УДК 778.5

Формально-стилистические и эстетические особенности фильмов аргентинского режиссера Лисандро Алонсо

Исаева Ю. В.

Аннотация
Статья посвящена творчеству аргентинского режиссера Лисандро Алонсо. На примере его двух первых картин «Свобода» (2001) и «Мертвые» (2004) были выявлены формально-стилистические и эстетические особенности, средства художественной выразительности, характерные для режиссера, чьи фильмы относят к направлению «медленное кино»

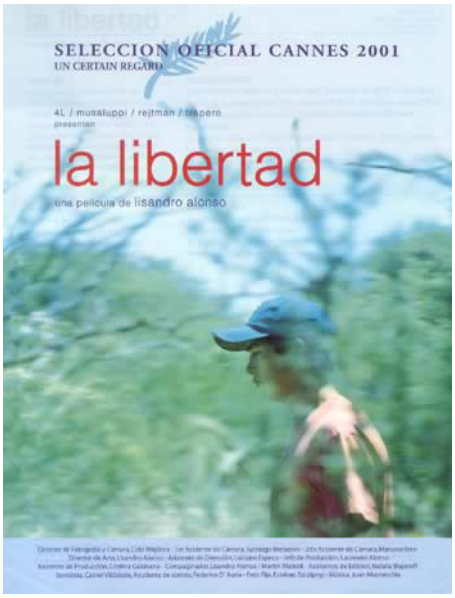
Ключевые слова
Лисандро Алонсо, медленное кино, новое аргентинское кино, Свобода, Мертвые, эстетика в кино, средства художественной выразительности

The aesthetic and stylistic aspects of the Argentine director Lisandro Alonso's films

Isaeva Y. V.

Abstract
The article is devoted to the creativity of the Argentine Director Lisandro Alonso. Typical aesthetic features and artistic means of expressiveness were identified on the example of his first two movies «Freedom» (2001) and «The Dead» (2004), which are attributed to the trend «slow cinema»

Key words
Lisandro Alonso, slow cinema, New Argentine Cinema, Freedom, The Dead, aesthetics in movies, artistic means of expressiveness



Лисандро Алонсо (исп. Lisandro Alonso, 2 июня 1975, Буэнос-Айрес) — аргентинский кинорежиссёр, сценарист, продюсер, яркий представитель Нового аргентинского кино наряду с Альбертиной Карри и Даниэлем Бурманом. Учился в Университете кинематографии в Буэнос-Айресе. В 1995 снял первую короткометражную ленту «Двое на тротуаре» («Dos en la vereda»). Несколько лет работал ассистентом режиссёра в игровом кино. Первый полнометражный фильм Алонсо «Свобода» («La Libertad») появился в 2001 и сразу привлек внимание критики *(Рисунок 3)*. Премьера состоялась на Каннском кинофестивале, где картина была представлена в секции «Особый взгляд». В том же году дебют был удостоен двух премий на Роттердамском МКФ и премии ФИПРЕССИ на South Festival в Осло. Алонсо выступил режиссером картины, сценаристом и монтажером.

Дедраматизация повествования и проблема повседневности в фильме «Свобода» («La Libertad», 2001 г.)

В начале картины мы видим титры, стиль которых станет традиционным и будет использоваться в последующих работах Алонсо: красный текст на черном фоне (*Рисунок 2)*. Титры находятся на экране настолько долго, чтобы зритель успел прочесть каждую фамилию. Таким образом, Алонсо, с одной стороны подготавливает зрителя к последующему неспешному ходу фильма, с другой — отдает дань уважения всем, кто принял участие в процессе создания и дистрибуции.

