УДК 778.5

Проблема социальной сатиры в современном кино Мексики

Казючиц М. Ф.

Аннотация
В статье изучается вопрос о художественных особенностях применения в авторском кино Мексики иронического дискурса. На примере фильмов крупного мексиканского режиссера Карлоса Рейгадаса анализируются возможности социальной сатиры и критики представителей элитарной культуры.

Ключевые слова
Кино Мексики, Карлос Рейгадас, ирония, социальная сатира, киноведение.

The problem of social satire in contemporary Mexican films

Kaziuchits M. F.

Abstract
The article analyses the question of artistic features of ironic discourse in the author's cinema of Mexico. The possibilities of social satire and criticism of representatives of elite culture are analyzed on the example of films by a major Mexican director Carlos Reygadas.

Key words
Cinema of Mexico, Carlos Reygadas, irony, social satire, film studies.

Плакат х/ф «Наше время» (2018)

Современный кинематограф Мексики относится к наиболее развитым киноиндустриям Латинской Америки [3, с. 263]. Имена Альфонсо Куарона, Гонсалеса Иньярриту, Гильермо дель Торо и других постановщиков сегодня являются неотъемлемой частью современного авторского, фестивального кино. Несмотря на затяжной кризис 1990–2000-х годов, «для престижа мексиканского кино большое значение имеет международный успех отдельных картин, но чтобы закреплять и продолжать подобные успехи, необходимо существование в стране крепкой промышленности, как основы для творческих поисков и свершений мексиканских кинематографистов» [2, с. 239],— подчеркивает крупный российский исследователь кинематографа стран Латинской Америки Т. Н. Ветрова.

В последние годы особое место занимает творчество мексиканского режиссера Карлоса Рейгадаса, интересное прежде всего фестивальной аудитории рядом эстетических и нарративных аспектов. Работы режиссера в той или иной мере находились в границах, традиционно относимых с тематикой магического реализма, притчи, символизма, поэтического языка кино. Вместе с тем экзистенциальная проблематика имеет колоссальное значение в художественной системе Рейгадаса и реализуется через гендерную проблематику, в данном случае отношения мужчины и женщины. В этой системе — со всеми ее оттенками вечной любви, флирта, адюльтера, счастливого брака, несчастного брака и т. д., в том, как именно она развивается,— заключена сама природа человека, ее экзистенциальная суть.

Рейгадас и раньше исследовал границы человека, при этом его экзистенциальная система кардинально отличается от метафизического эскапизма в духе греческого Боэция, искавшего утешения в философии, или римского Сенеки, ожидавшего неминуемой смерти, или адептов пришедшего на смену христианства — святых отшельников, пустынников, священно безмолвствующих. Его человек обречен не быть одиноким. Основной конфликт последних фильмов Рейгадаса выстраивается на этом неразрешимом противоречии: одиночество невыносимо, однако находиться вдвоем отнюдь не значит спастись, но иного способа быть для человека нет.

И это именно та точка, через которую проходит концептуальная ось его художественной вселенной. В фильме «Безмолвный свет» (Luz silenciosa, 2007) история Йоханаса и Эстер, освященная в религиозной системе координат, сталкивается с иррелигиозным миром [4, с. 21]. Для Рейгадаса любовь Йоханаса к другой женщине сопоставляется с отказом от веры, выходом человека за границы сакрального в иррелигиозный мир. Однако раскаяние героя для режиссера эквивалентно обретению веры, что подтверждает прозрачная аллюзия на притчу о Лазаре: Эстер воскресает.

Семья, противостоящая жесткому миру, вновь проходит испытание в фильме «После мрака свет (Post Tenebras Lux, 2012), получившего приз за лучшую режиссуру в Каннах. Елеазар и Рут в сельской глуши также не находят покоя: мир природы

Кадр из х/ф «Наше время» (2018)

вне религиозных координат безмолвен и бесчеловечен в буквальном смысле. Природа не создана для людей: она — самостоятельная живая вселенная, существующая по неведомым смертному законам. Символично начало фильма: почти 6-минутная сцена рассвета, солнца, поднимающегося за силуэтами деревьев, где человеку нет места. Режиссер подчеркивает поэтический аспект в своей эстетической системе: «Толковать многие эпизоды фильма можно по-разному; поскольку, по мысли автора, фильм следует понимать как музыку <…> это предполагает множество субъективных трактовок и оценок» [1, с. 278],— отмечает Т. Н. Ветрова.

