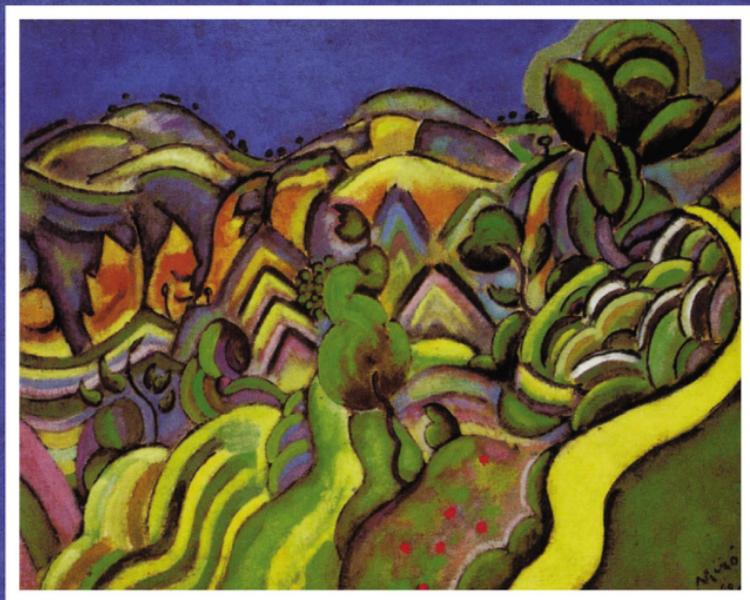


Т. Н. Ветрова

## **Мастера латиноамериканского кино**

(Очерки творчества ведущих кинорежиссеров  
Латинской Америки)



Москва  
ВГИК  
2017

**Татьяна Николаевна Ветрова**  
**Мастера латиноамериканского**  
**кино. (Очерки творчества**  
**ведущих кинорежиссеров**  
**Латинской Америки)**

*Текст предоставлен правообладателем*  
*[http://www.litres.ru/pages/biblio\\_book/?art=33405254](http://www.litres.ru/pages/biblio_book/?art=33405254)*  
*Мастера латиноамериканского кино: ВГИК; Москва; 2016*  
*ISBN 978-5-87149-211-6*

**Аннотация**

Сборник знакомит читателей с творчеством ведущих мастеров кинорежиссуры стран Латинской Америки, чьи имена в основном не известны в нашей стране. Эти режиссеры, принадлежащие разным поколениям, представляют разные кинематографии латиноамериканского континента: и те, что давно существуют на карте киномира – Аргентина, Бразилия, Мексика, – и те, которые всерьез заявили о себе во второй половине XX века – Боливия, Перу, Колумбия. Такая портретная галерея позволяет увидеть и своеобразие режиссеров, и общий облик национальных кинематографий.

# Содержание

От автора	5
Аргентина	9
Леопольдо Торре Нильсон	9
Фернандо Бирри	17
Фернандо Эсекьель Соланас	26
Мария Луиса Бемберг	38
Хуан Хосе Хусид	45
Луис Пуэнсо	53
Карлос Сорин	59
Пабло Траперо	73
Боливия	87
Хорхе Санхинес	87
Бразилия	98
Нелсон Перейра дос Сантос	98
Конец ознакомительного фрагмента.	104

**Татьяна Николаевна  
Ветрова  
Мастера**

**латиноамериканского кино  
(Очерки творчества  
ведущих кинорежиссеров  
Латинской Америки)**

© Ветрова Т. Н., 2016

© Всероссийский государственный институт кинемато-  
графии им. С. А. Герасимова, 2016

\* \* \*

# От автора

Предлагаемая вниманию читателей книга представляет портреты кинорежиссеров десяти стран Латинской Америки, большинство из них совершенно неизвестно ни нашим российским зрителям, ни кинокритикам, несмотря на весомый вклад этих мастеров экрана как в национальный, так и во многих случаях – в мировой кинематограф.

Последние годы на международных кинофестивалях все чаще звучат имена лауреатов престижных премий, чьи фильмы созданы в Латинской Америке, возрастает интерес к искусству этого континента, однако в то же время явственно чувствуется острая нехватка справочной киноведческой литературы по этой теме. Цель данного сборника восполнить в определенной степени пробел в знании творчества ведущих кинорежиссеров стран Латинской Америки и тем самым дать представление об общей картине развития и специфике национальных кинематографий этого региона.

Каждый очерк содержит биографические сведения о режиссере, характеристику основных особенностей его художественного стиля в целом и анализ его самых значительных фильмов, а также фильмографию на языке оригинала и на русском языке. Избранная библиография даётся в конце книги.

При создании подобной книги неизбежно возникает до-

вольно сложный и уязвимый момент – необходимость выбора (впрочем, как и в жизни). Критерием отбора стали известность режиссера в своем отечестве, определенная стабильность его работы в кино, полученные национальные премии, а также резонанс его творчества за рубежом. В итоге в книгу – не являющуюся энциклопедией! – вошли творческие портреты режиссеров в основном старшего поколения, а также уверенно заявивших о себе представителей молодой плеяды, сумевших не исчезнуть с кинематографического горизонта после трех-четырех поставленных картин.

Естественно, большинство режиссерских имен связано с кинематографиями, имеющими давние традиции и развитую киноиндустрию, а именно Мексики, Аргентины и Бразилии. Это, прежде всего, классики мексиканского кино Эмилио Фернандес и Исмаэль Родригес, режиссеры среднего поколения, завоевавшие международную известность, такие как Артуро Рипстейн, Поль Ледук, Луис Алькориса, Фелипе Касальс, Хайме Умберто Эрмосильо.

Из кинорежиссеров Аргентины были отобраны Леопольдо Торре Нильсон, предтеча нового аргентинского кино 1960-х гг., знаменитые представители этого течения Фернандо Соланас и Фернандо Бирри, кинематографисты более молодого поколения Карлос Сорин, Пабло Траперо.

Среди бразильских мастеров экрана выделены главным образом создатели «синема ново», вошедшие в историю мирового кино: Глаубер Роша, Нелсон Перейра дос Сантос,

Карлос Диегес.

Крупным планом даны портреты известных режиссеров Кубы: Томаса Гутьерреса Алеа, Умберто Соласа, Мануэля Октавио Гомеса, Хуана Карлоса Табио, искусство которых воплощает эволюцию кубинского кино, начиная с рождения революционной кинематографии в 1959 г. до настоящего времени.

В «малых» латиноамериканских кинематографиях даются творческие портреты режиссеров, сыгравших важную роль в развитии национального киноискусства, таких как Хорхе Санхинес (Боливия), Мигель Литтин, Сильвио Кайоцци (Чили), Роман Чальбод (Венесуэла), Серхио Кабрера (Колумбия). Перуанские кинорежиссеры представлены именами Франсиско Ломбарди и Федерико Гарсиа, чье творчество отражает основные направления в национальном кинематографе – так называемое городское и крестьянское, развивающее тему коренного населения латиноамериканского континента – индейцев.

Очерки, посвященные киноискусству мексиканца Карлоса Рейгадаса, кубинца Франсиско Переса, бразильца Валтера Саллеса позволяют судить о некоторых тенденциях новейшего времени в латиноамериканском кино. Безусловно, представители нового поколения, особенно в таких странах, как Чили, Колумбия или Уругвай, требуют отдельного рассмотрения, а значит, и другой книги.

Содержание сборника выстроено по алфавитному прин-

ципу, но не фамилий и имён режиссеров, а стран, кинематограф которых они представляют, что даёт более цельное впечатление о национальном своеобразии творчества каждого режиссера и его месте в истории данной кинематографии. Внутри же списка режиссеров каждой страны соблюдается хронологический порядок – от более старшего поколения к младшему (отправной точкой служит дата рождения кинематографиста), и таким образом возникает картина движения национальной кинематографии с середины прошлого века до 2010-х годов.

# Аргентина

## Леопольдо Торре Нильсон (Torre Nilson, Leopoldo)



Аргентинский кинорежиссер, сценарист, продюсер, писатель. Родился 5 мая 1924 г. в Буэнос-Айресе, умер 8 сентября 1978 г. там же.