Титры сопровождает музыка — это единственное закадровое звучание, которые мы услышим за весь фильм. Использование только так называемых «diegetic sounds» (внутрикадрового звука) — является отличительной чертой «медленного кино». В четырех фильмах Алонсо этот принцип соблюдается (искл. фильм «Хауха»). Источники того, что мы слышим, находятся в пространстве фильма: речь персонажей, музыка, доносящаяся из радиоприемника, звуки природы (огонь, дождь, гроза, мычание коров), рев бензопилы, пение. Стоит отметить, что не для всех фильмов «медленного кино» это правило незыблемо [1]. Например, закадровую музыку в фильмах использует Бела Тарр в «Туринской лошади» и Гас Ван Сент — в «Джерри». Использование только внутрикадровых звуков благоприятствует созданию большей натуралистичности происходящего на экране. Применение же закадровых звуков способствует усилению драматического эффекта, чего «медленное кино» старается избегать, стремясь к, дедраматизации повествования.

Рис. 1. Постер к х/ф «Свобода»↓
Рис. 2. Традиционные титры Алонсо ↓↓

Как правило, съемки «медленных фильмов» происходят на натуре, поэтому в картинах используется естественное освещение. Для

Алонсо пейзаж — главный участник съемочного процесса, именно с поисков локаций режиссер начинает разрабатывать замысел своего каждого следующего фильма. «Свобода» снималась на фоне ландшафтов провинции Ла-Пампы (Аргентина), в качестве источников света днем выступало солнце, ночью — языки пламени костра и отсветы грозы. В помещении никаких действий не происходит вовсе, декорации минимальны (палатка, магазин на автостоянке, фасад дома знакомого Мисаэля, телефонная будка). Также следует отметить, что все фильмы Алонсо цветные. Черно-белые картины в «медленном кино» редки, так как такое кино «искажает» реальность, способствует большей условности, что противоречит принципам «медленности». Исключением здесь можно назвать творчество Бела Тарра, предпочитающего снимать в черно-белой стилистике.

В «медленные» картины, как правило, привлекают людей, соответствующих исполняемой роли, заведомо обладающих необходимыми режиссеру характеристиками, поэтому выбор падает в основном на непрофессиональных актеров. По словам Жана Эпштейна: «Никакой профессиональный актер не способен воспроизвести своеобразные и неповторимые движения пильщика или рыбака. Добрую улыбку, крик ярости так же трудно подделать, как и радугу в небе над бурным океаном» [2]. Главный герой «Свободы» — Мисаэль, в жизни — Мисаэль Сааведра, ранее не был замечен ни в одном фильме. Более того, по словам самого Алонсо, Мисаэль никогда не был в кинотеатре и не смотрел кино. Он обладает навыками рубки леса, охотника, выживания в окружающей среде. Именно после встречи с Мисаэлем Алонсо решил начать снимать кино.

Часто «медленное кино» освобождено от символизма. Тем не менее, в фильмах Алонсо встречается много предметов красного цвета разных оттенков и фактур: футболка главного героя, ручка бензопилы (некоторые видят в этом отсылку к красному пистолету в фильме «Диллинджер мертв» (1968)), тряпка, кастрюля, банка «Fanta», будильник. Даже когда герой надевает футболку белого цвета, мы можем разглядеть на ней надпись «Red». Красный цвет важен для испанской культуры, он ее маркирует. В фильмах Алонсо красный предмет, попадая в кадр, доминирует в нем, контрастирует с окружающей палитрой, однако, находится вне символической интерпретации.

В фильме число общих и средних планов превалирует над крупными планами и деталями. Как говорит Отар Иоселиани: «Крупный план — позор в кино. У меня его нет. Крупный план — это уже история об актере, о данном конкретном человеке. При чем тут кино?» [3]. Небольшое количество крупных планов содействует дедраматизации и созданию дистанции между зрителем и фильмом, так как крупные планы всегда имеют психологический подтекст, они способствуют большей выразительности, чего «медленное кино» стремится избегать. Например, в фильме «Парагвайский гамак» режиссера Пас Энсина вообще нет крупных планов с лицами, показанными в анфас, оператор снимает их либо в профиль, либо со спины *(Рисунок 4)*. Под «дистанцией» между зрителем и фильмом в данном контексте мы понимаем специфическую особенность «медленного кино», с одной стороны, держать зрителя на почтительном расстоянии, когда зритель может одновременно и смотреть кино, и осмыслять происходящее, не пропуская ничего из того, что творится на экране; с другой стороны — способность «медленного кино» нивелировать это расстояние, вовлекая зрителя в картину с возможностью «проживать» определенные моменты действия.