Вселенная в картине «Наше время» существует по тем же законам. Хотя фильм Рейгадаса,— притча, магический реализм, символизм и поэтическое кино, все это верно, но ничего не проясняет. Отношения именитого поэта Хуана (в исполнении самого Рейгадаса.— М. К.) и его жены Эстер (жена режиссера Наталия Лопес.— М. К.), которой приходится скромно на задворках славы супруга хранить очаг и детей, а в случае смерти — архив (может быть),— совсем не основа для вселенской социальной драмы. Примерно тоже можно сказать, и говорили, о чеховской «Чайке»: комедию автора упорно играли как трагедию, но чтобы не отходить совсем от авторского определения жанра, акцент обычно переносился на дуэт Аркадина — Тригорин, который превращался в почти водевильную пару любовников.

Рейгадас в главной роли именитого поэта Хуана, сытого, как и Тригорин, славой по горло,— амплуа совершенно особого рода. Маленький востроносый, стремительно лысеющий человечек, в громадной шляпе, в одежде ковбоя, которая велика ему при любом крое, на фоне огромных быков и прерий смотрится скорее как персонаж Вуди Алена. Ощущение усиливается, когда он начинает изводить супругу — самозабвенно — вполне алленовскими вопросами и саморефлексией после ее очередного секстура.

Собственно здесь начинается и завершается фабула «Наших дней»: история двух рафинированных интеллектуалов, приехавших, как и многие интеллектуалы до них, в глушь, чтобы воплотить в жизнь вполне по Бахтину сентиментальный хронотоп. Вышивание нарядных полотенец в милом аккуратненьком домишке в Петербурге, почему нет?

Гротескной, ирреальной, абсурдной является не сама ситуация свободного брака, а коммуникация персонажей, вернее ее систематические сбои. Весьма любопытно, но способы коммуникации на ранчо поразительно разнообразны в том смысле, насколько много Хуан и Эстер (особенно Хуан) привезли сюда, на лоно природы искусственной, формальной, выхолощенной риторики большого города.

Первое место в этом длинном списке рафинированных стратегий занимает вопрос эпистолярный. Письмо — практически по Барту — занимает в жизни Хуана, Эстер и Фила, американца, объездчика лошадей (с удивительно профессиональной для ковбоя дикцией), третьей вершины любовного треугольника, необыкновенно важное место. Хуан несколько раз, когда силы оставляют его после очередного приступа рефлексии, берется за эппловский лэптоп и начинает писать письмо американцу Филу, стилистически достойное прозы Шодерло де Лакло. Надо отдать должное безжалостной иронии Рейгадаса: текст письма гордо демонстрируется на мониторе, и зрителю милостиво позволено воочию убедиться, что великий поэт пишет великий текст. Американец отвечает столь же изящно, однако вместо письма есть его голос, произносящий текст за кадром. Общий смысл опасных связей сводится к сексистской для цивилизованной Европы, но чисто конкретной для Мексики или России риторики. Джентльмен обсуждает с другим джентльменом вопрос о переходе жены одного из них в право собственности другого, временное владение. Более того, жена и ранее предоставлялась в бесплатное пользование на протяжении лет: собственно сюжет фильма начал развиваться всего лишь оттого, что Эстер впервые не представила подробный отчет о поездке к очередному сексуальному объекту.

Однако кухонные разговоры не достойны городских интеллектуалов, и потому Эстер также обращается к супругу в письменной форме. В фильме долгий тревеллинг, где за кадром слышен текст письма, а для того, чтобы зритель, даже самый фестивальный, точно понял, какого рода перед ним дискурс,— в кадре виден фюзеляж заходящего на посадку самолета, затем на экране появятся шасси и т.д. При самой изощренной фантазии более алогичного плана в качестве иллюстрации письма о растворении женщины в семье и детях придумать невозможно.

Однако пасущиеся быки, красота прерий может навести зрителя, любящего интеллектуальные игры, на мысль что это притча, символизм и пр. В конце концов, если у Тарковского — кони, то возможно же, чтобы у Рейгадаса — быки?.. Бесспорно, быки Рейгадаса, как и лошади Пржевальского, возможны.