Л. Торре Нильсон, приверженец авторского кино, тесно

связанного с литературой, на протяжении 1960–1970-х годов был единственным аргентинским режиссером, хорошо известным за рубежом и представлявшим свою страну на международных кинофестивалях.

Профессии кинематографиста Торре Нильсон-младший обучался с детства, прямо на съемочной площадке своего отца, одного из ведущих кинорежиссеров Аргентины Леопольдо Торреса Риоса. За 10 лет работы под его началом сын овладел мастерством монтажера, постановщика, сценариста, однако, будучи ассистентом отца на 17 фильмах, он так и не стал сторонником популярного развлекательного кино, которое в основном они снимали. Больше всего Торре Нильсона увлекала серьёзная литература – Кафка и Джойс, Борхес и Дос Пассос, он пробовал и сам писать (стихи, рассказы, статьи о кино), был завсегдатаем кино клубов. В 1947 г. снял экспериментальную короткометражную ленту «Стена» по собственному рассказу, а в 1949 г. выступил полноправным сорежиссером отца в картине «Преступление Орибе», выбрав основой сценария рассказ самобытного аргентинского прозаика А. Биой Касареса. Различие эстетических взглядов постановщиков не позволило создать целостный по стилю фильм, однако он выделялся в общем кинопоток пустых комедий своеобразием атмосферы необычного детектива, сочетающего фантазию и поэзию.

Поиски своего пути в кинематографе Торре Нильсон продолжил в первой самостоятельной режиссерской работе

«Дни ненависти» (1953) по рассказу «Эмма Сунц» еще одного «трудного» для экрана аргентинского писателя Луиса Борхеса. Несмотря на прохладный прием картины публикой и критикой, режиссер отказывается от стандартов коммерческого кино, экспериментируя со средствами выразительности и вводя в свои фильмы иную тематику.

Индивидуальная манера Торре Нильсона, характерная для «интеллектуального» кино, в полной степени проявилась в картине «Грасиэла» (1956, по роману «Ничто» испанской писательницы К. Лафорет). Скользящее движение камеры вслед за действующими лицами, крупные планы, подчеркивающие психологические нюансы актерской игры (в роли Грасиэлы – Эльса Даниэль, снимавшаяся и в других фильмах режиссера), фокусируют внимание на тягостной атмосфере, окутывающей персонажей. Все они живут прошлыми разочарованиями и не способны ничего изменить, даже под влиянием чувств, которые пробуждает в них чистая и наивная девушка. Впервые творчество Торре Нильсона получило признание: приз Национального института кино лучшему режиссеру года.

Международная известность пришла к режиссеру после показа на Каннском кинофестивале в 1956 г. картины «Дом ангела», положившей начало долгому сотрудничеству с писательницей и сценаристкой Беатрис Гидо, ставшей его женой.

Последующие ленты Торре Нильсона «Похити-

тель» (1958), «Падение» (1959) и «Рука в ловушке» (1961, приз ФИПРЕССИ на МКФ в Каннах) развивали тематику, открытую «Грасиэлой»: столкновение личности – юного существа, только вступающего во взрослую жизнь, – с замкнутым миром буржуазной семьи с его табу, ложью и лицемерием религиозной морали.

«Рука в ловушке», став заключительным аккордом этого цикла, вобрала его основные мотивы и показала отточенное мастерство постановщика. Драматургическая схема (сценарий Б. Гидо) во многом повторяет предыдущие ленты. Воспитанница монастыря Лаура приезжает в провинциальный городок, где её обедневшая семья обитает в старом особняке. Актриса Э. Даниэль создает образ холодновато-остраненной девушки, покорной некоему мистическому предначертанию. Лаура случайно раскрывает семейную тайну, обнаружив в запертой комнате свою тётю, 20 лет тому назад обманутую женихом и ради чести семьи решившуюся на добровольное заточение. Пытаясь разорвать паутину лжи, героиня невольно служит причиной смерти затворницы. А затем, словно замещая место погибшей, становится любовницей её бывшего respectable жениха, оказавшись запертой в почти точно такой же комнате, где она в зеркале видит отражение своей тётки... Эмоциональный протест юной героини против законов провинциального общества оборачивается её поражением.

Стилистика картины проникнута печальным ароматом

увядания, мистической обреченности. Режиссер безупречно организует кадр, точно подбирает детали, использует символически повторяющиеся мотивы. Большое внимание уделяет интерьеру и крупным планам действующих лиц, снимая либо на черно-белых контрастах света, либо погружая всё в расплывающуюся полутьму. В его манере ощутимо влияние таких европейских мастеров, как И. Бергман, Л. Бунюэль, Р. Брессон. Формальная красота оттеняет беспристрастное исследование режиссером распада некогда знатной и богатой семьи, критику предрассудков, свойственных определенным слоям аргентинского общества.

Попытки выйти за пределы камерного психологизма, напрямую затронув политические мотивы в фильме «Конец праздника» (1960), где воссоздается обстановка коррупции в стране в 1930-е годы, пресекаются цензурой с приходом к власти генерала Онгани. И в середине 1960-х Торре Нильсону вообще приходится искать финансовую поддержку за рубежом, в частности в США («Замочная скважина», 1965, «Девушка, рожденная в понедельник», 1966 и другие фильмы).

В конце 1960-х, когда уже на исходе краткий всплеск волны нового аргентинского кино, поддержанного Торре Нильсоном в качестве продюсера, и популярны лишь комедии и музыкальные фильмы, режиссер обращается к масштабным постановкам на темы национальной истории. Это историко-эпическая трилогия: «Мартин Фьерро» (1968, по поэме

М. Эрнандеса, признан лучшим фильмом года, приз на МКФ в Рио-де-Жанейро, 1969), «Святой со шпагой» (1969), иллюстративно-популярная биография генерала Сан Мартина, и «Гуэмес» (1970), жизнеописание еще одного героя борьбы за независимость Аргентины. Первые две ленты пользовались оглушительным успехом у широкого зрителя, однако в художественном плане они сильно уступали ранним работам Торре Нильсона.

Совершив подобный вираж, режиссер возвращается к своему прежнему стилю и близкой ему по духу современной литературе в фильмах с чертами притчи и аллегории: «Семеро безумцев» (1972, по новеллам Р. Артля, «Серебряный медведь» на МКФ в Берлине, 1973) и «Война свиной» (1975), вольное переложение «Дневника войны свиной» аргентинского писателя А. Биой Касареса. А также в работах, исследующих сложные человеческие взаимоотношения либо на фоне живописно и точно выписанных картин нравов аргентинской провинции 1940-х гг. – «Накрашенные губки» (1974, по М. Пуигу), либо на фоне изысканно-красивого декаданса класса, владевшего некогда обширными поместьями – «Свободный камень» (1976, по рассказу Б. Гидо).

Режиссер, ушедший из жизни в 54 года, до последних дней сражался с политической цензурой очередного диктаторского режима, запретившей к постановке его сценарий «Желтая лихорадка». Этот замысел отца лишь в 1981 г. во-

плотил его сын, литератор и кинематографист в третьем поколении Хавьер Торре.