Отличительной особенностью «медленных фильмов» является тишина. В «Свободе» звук минимизируется не только закадровый, но и внутрикадровый. До 33-й минуты фильма герой находится один, поэтому мы не слышим никакой речи. Безмолвная идиллия нарушается непродолжительными гулами бензопилы и врывающейся в кадр на 25-й минуте латиноамериканской радио-музыкой. Как в титрах, так и из приемника звучит современная музыка, выступающая контрапунктом по отношению к «примитивной» визуальной составляющей. Для режиссера это важно, тем самым он подчеркивает что то, что зритель видит в кадре, происходит не в прошлом и не в будущем, а здесь и сейчас, в том же измерении, в котором мы находимся. Большую часть повествования герой находится наедине с собой. Из телефонного разговора мы узнаем, что у героя есть мать, друг и несколько знакомых, (Алонсо позволяет себе ввести в сюжет намек на мелодраматические мотивы), однако, Мисаэль вынужден подолгу трудиться вдали от близких, чтобы заработать средства к существованию. Мисаэль — вынужденный отшельник, его труд тяжелый, физический, и при этом малооплачиваемый, о чем мы узнаем из сцен со скупщиком леса и продавцом лавки на автостоянке. Является ли такое существование свободой — вопрос спорный. С одной стороны, герой живет на природе в одиночестве, делает то, что хочет, не имея обязательств перед кем-либо. С другой стороны, он тоже порабощен некоей рутиной повседневности, и он никогда не сможет освободиться от окружающей его среды, Мисаэль навсегда останется ее неотъемлемой частью, о чем говорит закольцованность композиции.

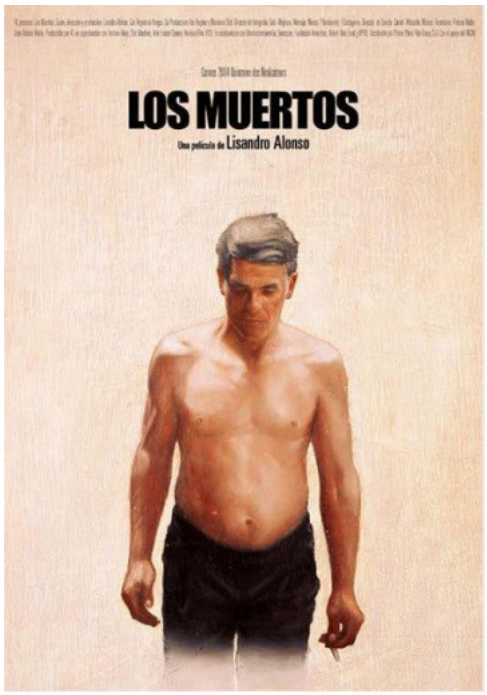
Межкадровый монтаж в «медленном кино» — условный процесс, так как режиссеры «медленного кино» в основном используют его для простого склеивания длинных кадров между собой (Алонсо предпочитает снимать фильмы на пленку, считая, что изображение в аналоговом формате получается более близким к реальности). Благодаря этому фильм получается менее дискретным, в нем практически отсутствуют временные и пространственные разрывы. В «Свободе» мы наблюдаем только несколько часов из жизни Мисаэля, из которых мы не пропускаем ничего, даже такие интимные моменты, как удовлетворение и отправление физиологических потребностей. Когда герой прерывается на сон, камера не отключается, она путешествует по местности, пережидая вынужденный покой. Количество кадров в фильме — 63, продолжительность фильма составляет 73 минуты, таким образом, средняя длина кадра равна примерно 1 минуте и 9 секундам, что значительно больше, чем СДК в «быстром» кино. Съемка длинными

Рис. 3. Красный цвет как маркер пространства в х/ф «Свобода»↑↑
Рис. 4. Крупные планы в х/ф «Парагвайский гамак» ↑

Рис. 5. Ракурсы в х/ф «Свобода»

планами способствует созданию естественного взгляда на происходящее.