Однако авторская инстанция включает не только читающих собственные вычурные письма горожан в сельской местности. Когда впервые Хуан осознает всю нестандартность ситуации — отсутствие привычного отчета от супруги,— в кадре,

вновь совершенно немотивированно звучит голос девочки, которая как раз говорит, как поэт впервые осознал, что его жена несчастна, быть может, оттого, что буквально не живет на ранчо с ее любимым объездчиком лошадей. С этой светлой мыслью Хуан отправился к лэптопу с тем, чтобы написать известное письмо. Референта у этой девочки, кроме бурлящего сознания самого героя в пространстве фильма не существует: это не его дети, которые нужны главным героям как необходимая часть семейной жизни, чем зримое воплощение ее смысла.

Развязка и финал фильма сделан в фирменной манере Рейгадаса. (Нет, никакого захода солнца здесь нет.) Именитую пару вместе с их ранчо, быками и необыкновенными играми, достойными пера Гессе, в последний раз мы увидим прозаичным утром, когда Эстер, запахнувшись во что-то в духе японского кимоно (на ранчо в другом не ходят), подошла к любимому супругу. Когда же дистанция достигла расстояния легкой интимности, она сказала, что видела сон, что в нем были муж Хуан и конюх Филл и что ни один ей не помог. «Ублюдки»,— добавила она, совершенно не увлекаясь, и проследовала к завтраку. Финальные кадры — быки на выгоне живописно пасутся на рассвете то тут, то там. Один бык даже насмерть забодал другого и столкнул в овраг. Рейгадас снова проводит тест на чувствительность почтенной публики к фестивальным штампам. Если быки пасутся и падают в овраг — это означает, что они лишь пасутся и падают в овраг. Потому что в этом рассветном, подернутом легкой софтфокусностью тумана мире нет места для наблюдателя.

Подобный финал, а в равной мере постановка и разработка проблемы рефлексирующией творческой интеллигенции представляет глубоко закономерной для художественной системы Рейгадаса. Мужское-женское с первых его работ стала основной моделью для проверки любых нормативных аспектов или ценностей. Однако бескомпромиссно-сатирический взгляд на людей его собственного круга потребовал от режиссера подвергнуть деконструкции, по сути, карнавальному обращению целого ряда собственных устойчивых мотивов. Особую роль здесь сыграла природа, на лоне которой разворачивалось все действие фильма «Наше время». Однако существенное отличие от предыдущих работ Рейгадаса заключается в том, что вместо экзистенциального одиночества человека, сопряженного с величием и невозмутимостью природы, сатирическая разработка материала вынудила автора подчеркнуть бессмысленность,— то есть отсутствие разумного начала,— природы. В этом, собственно, заключается смысл сцены спонтанного убийства быком лошади, а также столь же немотивированное столкновение между быками в финале. Фактически развитие ценностной системы режиссера, то есть системы религиозного символизма — для него, заключается в постепенном переходе от очевидно монотеистических христианских представлений через пантеизм к тотальному скептицизму.

Литература

1. Ветрова Т. Н. Мастера латиноамериканского кино. М.: ВГИК, 2016. 336 с.
2. Ветрова Т. Н. Кинематограф Латинской Америки. Верша свою судьбу. М.: «Канон+» РООИ «Реабилитация», 2010. 560 с.
3. Кино: Энциклопедический словарь. М.: Советская энциклопедия, 1987. 640 с.
4. Плахов А. С. Место под богом. «Безмолвный свет» Карлоса Рейгадаса // Коммерсантъ. № 20. 08.02.2008. С. 21.

Фильмография

Наше время (Nuestro Tiempo, 2018, реж. К. Рейгадас, Мексика), игр.

References

1. Vetrova T. N. Mastera latinoamerikanskogo kino (ocherki tvorchestva vedushchih kinorezhisserov Latinskoj Ameriki) [Vetrova T. N. Masters of Latin American cinema]. M.: VGIK, 2016. 335 s.
2. Vetrova T. N. Kinematograf Latinskoj Ameriki. Versha svoyu sud'bu [Latin American Cinema. Bringing your destiny]. M.: «Kanon+» ROOI «Reabilitaciya», 2010. 560 s.
3. Kino: Enciklopedicheskij slovar' [Cinema: the Encyclopedic dictionary]. M.: Sovetskaya enciklopediya, 1987. 640 s.
4. Plahov A. S. Mesto pod bogom. «Bezmolvnyj svet» Karlosa Rejgadasa // Kommersant [Plakhov, A. S. a Place under God. «Silent light» of Carlos Reygadas]. № 20. 08.02.2008. S. 21.

Filmography

Nuestro Tiempo (2018, dir. Carlos Reygadas, Mexico), featur.