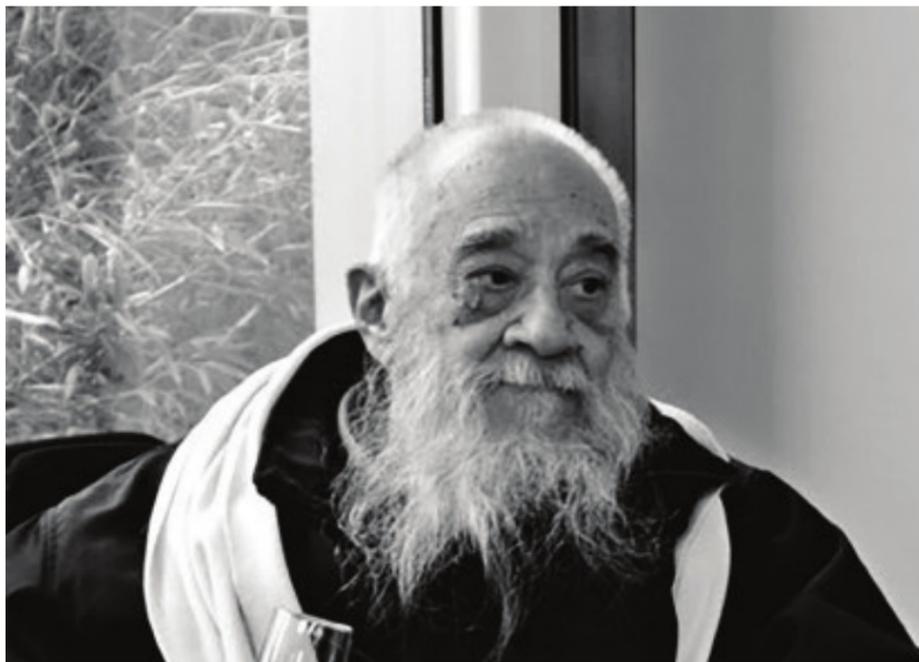
Леопольдо Торре Нильсона критика называет зачинателем движения нового аргентинского кино 1960-х гг., его творчество, похожее на островок в море коммерческой продукции и давшее толчок поискам молодых, отличается высокой кинематографической культурой, интересом к национальной тематике и в то же время прекрасно освоенным опытом европейского авторского кино.

#### Фильмография:

К/м «Стена» (El muro), 1947; «Преступление Орибе» (El crimen de Oribe), совм. с Л. Торре Риосом, 1949; «Сын футболиста» (El hijo del crack), совм. с Л. Торре Риосом, 1952; «Дни ненависти» (Días de odio), «Тигрица» (La Tigra), 1953; «Чтобы одеть святых» (Para vestir santos), 1954; «Грасиэла» (Graciela), 1955; «Протеже» (El protegido), «Дом ангела» (La casa del angel), 1956; «Похититель» (El secuestrador), «Падение» (La caída), 1958; «Конец праздника» (Fin de festa), 1959; «Красавчик 900-го года» (Un guaro del 900), «Рука в ловушке» (La mano en la trampa), Аргентина – Испания, «Летняя кожа» (Piel de verano), «70 раз по 7» (Setenta veces siete), 1961; «Поминки в час сиесты» (Homenaje a la hora de la siesta), Аргентина – Франция – Бразилия, «Терраса» (La terraza), 1962; «Замочная скважина» (El ojo que espía), Аргентина – США, 1964; «Был однажды трактор» (One upon a Time a Tractor), США, 1965; «Девушка,

рожденная в понедельник» (La chica del lunes), Аргентина – США, «Предатели св. Анхеля» (Los traidores de San Angel), Аргентина – США, 1966; «Мартин Фьерро» (Martín Fierro), 1968; «Святой со шпагой» (El santo de la espada), 1969; «Гуэмес – Земля вооруженная» (Guemes – La tierra en armas), «Мафия» (La mafa), 1971; «Семеро безумцев» (Los siete locos), 1972; «Накрашенные губки» (Boquitas pintadas), 1974; «Мальчишка-вожак» (El pibe cabeza), 1974; «Война свиной» (La guerra del cerdo), 1975; «Свободный камень» (Piedra libre), 1976.

## **Фернандо Бирри (Birri, Fernando)**



Аргентинский режиссер, теоретик кино, актер, поэт. Родился 13 марта 1925 г. в Санта-Фе (Аргентина).

Фернандо Бирри, один из основателей нового латиноамериканского кино, известен главным образом как режиссер-документалист, поставивший также несколько художественных картин. В юности Бирри увлекался литературой и сценическим искусством, издал книгу своих стихов, руко-

водил кукольным театром, в 1947 г. организовал театр при Университете Литораль в Аргентине. Когда же понял, что сильнее всего его манит кинематограф, то отправился учиться в Экспериментальный Киноцентр в Риме, где занимался с 1950 по 1953 гг. и получил диплом режиссера.

В Италии Бирри снял свои первые документальные ленты, благосклонно принятые критикой, и сотрудничал с такими мастерами неореализма, как Де Сика и Чезаре Дзаваттини. Вдохновленный идеями этого кинотечения, особенно его документальным видением повседневности и вниманием к простому человеку, Бирри в 1956 г. вернулся в Аргентину с твердым намерением применить здесь полученный им за рубежом опыт.

В середине 1950-х аргентинское кино испытывало острый кризис, в основном имитируя голливудские и европейские развлекательные ленты, и в подобной атмосфере важным событием стало создание Ф. Бирри Школы документального кино при Университете Литораль в его родном городе Санта-Фе. Студенты этой школы на практике решали задачи нового киноискусства, призванного дать на экране реалистичскую, правдивую картину жизни народа, причем в доходчивой для зрителя форме. Располагая очень скромными экономическими и техническими средствами, они снимали под руководством Бирри документальные ленты на 16-мм пленке. Высшим достижением этого периода творчества Бирри как режиссера и как преподавателя стал короткометражный

фильм «Бросьте монетку!» (Tire die! 1956, Большой приз жюри на МКФ в Монтевидео, 1960), этапный в истории латиноамериканского кино и хрестоматийный в антологии кинодокументалистики континента. Взгляд кинокамеры внимательно ловит всё происходящее в жизни обитателей нищих кварталов в окрестностях Санта-Фе. Авторы не только показывают убогие жилища-хижины, истрепавшуюся, рваную одежду и истощенные лица людей, но включают в фильм и интервью – своего рода непосредственное анкетирование – с некоторыми жителями, а те просто и откровенно говорят о своих тяготах, о нужде, ставшей привычкой.

Самые волнующие кадры показывают стайку маленьких детишек лет пяти-шести, бегущих по краю высокого огромного моста через реку Саладо, выпрашивая милостыню у пассажиров проходящего поезда. Когда кто-нибудь из них швыряет монетку в десять сентаво (отсюда слово «die» в названии ленты, сокращенное от «diez», что обозначает «десять») из окна вагона, мчащегося с большой скоростью, надо суметь схватить ее, не думая об опасности увечья. Каждый день выходят маленькие дети на такие рискованные заработки, и семья мирится с этим, ведь даже несколько монеток, принесенных ребенком в дом, – большое подспорье.

Эмоциональная экспрессивность этой документальной ленты, сделанной под определенным влиянием эстетики неореализма, выводила ее за границы нейтрального документа, бесстрастно фиксирующего те или иные события.

Здесь впервые Фернандо Бирри применил метод прямого интервью (*cinéma direct*) с людьми самых бедных слоёв аргентинского общества, и это новшество было взято затем на вооружение последователями режиссера.

Социально-критическая направленность характерна и для первой художественной картины Бирри «Затопленные» (1961, приз за лучший дебют на МКФ в Венеции, 1962) по одноименному рассказу его соотечественника Матео Боса. Так же как и предыдущие документальные работы режиссера, «Затопленные» основаны на реальных фактах. В центре фильма – судьба жителей побережья Санта-Фе, которые из года в год остаются без крова, когда река Парана выходит из берегов. Семья героя фильма Долорсито Гайтана, потеряв всё во время наводнения, отправляется вместе с другими крестьянскими семьями в товарном вагоне поезда, через всю страну, неведомо куда... Точными штрихами рисуя типичную ситуацию, где показаны и бесправные бедняки и циничные политиканы, Бирри создает произведение, которое критика назвала примером аргентинского неореализма. В то же время, следуя литературному оригиналу, режиссер передает дух плутовского романа, воплощенный в образе главного героя, неунывающего дона Долорсито (актер Пиручо Гомес), колоритного толстяка с торчащей сигаретой во рту, который и рассказывает с экрана, что приключилось однажды с его семейством во время наводнения и последующего путешествия на поезде. Его неприглаженный язык, ис-

кренность и юмор придают истории живую достоверность.