Еще одной особенностью «медленности» считается отсутствие нарратива, динамически развивающегося рассказа. По словам Антона Свинаренко: «Смотреть его (Алонсо) фильмы значит смотреть, как горит огонь, течет вода и работают другие люди» [4]. Сложно не согласиться с данным утверждением, так как кино Лисандро Алонсо созерцательное, оно не насыщено событиями, здесь не встретишь классические драматические ситуации и конфликты. В фильме «Свобода» единственный конфликт, который мы можем выявить — это сделка Мисаэля со скупщиком древесины, в ходе которой они торгуются из-за цены на товар. Если мы попробуем вербально описать сюжет фильма, то получится ничем не примечательный набор перечислений повседневных рутинных действий из жизни аргентинского дровосека в реальном времени: повалил пару деревьев, поел, послушал радио, поспал, пообщался со скупщиком леса, сходил в магазин, еще поработал, а там уже стемнело, пора готовить ужин и устраиваться спать. Все эти действия перебиваются паузами, что также способствует снятию драматического напряжения в повествовании. Одиночество героя режиссер разбавляет, вводя второстепенных персонажей. Сама постановка вопроса, кто является главным персонажем, свидетельствует о неоднозначности возможного ответа. В фильмах «Свобода» и «Мертвые» еще отчетливо выделяются главные герои. Хотя даже в них есть сцены, в которых камера покидает персонажа и устремляется в свободный танец над ландшафтом, забывая, за кем она была призвана наблюдать.



В фильме героя снимают с нескольких ракурсов — камера как будто тайно наблюдает за Мисаэлем, чтобы не нарушить его выверенный уклад повседневности. Камера в «медленном кино» чаще всего статична. Для «Свободы» эта особенность не вполне характерна, так как во множестве сцен камера перемещается вместе с героем, иногда застывая на месте и позволяя Мисаэлю на время выйти из зоны видимости. В то же время она может быть абсолютно статичной, бесстрастно фиксирующей ежедневные «обряды» героя. При этом камера у Алонсо автономна — она может позволить себе покинуть героя и выбрать заглавным персонажем пейзаж («Свобода», «Мертвые», «Хауха») или даже другого человека — подобный трюк происходит в фильме «Ливерпуль», когда за 17 минут до окончания картины фокус интереса переключается на второстепенных персонажей. Апогея статичности камера Алонсо достигает в его последнем фильме «Хауха», где на мгновение некоторые кадры становится невозможно отличить от фотографий или полотен эпохи романтизма.

Следует отметить еще одну черту, характерную для всех картин режиссера,— это лаконичные емкие названия, отражающие главные идеи этих лент.

Исходя из вышесказанного, можно сделать вывод, что дебютная картина Алонсо использует художественные средства выразительности, характерные для тенденции «медленного кино», основные из которых — съемка длинными планами, дедраматизация повествования и акцент на повседневность.

Стилевые особенности фильма «Los Muertos» («Мертвые», 2004 г.)

Данная работа Алонсо была удостоена премии ФИПРЕССИ на международном кинофестивале в Вене. Премьера состоялась 9 сентября 2004 г. в Буэнос-Айресе.

