. Fernández A. "El cine de Carlos Reigadas o la paradoja del estilo". Available at: <https://biblat.unam.mx/articulo/elcine-de-carlos-reigadas-o-la-paradoja-del-estilo> (accessed 12.11.2022).
12. Рейгадас К. Мое кино не для всех [Reigadas K. Moe kino ne dlia vsej [My cinema is not for everyone]. Available at: <https://www.filmpro.ru/materials/19754> (accessed 19. 11. 2022) (In Russ).
13. Смирнова-Майзель В.С. Воображаемый Тарковский. Материалы VI Международной конференции МКФ «Зеркало». Иваново, 18 июня 2019 г. *Порядок слов*, М., 2020, 144 с. [Smirnova-Maisel V.S. Voobrajaemiy Tarkovskiy. Materialy VI konferentsii MKF "Zercalo" [The imaginary Tarkovskiy], Ivanovo, 18 june. *Poriadoc slov*, M., 144 p. (In Russ.).
14. Карташов А. «Наше время»: портрет художника в зрелости [Kartashov A. "Nashe vremya": portret judoshnika v zrelosti ("Our time": portrait of an artist in maturity). Available at: <https://seance.ru/article/nashe-vremya-reigadas/> (accessed 16.11.2022) (In Russ).

15. Тарковский А. Искать и добиваться. *Советский экран*. М., 1962, № 17 [Tarkovskiy A. Iskat y dobivatsa (Search and achieve). *Sovietskiy ekran*. Moscow, 1962, № 17.
16. 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 11.11.2022).

Lidia V. Rostotskaya (li-ros@mail.ru)
Senior Researcher of Institute of Latin American of RAS

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

Comprehending Tarkovsky: the philosophy of creativity of Carlos Reigadas

Abstract. The subject of the article was to identify some similarities between the creative concepts of two filmmakers: our great compatriot Andrey Tarkovsky and contemporary director Carlos Reygadas. Their comparison, as well as the culturological analysis of Reygadas' films, allows us to conclude that there is a conceptual closeness that largely determines the philosophy of the work of both masters, based not on the principle of recreating reality, but on the desire to create their own artistic word.

Key word: conceptual proximity, the philosophy of creativity, author's cinema, creative principles.

DOI: 10.31857/S0044748X0025408-7

Received 04.12.2022.