В противовес традиционным образцам, по которым делались аргентинские фильмы того времени, Бирри стремился снимать подлинную натуру и актеров, не имевших опыта работы в кино. «Затопленных» снимал в черно-белой гамме оператор Адельки Камуссо, а художником-постановщиком был один из лучших аргентинских сценографов Сауло Бенавенте. Режиссер пригласил сниматься в своей картине актеров из цирка, из варьете, радиотеатра и просто жителей города Санта Фе, а также тех, кому на собственной шкуре доводилось переживать наводнения. Пиручо Гомес, исполнитель роли Долорсито Гайтана, был известен как пайядор (так в Южной Америке называют исполнителей под гитару импровизированных куплетов) и выступал в цирке, а голос его партнерши по фильму Лолы Паломбо хорошо был знаком всем жителям провинции Санта-Фе по радиопостановкам. Черты пикарески, такие как юмор и сарказм, а также определенное отношение героев фильма к происходящим с ними несчастьям, из которых они способны извлечь нечто позитивное, позволили режиссеру избежать однозначной интонации и показать многомерную действительность во всей ее противоречивости.

Картина «Затопленные», вобрав в себя черты и социальной трагедии, и сатирической комедии, свидетельствовала о политической ангажированности автора и в то же время – о плодотворном обращении к народной традиции.

После выхода фильма на экран в ограниченном количестве копий и истерзанного цензурными придирками, Бирри в силу изменившейся политической ситуации в стране (демократическое правительство Фрондизи сместила военная хунта) не удалось продолжить осуществление своей программы «кино реалистическое, национальное и народное». Деятельность Школы в Санта-Фе оборвалась, однако ее опыт претворился в творчестве многих представителей нового латиноамериканского кино. Сам Бирри уехал в 1964 г. в Италию, на этот раз уже на долгие годы, писал книги, публиковался в журналах, изредка снимал документальные ленты. В течение 10 лет, с 1967 года, он постоянно возвращался к работе над экспериментальным художественным фильмом «Орг», выпущенным в итоге под псевдонимом Фермагхорг и вызвавшим отрицательное отношение критиков. История гибели двух друзей из-за женщины и их последующего чудесного воскрешения (правда, их головы меняются при этом местами) сводится к пространному диспуту, кого же теперь предпочтет женщина и что в конечном счете важнее в мужчине: тело или голова?

В 1980-е гг. Бирри снимает ряд интересных документальных лент, отмеченных призами международных фестивалей («Рафаэль Альберти, портрет поэта, сделанный Фернандо Бирри», «Отправитель: Никарагуа (Письмо миру)», «Мой сын Че»). Чаще всего его фильмы строятся на основе интервью, живых голосов участников событий, а также на поэти-

ческой образности. Это второе качество – импульс художественной картины Бирри «Очень старый сеньор с огромными крыльями» (1988, по одноименному рассказу Г. Гарсиа Маркеса), вышедшей в рамках большого проекта совместных постановок по сценарию колумбийского писателя, избранного в 1986 г. президентом Фонда нового латиноамериканского кино, куда вошел и Фернандо Бирри. Экранизация с интернациональным актерским составом (участвовали кубинские, бразильские, венесуэльские исполнители, а роль «Ангела» сыграл сам режиссер), сочетала мотив сказочности – внезапное появление в деревушке на берегу моря старика с белыми крыльями – и сатирическую заземленность всего происходящего: превращение необычного пришельца, помещенного в курятник, в аттракцион, который соперничает с «женщиной-пауком». Акцент постановщик сделал на иронии, заложенной в тексте, однако многие сцены, разоблачающие по замыслу корыстную бесчеловечность шоу-бизнеса в любых его проявлениях, получились несколько аляповатыми, заслонив загадочную ирреальность сюжета.

Живя в разных странах, Ф. Бирри почти все свое время отдает просветительской и преподавательской деятельности, работая в Союзе кинематографистов Латинской Америки, участвуя в различных международных симпозиумах по проблемам культуры. В 1982 г. он основал «Лабораторию кинематографической поэтики» в Андском университете Венесуэлы. В 1986 г. стал организатором и первым директором

открывшейся на Кубе в Сан Антонио де лос Баньос международной Школы кино и телевидения, где периодически ведет занятия со студентами. В конце 1990-х – начале 2000-х гг. Бирри снял несколько документальных фильмов на такие волнующие его темы, как роль Эрнесто Че Гевары в политической истории Латинской Америки («Че: смерть утопии?») или история Латинской Америки XX века в политическом ракурсе («Век ветра», по книге «Огненные воспоминания» уругвайского писателя и публициста Эдуардо Галеано). В 2006 г. Бирри на кинофестивале в Пезаро представил документальную картину «ДЗА 05. Старое и новое», дань памяти своему кумиру Чезаре Дзаваттини, в названии которой звучит отсылка и к искусству С. Эйзенштейна, его фильму «Генеральная линия» («Старое и новое»). Бирри в своей картине создает поэтический коллаж фрагментов из лучших фильмов 1960–70-х гг., классики нового латиноамериканского кино, и сегодняшних работ учеников и выпускников Школы Сан Антонио де лос Баньос, сопоставляя тем самым «старое и новое».

В возрасте 86 лет Бирри поставил игровой фильм «Креольский Фауст», третью по счету в истории кино Аргентины экранизацию поэмы, написанной в XIX в. аргентинским писателем Эстанислао дель Кампо.

Творческая деятельность Ф. Бирри неоднократно была отмечена наградами, среди них: приз «Серебряный Кондор» Ассоциации аргентинских киножурналистов, почетный приз

за вклад в киноискусство на МКФ в Инсбруке в 2010 г. Жизни и творчеству Фернандо Бирри посвящен документальный фильм «Товарищ Бирри» (Compañero Birri) режиссера Кармен Гуарини, вышедший в 2000 г.

### Фильмография:

Анимационный ф. «Первое основание Буэнос-Айреса» (La primera fundación de Buenos Aires), д/ф «Добрый день, Буэнос-Айрес» (Buenos días, Buenos Aires), 1959; д/ф «Бросьте монетку!» (Tíre die), 1958–1960; «Затопленные» (Los inundados), 1961; д/ф «Пампа гринга» (Pampa gringa), 1963; д/ф «Кастанино, римский дневник» (Castagnino, diario romano), Италия, 1966; «Орг» (Org), Италия, 1967–1978; д/ф «Рафаэль Альберти, портрет поэта, сделанный Фернандо Бирри» (Rafael Alberti, un retrato del poeta por Fernando Birri), Италия, 1983; д/ф «Отправитель: Никарагуа (Письмо миру)» (Rte: Nicaragua (Carta al mundo), Италия – Никарагуа, 1984; д/ф «Мой сын Че» (Mi hijo el Che), Аргентина – Испания – Куба, 1985; «Очень старый сеньор с огромными крыльями» (Un señor muy viejo con unas alas enormes), Куба – Италия – Испания, 1988; д/ф «Переплетая тени» (Enredando sombras), 1998; д/ф «Век ветра» (El siglo del viento), Аргентина – Уругвай – Германия; д/ф «Че: смерть утопии?» (Che: muerte de la utopía?), Аргентина – Германия, 1999; д/ф «ДЗА 05. Старое и новое» (ZA 05. lo viejo y lo nuevo), 2006; «Креольский Фауст» (El Fausto criollo), 2011.

## **Фернандо Эсекьель Соланас (Solanas, Fernando Ezequiel)**



Аргентинский режиссер, сценарист, оператор, продюсер, теоретик кино. Родился 16 февраля 1936 г. в Оливос, провинция Буэнос-Айреса.

Соланас один из самых ярких представителей нового латиноамериканского кино, получивший международное признание и как автор политически ангажированного документального кино, и как создатель оригинальной поэтики, ос-

нованной на принципах национальной самобытности искусства.

Будущий кинематографист изучал три года право, изобразительное искусство и основы музыкальной композиции. Пробовал силы в журналистике в качестве музыкального критика, работал на радио, телевидении, в театре. В начале 1960-х гг. Соланас пришел в кино, снимал короткометражные, в основном рекламные, ленты, а в 1968 г. основал вместе с Октавио Хетино и Херардо Вальехо киногруппу «Сине Либерасьон», провозгласившую своей главной задачей создание «борющегося» искусства, способного превратить пассивного зрителя в активного участника политической жизни, а также выработку нового киноязыка, отличного и от голливудских стандартов, и от европейского авторского кино. Результатом двухлетней работы группы стал «Час огней» /возможен также перевод «Час печей»/, документальный кинотриптих (4 часа 20 минут экранного времени) с подзаголовком «Заметки и свидетельства о неоколониализме, насилии и освобождении». Показанный на фестивале в Пезаро (Италия) в 1968 г., он завоевал первую премию и поразил интеллектуальные круги Европы, оказавшись близким по духу атмосфере молодежной революции. С успехом прошедший на многих зарубежных смотрах, в Аргентине «Час огней», поддерживавший политику свергнутого президента Хуана Перона, был запрещен цензурой военного правительства вплоть до 1973 г. – возврата Перона к власти. Соланас

и в последующих своих работах сохранял верность идеологии перонизма, в заслугу которого он ставил прежде всего значение рабочего движения в стране как мощной политической силы. Языком кино фильм представлял факты и цифры, превращавшиеся на экране в зримую правду о неоколониальной зависимости, о нищете, о военных диктатурах, о критическом положении индейского населения континента.