Рис. 6. Постер к х/ф «Мертвые»↓↓
Рис. 7. Красный цвет как маркер пространства в х/ф «Мертвые»↓

Фильм начинается с экспозиционного длинного кадра с нерезким фокусом, что позволяет сделать предположение о том, что мы смотрим чей-то сон или обрывочное воспоминание. В течение эпизода подвижная камера лихорадочно исследует джунгли, то ли пытаясь выбраться в безопасное место, то ли силясь найти что-то спрятанное в беспросветных зарослях. Спустя две минуты нам показывают обнаруженный труп молодого человека, через полторы минуты — еще один, мимолетно объектив выхватывает фигуру человека с мачете в руке. Впоследствии станет ясно, что «мертвые» — это братья, убитые главным героем. Кадр растворяется в подавляющем зеленом цвете и сменяется следующей сценой, возвращающей нас в реальность.

Главный персонаж фильма — Варгас, отбывает свой последний день заключения в тюрьме. Он тщательно готовится к выходу на свободу, совершая набор рутинных действий: бреется, стрижет волосы, прощается с другими заключенными, ест последнюю похлебку, собирает вещи. Напоследок герой получает от своего товарища задание — передать письмо дочери. Выполнение этой просьбы становится сюжетообразующим событием картины, так как большую часть фильма займет путь Варгаса до точки назначения. Алонсо в очередной раз дает понять, что главное — это не цель, это то, что предшествует ее достижению, поэтому весь фильм мы будем смотреть, как Варгас наслаждается первыми часами свободы (именно это первое

впечатление о мире хотел поймать Алонсо), как медленно сплавляется по реке на каноэ, как разоряет улей и убивает козу, чтобы добыть себе пропитание. Алонсо максимально смещает акцент на повседневность, использует эллипсисы, намеренно пропуская «важные» сюжетные ходы и заостряя внимание зрителей на вещах, которые в голливудском кино обычно уничтожаются монтажом. Его герой — обычный человек из глубинки Аргентины, также занимающийся физическим трудом, как и Мисаэль в «Свободе». В фильме даже есть отсылка на дебютную работу режиссера, когда Варгас разговаривает с молодым человеком, занимающимся рубкой древесины. Варгас — непрофессиональный актер, в жизни имеющий то же имя. Алонсо познакомился с ним, когда подыскивал локации для съемок фильма.

На принадлежность этой картины к «медленной» тенденции кинематографа указывают аккумулированные ею специфические стилевые особенности. Например, съёмка осуществляется длинными планами. Продолжительность «Мертвых» составляет 78 минут, количество кадров — 77, соответственно средняя длина одного плана стремится к продолжительности в 1 минуту и 1 секунду. Продолжительные планы создают плавную текучесть времени в кадрах и погружают в гипнотический реализм действий. Техника монтажа воспроизводит естественный ритм джунглей. Намеренные паузы способствуют оттягиванию события, сцена не заканчивается с уходом героя из кадра. Кульминационные моменты и драматические акценты нивелируются длительным наблюдением в режиме реального времени, рассеивающим информацию и делающим равнозначимыми все действия. В картине все звуки внутрикадровые: шум реки, речь, звуки животных. Картина цветная с естественным освещением. Общие и средние планы превалируют над количеством крупных. В отличие от прошлой картины, в этом фильме характер героя сформирован, можно подметить его многочисленные особенности: он любит собак, приветлив и вежлив с людьми, покупает подарок своей дочери и конфеты местным детям, выполняет просьбу друга. При этом мы знаем, что он хладнокровно убил своих братьев, объясняя это тем, что «всегда найдется темная дорожка в людских жизнях». Несмотря на то, что Варгас отбыл положенное ему наказание, выход из тюрьмы не освобождает его от чувства вины, «мертвые» будут преследовать его во снах и воспоминаниях. Снова Алонсо насыщает кадры запоминающимся контрастным красным цветом без символической интерпретации.

Действия камеры часто произвольны, она позволяет себе покинуть героя, оставляя его одного на шоссе, теряясь в джунглях или левитируя над рекой, чтобы в течение минуты созерцать панораму близлежащего берега. Такая «заминка действия» растягивает естественное время и открывает зрителю пространство для размышлений.