«Час огней», повлиявший на развитие политического кино во многих странах, – своего рода энциклопедия латиноамериканской документалистики, не только по охвату проблематики, но и по разнообразию изобразительных средств: прямой репортаж, интервью с синхронной записью звука, включение архивных материалов, рисунков, текстовых и киноцитат. Огромный разнородный материал был организован с помощью ритмического монтажа – контрастного, параллельного, ассоциативного, – что создавало сильное эмоциональное воздействие на зрителя.

Приход к власти в Аргентине военной хунты в 1976-м году заставил Соланаса, как и многих других деятелей культуры, попавших в «черные списки», покинуть родину. За годы эмиграции, проведенные во Франции, большинство его проектов осталось неосуществленным. Начатый в Аргентине в 1972 г. фильм «Сыновья Фьерро», современная интерпретация классической поэмы Хосе Эрнандеса «Мартин Фьерро», был завершён уже в эмиграции в 1977 г. В интересной по композиции, черно-белой картине, разделенной на несколь-

ко главок, различных по форме, сопрягающих документальные кадры с фантастическими образами, показано, как спустя сто лет потомки легендарного народного героя Мартина Фьерро продолжают борьбу за свою независимость.

Новый этап творчества Соланаса, ознаменованный международным признанием, отмечен выходом на экран двух его художественных фильмов, копродукций Франции и Аргентины «Танго. Изгнание Гарделя» (1985, Особый приз жюри МКФ в Венеции, призы МКФ в Гаване, Биаррице и др.) и «Юг» (1988, приз за лучшую режиссуру МКФ в Каннах, приз «Большой коралл» в Гаване). В течение пяти лет Соланас собирал во Франции материал к фильму «Танго. Изгнание Гарделя», записав на магнитофонную плёнку рассказы сорока аргентинских эмигрантов, живущих в Париже. Фильм удалось снять после падения в Аргентине в 1983 г. военной диктатуры и выборов гражданского правительства. Название ленты намечает главное в её теме и настроении, даёт ключ к её восприятию. Горестная неприкаянность, внутреннее смятение аргентинских эмигрантов, их воспоминания и преодоление ностальгии творчеством – всё это претворяется на экране в музыкально-танцевальной стихии танго. С первых кадров фильма возникает щемящая мелодия аргентинского танго, под неё танцует пара – он и она – на мосту в холодной голубоватой дымке. Резкая отточенность движений, сдерживаемое пламя страсти, острый музыкально-графический рисунок танго, источающий чувственность, – так мгно-

венно вскрывается суть танца, родившегося в бедных предместьях Буэнос-Айреса в конце XIX века.

Полноправным соавтором режиссера стал известный композитор, «великий реформатор танго наших дней» Астор Пьяццолла, написавший музыку к фильму (так же как и к «Югу»). Имя Карлоса Гарделя, «короля танго», кумира аргентинской публики 1930-х годов, воспринимается символом танго (как песенно-литературного, так и танцевально-го жанра), выражением народной культуры, в которой и пытаются обрести связь с утраченной родиной все персонажи картины.

Со времен «Часа огней» отношение Соланаса к авторскому европейскому кино, как к кино буржуазному, превращающемуся в товар (о чем он писал в книге «Кино, культура и деколонизация»), видоизменилось, утратив свою запальчивую категоричность. В его «Танго» заметна перекличка с картинами «Бал» Э. Сколы и «Кармен» К. Сауры, ведь эти европейские авторы также искали корни национальной самобытности, пытаясь воплотить её в кинообразе. Для аргентинского режиссера традиционный «чистый» киножанр по-прежнему воспринимается как синоним культурной зависимости, устаревшее понятие, обязательное лишь для развлекательного кино. Форму своей картины Соланас определяет неологизмом «тангедия», понимая под этим синтез танго, комедии и трагедии. Тангедией называется и музыкально-хореографический спектакль, который в фильме ставит группа арген-

тинских эмигрантов. Мучительный процесс этой постановки, задача завоевать признание зрителей на «чужой территории», непрестанные репетиции составляют нечто вроде сюжетного стержня фильма, хотя интриги в привычном смысле этого слова здесь практически нет. Подлинную же целостность картине придает музыка и экспрессия танго, способного передать не только человеческие чувства, но и трагические знаки политической реальности Аргентины: обыск, арест, убийство. В одной из сцен репетируемого спектакля бегущей женщине – под тревожно-пронзительную музыку – не спастись от преследователей, мужчин с непроницаемыми лицами, в черных плащах; она попадет в их лапы, она будет унижена и раздавлена... Вихрем взметаются бумаги со столика, стоящего на пустой сцене. Террор, насилие – всё возможно сказать языком аргентинского танго, – убеждает зрителей режиссер.

Условности театрального зрелища сопутствуют вполне реалистические сценки повседневной жизни эмигрантов – в основном аргентинской интеллигенции – которых привело сюда общее несчастье: потеря близких, преследования военных властей. Рисуя бедный, бивуачный быт своих соотечественников (главные роли играют французский актер Филипп Леотар и певица и киноактриса Мари Лафоре) в Париже, режиссер не сгущает мрачные краски, а, напротив, старается осветить всё происходящее нотками иронии, остроумной шуткой. Повествование в фильме ведется от лица 19-

летней Марии и её друзей, поколения, подросткового в эмиграции, которое уже сомневается, вернутся ли они насовсем в Аргентину, причем, для Марии важно понять, чтобы сделать этот выбор, «кто она такая».

Но для поколения родителей стрелка невидимого компаса указывает путь к югу, в родные края. И следующий свой фильм «Юг» Фернандо Соланас снимает уже в Буэнос-Айресе, с известными аргентинскими исполнителями Сусу Пекарро и Мигелем Анхелем Сола, посвятив его тем, кто нашел в себе мужество остаться в Аргентине в годы диктатуры. Если «Танго. Изгнание Гарделя» – фильм об «эмиграции внешней», по определению самого автора, то «Юг» – об «эмиграции внутренней». Сделанная в духе оригинальной эстетики, опробованной в «Танго», картина «Юг» – более личная, исповедальная, и, видимо, поэтому в её художественной структуре за основу берется не танго-танец, а танго-песня, где есть лирический герой. Время действия – одна ночь 1983 года, сотканная из воспоминаний и видений Флореала, вышедшего на свободу из застенков военной хунты после пяти лет заключения. Его прошлое и настоящее, тоска по утраченному, измена любимой жены переплетены в фильме так же, как и во многих танго, популярных в 1940-е годы. Герой, который долгое время жил в ином измерении, почти что в остановившемся времени тюрьмы – без него подрастал сынишка, жена любила другого, кто-то из друзей покинул Аргентину, кто-то погиб, – выйдя на свободу не узнает так сильно изменив-

шийся мир и даже родной город.

Ведущие линии сюжета – любовь, разлука, возвращение – прочерчены в конкретном историческом контексте Аргентины периода диктатуры, но не в добротнореалистическом, а в поэтически-метафорическом стиле. Здесь диалоги значат куда меньше, чем визуальные образы, схваченные взглядом кинокамеры талантливого оператора и единомышленника режиссера Феликса Монти. Драматический ритм музыки танго зачастую определяет изобразительные решения: бегущие кадры воспоминаний, которые накладываются на настоящее, обволакивающая персонажей синеватая дымка. Картина выдержана в единой цветовой гамме: в холодных оттенках сине-голубого (преобладавших в «Танго») и серовато-коричневого; на экране царит искусственный светочет, подчеркивающий условность, ирреальность атмосферы, когда в действие вовлечены и живые, и призраки мертвых. По композиции «Юг», аналогично предыдущей ленте Соланаса, напоминает спектакль с делением на действия и четко обозначенными сценическими площадками: несколько столиков близ маленького кафе, за которыми беседуют старики, ночная улица, тюремная камера, библиотека, где вершится суд над книгами под хоральное пение за кадром и доносящиеся словно с небес выкрики цензоров «марксистское», «вредное» и т. д.

Театр, музыка, пластический образ, поэзия – всё это «строительный материал» в работах режиссера 1980-х гг.

Хотя их можно упрекнуть в некоторой сумбурности, размытости сюжета и длиннотах (в «Юге»), это, безусловно, удавшиеся художественные эксперименты, наделенные национальной спецификой. Попытка воплотить на экране исторически-мифологический образ Латинской Америки с её богатым разнообразием природы и политических катаклизмов в фильме «Путешествие» (1992) оказалась не столь интересной, и Соланас почти всецело посвятил себя политической деятельности, лишь в конце 1990-х сняв картину «Облако» (1998), притчу о судьбе национальной культуры.

Название «Облако», которое с испанского языка можно перевести и как «туча», – развёрнутая метафора. В прологе сообщается, что после наводнения пришло «время тучи» и 1600 дней дождь идет без передышки. Поэтому все происходящее окутано давящим дождевым облаком, на экране царят приглушенные свет и цвет, и Буэнос-Айрес предстанет в размытой серо-голубой гамме. Снимал фильм Хуан Диего Соланас, сын режиссера, профессиональный фотограф, ставший кинооператором.

В «Облаке» воссоздано несколько дней из жизни маленького независимого театра «Зеркало», созданного в 1970-е годы, а в конце 90-х оказавшегося под угрозой закрытия властями. По словам Соланаса, подобная судьба в Аргентине выпала на долю 40 театров. В картине во всем подчеркнута линия театральности: и в композиции, поскольку действие, как почти во всех лентах Соланаса, разбито на акты; и в дра-

матургии, так как на подмостках разыгрывают фрагменты из пьесы Эдуардо Павловского «Красные шары», да и заняты в фильме в основном театральные актеры. Плачевное положение труппы, безденежье, отчаяние, охватывающее и пожилых, и молодых артистов, всё же не мешают им сплотиться в борьбе за своё детище и одержать победу, отстоять здание театра, а значит, и собственное достоинство. В этой истории, сплетенной из грустных судеб десятков персонажей и рассказанной с горьким юмором, поэтично и несколько беспорядочно, что естественно для взволнованного рассказчика, сквозит глубокая тревога человека за происходящее в стране.

Активная вовлеченность Соланаса в политическую деятельность – он один из основателей партии «Проекто Сур» (Proyecto Sur), на выборах в 2007 г. был кандидатом в президенты Аргентинской Республики, в 2009 г. был избран народным депутатом от Буэнос-Айреса – объясняет его возвращение в XXI веке к документальному кино, в котором он открыто выражает свои взгляды. В целой серии полнометражных фильмов, посвященных современной Аргентине, режиссер поднимает самые острые проблемы: кризис неолиберальной политики, разбазаривание национальных богатств, безработица, голод и нищета народа («Память о разграблении», «Достоинство тех, кого считают никем»), плачевное положение железных дорог в стране и план их реконструкции («Следующая остановка»), борьба против за-

грязнения окружающей среды («Восставшая земля»). И по своим задачам, и по стилю эти документальные ленты схожи с первой знаменитой картиной Соланаса «Час огней», и их можно бы объединить под общим названием «Социальный геноцид». Все они построены главным образом на интервью с непосредственными участниками событий, будь это машинист поезда, потерявший работу, ученый, говорящий о научном потенциале страны, или многодетная мать, которой нечем кормить детей; при этом всё, что происходит на экране, сопровождается авторским комментарием критического толка.

Фернандо Соланас, отмеченный премиями международных кинофестивалей за свое творчество на протяжении 50 лет, сохраняет постоянство как в своих политических убеждениях, так и в художественных пристрастиях и взглядах на задачи национального киноискусства.

#### Сочинения:

Solanas F., Getino O. Cine, cultura y descolonización. Buenos Aires. 1973.

Solanas F. Causa Sur. Buenos Aires. 2009.

#### Фильмография:

К/м «Продолжать путь» (Seguir andando), 1962; к/м «Гражданское раздумье» (Reflexión ciudadana), 1963; д/ф «Политическая и теоретическая своевременность захвата

власти» (Actualización política y doctrinaria para la toma del poder), совм. с О. Хетино, д/ф «Перон, хустисиалистская революция» (Perón, la revolución justicialista), совм. с О. Хетино, 1972; «Сыновья Фьерро» (Los hijos de Fierro), 1972–1977; д/ф «Взгляд других» (Le regard des autres), Франция, 1979; «Танго. Изгнание Гарделя» (Tangos. El exilio de Gardel), Франция – Аргентина, 1985; «Юг» (Sur), Франция – Аргентина, 1988; «Путешествие» (El viaje), Франция – Аргентина, 1992; «Облако» (La nube), Аргентина – Франция, 1998. Документальные ленты: «Память о разграблении» (Memoria del saqueo), 2002–2004; «Достоинство тех, кого считают никем» (La dignidad de los nadie), 2005; «Скрытая Аргентина» (Argentina latente), 2007; «Следующая остановка» (La próxima estación), 2008; «Возмущенная земля: Грязное золото» (Tierra sublevada: Oro impuro), 2009; «Возмущенная земля: Черное золото» (Tierra sublevada: Oro negro), 2010; «Завет» (El legado), 2016.

## **Мария Луиса Бемберг (Bemberg, María Luisa)**



Аргентинский режиссер и сценарист. Родилась 14 апреля 1922 г. в Буэнос-Айресе, умерла 7 мая 1995 г. там же.

Одна из очень немногих латиноамериканских женщин-режиссеров, чье творчество, отмеченное печатью индивидуальности, получило признание на родине и за рубежом, ее картины шли в прокате многих стран, а лента «Камила» выдвигалась от Аргентины на «Оскара» в 1985 г. в категории

«лучший зарубежный фильм». Мария Луиса Бемберг пришла в кино поздно, в 50 лет, и, полностью посвятив себя работе, успела сделать до конца жизни шесть картин (что немало для аргентинского постановщика). Будучи родом из богатой семьи производителей пива, М. Л. Бемберг была воспитана в духе консервативных традиций, образование получила дома, говорила на нескольких языках, много читала. Несмотря на явную творческую одаренность девочки, сочинявшей истории в картинках с диалогами, ей предназначено было одно: стать женой и матерью. И лишь в конце 1960-х гг., когда четверо ее детей выросли, М. Л. Бемберг круто меняет судьбу, осмелившись, наконец, реализовать себя как личность.

Она организует театр «Глобо», где в основном занимается административной работой, создает феминистскую группу; идеи женского равноправия отражаются в первых ее кинематографических опытах – короткометражных лентах «Мир женщины» (1972) и «Игрушки» (1978). Поставленные по её сценариям художественные фильмы «История одной сеньоры» (1970, режиссер Рауль де ла Торре) и «Треугольник четверых» (1974, режиссер Фернандо Айяла), вызвали интерес зрителей и были высоко оценены профессионалами («Треугольник четверых» получил премию Аргентинского общества писателей за лучший сценарий). М. Л. Бемберг, постоянно находясь на съемочной площадке во время работы над этими картинами, ощутила на себе властную магию кино.

Возможность самой воплотить свои сюжеты и показать женские образы, отличные от стереотипов, царящих на экране того времени, заставила Бемберг рискнуть взяться за режиссёрское ремесло, не имея специального образования. В 1980 г. она на три месяца едет в Нью-Йорк учиться в Студии Ли Страсберга, и этот опыт помог ей впоследствии в работе с актёрами, которые несут едва ли не основную смысловую нагрузку во всех её киноисториях.