Еще одно отличие от первой картины — наличие большого количества второстепенных персонажей, включая женские (в «Свободе» женские персонажи отсутствовали). Кадры Алонсо просторные, он использует различные ракурсы.

Количество диалогов в фильме минимально, они возникают исключительно по необходимости, звучат правдоподобно и похожи на беседы реальных людей. Сам Алонсо говорит, что «мало верит в слова, считая, что люди за ними прячутся» [5]. Время в сюжете соответствует году создания фильма, об этом становится известно из сцены освобождения Варгаса. Однако маркеров цивилизации в этом фильме немного. Люди в деревнях до сих пор живут натуральным хозяйством, не имея электричества и водопровода. Тем не менее, фильмы Алонсо не являются социально-проблемными, скорее он поэтизирует бедность и провинциализм, представляет нам такое видение чистоты, подобное которой редко не только в Аргентине, но и во всем мире. «Медленное кино» часто ретроградно в своей ностальгической тоске по доиндустриальным временам. В этой картине Алонсо акцентирует внимание на нескольких первобытных актах: убийство братьев, механический секс с проституткой, забой козы, сбор меда диких лесных пчел.

Рис. 8. Ракурсы в х/ф «Мертвые»↑↑
Рис. 9. Глубинные мизансцены в х/ф «Мертвые»↑

Режиссер выстраивает глубинные мизансцены, он с деликатностью относится ко второму плану, насыщая пространство кадра мельчайшими, на первый взгляд, неважными подробностями.

В целом можно отметить, что вторая картина Алонсо похожа на его дебют. «Медленная» стилистика сохраняется, в качестве героя он снова выбрал одинокого мужчину, близкого к природе.

Литература

1. Исаева Ю. «Медленное кино» («Cinema of slowness»): к истории понятия // Телекинет. 2018. № 4. С. 11–19.— URL: https://telecinet.com/wp-content/uploads/2019/03/2018.45.11–19.pdf.
2. Кракауэр З. Природа фильма. Реабилитация физической реальности. М.: Искусство, 1974. 235 с.
3. Правила жизни Отара Иоселиани // Esquire.— URL: https://esquire.ru/rules/174-otar-ioseliani/
4. Свинаренко А. Путь броненосца // Сеанс. 2012. № 51/52.— URL: https://seance.ru/n/51–52/perekrestok-chelovechnost-pej-zazh-posle-bitvy/put-bronenosca/
5. Klinger G. Lisandro Alonso, Mostly in His Own Words // «Senses of cinema». 2005. № 36.— URL: http://sensesofcinema.com/2005/conversations-with-filmmakers-36/lisandro_alonso/

References

1. Isaeva YU. «Medlennoe kino» («Cinema of slowness»): k istorii ponyatiya [“Cinema of slowness”: to the history of the concept] // Telekinet. 2018. № 4. S. 11–19.— URL: https://telecinet.com/wp-content/uploads/2019/03/2018.45.11–19.pdf.
2. Krakauer Z. Priroda fil’ma. Reabilitaciya fizicheskoj real’nosti [The nature of the film. Rehabilitation of physical reality]. M.:

Iskusstvo, 1974. 235 s.
3. Pravila zhizni Otara Ioseliani // Esquire [The rules of life by Otar Iosseliani].— URL: https://esquire.ru/rules/174-otar-ioseliani/
4. Svinarenko A. Put' bronenosca [The way of the ironclad] // Seans. 2012. № 51/52.— URL: https://seance.ru/n/51–52/per-ekrestok-chelovechnost-pejzazh-posle-bitvy/put-bronenosca/
5. Klinger G. Lisandro Alonso, Mostly in His Own Words // «Senses of cinema». 2005. № 36.— URL: http://sensesofcinema.com/2005/conversations-with-filmmakers-36/lisandro_alonso/