Исполнительницы главных ролей почти всех фильмов М. Л. Бемберг были удостоены призов международных кинофестивалей. В первых своих художественных картинах «Мгновения» (1980) и «Ничья сеньора» (1981) автор рисует образы современниц, женщин, посмеявшихся так или иначе проявить независимость. Героиня более грустного и пессимистического по тональности фильма «Мгновения» замужняя женщина (актриса Грасиэла Дуфау) осмеливается дать волю чувствам, влюбившись в мужчину намного её моложе, однако её порыв быстро гаснет, и она обреченно возвращается к привычной жизни. Иначе настроена героиня ленты «Ничья сеньора» (актриса Луизина Брандо): она решается покинуть изменившего ей мужа, и, вынужденная оставить ему сыновей, уходит в «никуда», встречая непонимание и осуждение окружающих. Правдивость типажей, деталей, естественность диалогов, прекрасная игра Луисины Брандо, передающей сложную психологическую гамму состояния одинокой женщины, мужественной и одновременно незащищенной,

доказали профессиональную состоятельность М. Л. Бемберг как режиссера и сценариста.

Последующие её фильмы «Камила», «Мисс Мэри», «Я, худшая из всех», развивавшие тему положения женщины в обществе, обращены в историю. «Камила» (1983), имевшая оглушительный успех (кассовый лидер национального проката 1984 г.), став важной вехой в творчестве М. Л. Бемберг, ознаменовала новые веяния в аргентинском кино середины 1980-х гг., когда страна начала освобождаться от наследия военной диктатуры. Основанная на реальном историческом факте – трагической истории запретной любви аристократки Камилы О’Горман и священника иезуита во времена диктатуры генерала М. Росаса (в к. 40-х гг. XIX в.), эта красиво снятая картина о непреодолимой страсти для аргентинского зрителя прежде всего прозвучала протестом против репрессивного государства, попирающего свободу человека и даже его право на любовь. Молодая актриса Сусу Пекораро, создавшая образ Камилы, бросившей дерзкий вызов церкви и обществу и смертью заплатившей за свое счастье, завоевала призы кинофестивалей в Карловых Варах и Гаване в 1984 г.

Любовная линия, сюжетообразующая в «Камиле», уступает место прямой социальной критике аргентинской олигархии 1930-х гг., класса, который постановщица хорошо знала изнутри, в ленте – копродукции с США «Мисс Мэри» (1986, призы на фестивале в Гаване за лучший фильм, лучшую сценографию, лучшее исполнение женской роли). В этой лен-

те, достоверно воссоздающей стиль эпохи, однако лишенной художнического темперамента «Камилы», сюжет, как всегда у Бемберг, скреплен мотивом женской судьбы – английской гувернантки мисс Мэри (актриса Джули Кристи), воспитывающей девочек в богатом аристократическом семействе. Показывая лицемерие, клановость, цинизм этой среды, режиссер проецирует репрессивный «режим» в семье на общую политическую ситуацию Аргентины.

Раздвигая географические границы действия, что отчасти связано с требованиями практики копродукции, получившей распространение в Аргентине с середины 1980-х гг., Бемберг посвящает свой фильм «Я, худшая из всех» (1990, приз на МКФ в Картахене, спец. приз жюри на фестивале нового латиноамериканского кино в Гаване), сделанный на основе эссе мексиканского поэта и критика Октавио Паса, лауреата Нобелевской премии «Ловушки веры», великой мексиканской поэтессе XVII в. Хуане Инес де ла Крус, в 20 лет ушедшей в монастырь. Эта картина Бемберг, тяготеющая к театральной эстетике, прохладно встреченная широкой публикой, отличается формальным совершенством, изысканными мизансценами, снятыми в сине-голубой и коричневатой гамме, выразительностью крупных планов центральных женских персонажей Хуаны де ла Крус (испанская актриса Ассумпта Серна) и испанской вице-королевы, поклонницы творчества поэтессы (французская актриса Доминик Санда). Выбор зарубежных актрис на эти роли объяс-

нялся отказом Мексики по финансовым причинам участвовать во франко-аргентинской постановке, что в целом сказалось на неопределенности национального колорита, недостатке многих копродукций.

В последнем своем фильме «Об этом не говорят» (1992, по рассказу Хулио Линаса) М. Л. Бемберг интересуется не столько женская проблематика, сколько вообще превратности судьбы человека и его способность противостоять предначертанному. Необычная и даже шокирующая история любви стареющего холостяка (в великолепном исполнении Марчелло Мاستрояни) к юной карлице, чья мать (актриса Луисина Брандо за эту роль отмечена призом на кинофестивале в Гаване) всю жизнь положила на то, чтобы ее дочь чувствовала себя полноценной, показана удивительно поэтично, с искорками юмора, таящегося в глубине сострадания к героям.

Картины М. Л. Бемберг, с их акцентированным вниманием к женским судьбам, с их отточенным стилем, богатством изобразительных решений, четко выстроенными сюжетными коллизиями и яркими актерскими работами, стали одним из самых заметных явлений аргентинского кино 1980–1990-х годов.

Фильмография:

К/ф «Мир женщины» (*El mundo de la mujer*), 1972; к/ф «Игрушки» (*Juguetes*); «Мгновения» (*Momentos*), 1981; «Ничья сеньора» (*Señora de nadie*), 1982; «Камила» (*Camila*),

1984, Аргентина – Испания; «Мисс Мэри» (Miss Mary),  
1986, Аргентина – Великобритания; «Я, худшая из всех» (Yo  
la peor de todas), 1990, Аргентина – Франция; «Об этом не  
говорят» (De eso no se habla), 1992, Аргентина – Италия.

## **Хуан Хосе Хусид (Jusid, Juan Jose)**



Аргентинский режиссер кино и телевидения, сценарист, продюсер, актер. Родился 28 сентября 1941 г. в Ла Патерналь (Аргентина).

На выбор профессии Хуана Хусида повлияли его отец и отчим, руководившие независимыми театрами. В восемь лет Хуан соорудил собственный кукольный театр, где играл роли всех персонажей, а в 15 – показывал кукольные спектакли

для широкой публики. Позже он увлекся фотографией и рисованием. В 1958 г. Хусид поступил на кинокурсы, организованные Ассоциацией режиссеров короткометражных фильмов, занимался он вечерами, днем учась в средней школе. В 1960 г. Хусид продолжил свое образование на факультете философии и литературы, в 23 года основал свою первую кинокомпанию «Продуксьонес Сур» по производству короткометражных документальных и рекламных лент, работая как продюсер и режиссер.

Подобно многим другим кинематографистам своего поколения (Луису Пуэнсо, Адольфо Аристарайну, Раулю де ла Торре) Хусид приобрел профессиональный опыт, снимая рекламу. Это занятие, в котором он достиг больших успехов, оставалось для него основным в течение почти 30 лет. Дебют Хусида в художественном кино состоялся в 1967 г. картиной «Карточная игра», где он выступил как режиссер, сценарист и продюсер. Фильм, рисующий картинки из жизни современного города и затрагивающий этические проблемы, на фоне тогдашнего упадка национальной кинематографии был воспринят критиками как свежий и новаторский. Следующая лента Хусида «Верность» (1970), камерная любовная история, провалилась в прокате, и в фильме «Евреи гаучо», вышедшем на экран спустя четыре года, Хусид резко изменил и тематику, и стиль, обратившись к историческому роману Альберто Гершуноффа. Будучи сам выходцем из еврейской семьи, Хусид воскрешает события конца прошлого

века, когда на земли Аргентины хлынул поток иммигрантов, бежавших от погромов в царской России. Фильм построен как мозаика воспоминаний, и грустных, и веселых, и драматических. Его автора прежде всего интересовала ассимиляция разных культур в становлении аргентинской нации, и важное место в ленте отводилось народной музыке, недаром некоторые критики сравнивали ее со «Скрипачом на крыше» (по Шолому Алейхему) американского режиссера Н. Джуисона. Картина, привлекавшая яркой зрелищностью и прекрасным актерским ансамблем, пользовалась успехом у зрителей, и режиссер в 1976 г. поставил гротескную комедию «Не трогайте девушку» (I приз на фестивале юмора в кино в Корунье, Испания). Однако с приходом к власти в стране военной диктатуры фильм вскоре после премьеры был запрещен из-за того, что в нем снимались актеры, занесенные в «черные списки», а в формулировке цензоров значилось: из-за «посягательств на общественный и семейный правопорядок».

Во время диктатуры Хусид работал исключительно в рекламе, и новый период его творчества открывается с началом демократизации в стране фильмом «Жди меня» (1983). В 1980-е годы, совпавшие с «бумом» аргентинского кино, сделаны лучшие картины режиссера, так или иначе протягивающие ниточку между прошлым и настоящим его родины. Но стальгической дымкой подернут рассказ героя автобиографической ленты «Жди меня» 10-летнего Хуанито, вспоми-

нающего детство в бедном квартале. Режиссер скрупулезно и с любовью воссоздает на экране (подлинным его соавтором выступает оператор Феликс Монти) атмосферу начала 1950-х годов, противоречивый период правления президента Перона, включая в повествование кадры хроники и фрагменты художественных картин того времени. Строка Константина Симонова, выбранная режиссером для названия, не случайна, это тоже одна из знаковых деталей прошлого, в начале 1950-х пьесу К. Симонова «Жди меня» ставили независимые аргентинские театры, и подобный любительский спектакль стал важным компонентом всей композиции фильма.

Если портрет эпохи в этой лирически-исповедальной ленте служит фоном истории жизни рядового аргентинца, то в фильме «Убийство в национальном сенате» (1984, призы международных фестивалей в Испании, Португалии, Кубе) политический конфликт становится сюжетообразующим, что необычно для творческой манеры режиссера. Речь здесь идет о подготовке покушения в 1935 г. на сенатора, проводящего нежелательное для правительства расследование махинаций дельцов мясной промышленности в Санта-Фе, связанных с иностранным капиталом. И этот исторический факт ассоциируется с сегодняшним днем. Автору удастся избежать сухой протокольности политической хроники, выстроив картину как темпераментное обличительное свидетельство дела о коррупции и убийстве, выведя на первый план образ убийцы, бывшего полицейского, ярко сыг-

ранного актером Мигелем Анхелем Сола (приз Гаванского фестиваля нового латиноамериканского кино за лучшее исполнение мужской роли).

Внутренний мир и личные проблемы обычного человека выходят на первый план в картине «Сделано в Аргентине» (1986, приз «Коралл» на фестивале в Гаване), в которой слышны отзвуки недавней истории страны, оставившей неизгладимый след в судьбах главных персонажей. Источник драматического конфликта в сюжетной линии – встреча после 10-летней разлуки двух супружеских пар, – одна из них вынуждена была эмигрировать в США, спасаясь от смерти во время диктатуры, другая осталась и так и живёт в бедном предместье Буэнос-Айреса. Эта встреча неизбежно приводит к яростному спору бывших друзей об эмиграции. Жаркий словесный поединок, театральный по сути (недаром лента поставлена по популярной аргентинской пьесе «Сделано в Ланусе» Н. Ф. Тискорнии), превращается в главную сцену фильма, занимающую по времени добрую половину всей картины. Режиссер подобрал замечательный актерский состав: Леонор Мансо и Луис Брандони, Патрисио Контрерас и Марта Бьянчи, – необходимый для такого «разговорного» фильма, сохранившего близость первоисточнику. В диалоге героев, ведущемся на высоком эмоциональном накале, сплетаются трагизм и юмор, лиричность и жесткость принципиальности. Здесь не произносят высокопарных слов о патриотизме, но именно это чувство истинной привязанности к

своей родине и утверждается всем происходящим на экране.

Эмоционально-лирическая тональность свойственна фильмам Хусида 1990-х гг. «Где же ты, любовь моей жизни, что я не могу отыскать?» о поисках счастья одиноких людей и «Аргентинец в Нью-Йорке», ленте, близкой по жанру к комедии, о конфликте поколений – отца и дочери. Обе эти картины, отличающиеся блестящими актерскими работами, получили большой зрительский успех в Аргентине. На основе первой из них Хусид сделал для телевидения (в числе других его проектов для малого экрана) минисериал.

Обратившись к более легкому развлекательному кинематографу, режиссер, благодаря своему профессионализму, добился немедленного признания широкой публики. Комедия «Это проклятое ребро» стала кассовым «чемпионом» аргентинского проката 1999 г. (фильм участвовал в Московском международном кинофестивале 2000 г. в цикле «Национальные хиты»). Героини «Этого проклятого ребра» четыре одинокие женщины, соседки по дому, мечтают об идеальном мужчине, который вдруг и возникает однажды, как по мановению волшебной палочки (его роль исполняет обаятельный аргентинский актер Луис Брандони). Он соблазняет – и довольно искусно – каждую из подруг, представляясь им под разными именами. Но его опасная игра раскрывается – подъезд-то один! – и новоявленного Дона Жуана ждет страшная месть: пожизненное заключение в квартирах своих любовниц, с которыми он должен жить по очереди, по

две недели с каждой, согласно вердикту, вынесенному судом обманутых им женщин. В этом колоритном женском царстве единственному мужчине, по натуре легкомысленному обольстителю, выпадает участь безропотной жертвы. Так, в комической, гротескной форме обыгрываются режиссером фильма мотивы феминизма, все громче звучащие в современном латиноамериканском искусстве.

Продолжая идти по проторенному пути, Хуан Хусид в начале XXI в. снимает комедии, то разочаровывая публику («Папа – это идол»), то завоёвывая её вновь, как в случае с фильмом «Страстно влюбленные». По-прежнему работает на телевидении, выпуская мини-сериалы.

Автор таких этапных картин в истории аргентинского кино 1980-х гг., как «Убийство в Национальном сенате» или «Сделано в Аргентине», Хуан Хосе Хусид остается популярным у публики режиссером, предпочитая ставить картины в русле мейнстрима.

Фильмография:

«Карточная игра» (Tute cabrero), 1967; «Верность» (La fidelidad), 1970; «Евреи гаучо» (Los gauchos judíos), 1974; «Не трогайте девушку» (No toquen a la nena), 1976; «Жди меня» (Espérame mucho), 1983; «Убийство в национальном сенате» (Asesinato en el Senado de la Nación), 1984; «Сделано в Аргентине» (Made in Argentina), 1986; «Где же ты, любовь моей жизни, что я не могу отыскать?» (¿Donde estás amor de mi vida que no te puedo encontrar?), 1992; «Под знаме-

нем» (Bajo bandera), 1997; «Аргентинец в Нью-Йорке» (Un argentino en Nueva York), 1998; «Это проклятое ребро» (Esa maldita costilla), 1999; «Папа – это идол» (Papá es un ídolo), 2000; «Страстно влюбленные» (Apasionados), 2002; «Мои дни с Глорией» (Mis días con Gloria), 2010.

## Луис Пуэнсо (Puenzo, Luis)



Аргентинский режиссер, сценарист, продюсер. Родился 19 февраля 1946 г. в Буэнос-Айресе.

Луис Пуэнсо, признанный мастер кинорекламы, успешный продюсер, известен и у себя на родине в Аргентине, и за рубежом прежде всего как автор «Официальной истории», первой латиноамериканской картины, награжденной «Оскаром», призом Американской академии киноискусства

за лучший иностранный фильм 1985 г.

С 19 лет Пуэнсо связал свою жизнь с кинематографом, вначале работал в кинорекламе как художник и редактор, затем стал писать сценарии коммерческих лент для разных компаний. В 1967 г. сделал свои первые рекламные фильмы, а в 1968 г. основал собственную фирму «Луис Пуэнсо Сине», быстро упрочившую свое положение. Многие из снятых здесь рекламных лент были удостоены национальных и международных премий. На базе этой компании в 1974 г. была создана «Синемания С. А.», для которой Пуэнсо сделал более тысячи рекламных лент. Он освоил профессии оператора, монтажера, искусство спецэффектов, работал не только в Аргентине, но и в США, и в Европе.

В художественном полнометражном кино Пуэнсо дебютировал в 1973 г. детским фильмом «Блеск моих башмаков», а в 1975 г. снял эпизод «Пять лет жизни» для картины «Сюрпризы», где авторами других новелл выступили кинорежиссеры К. Галеттини и А. Фишерман. На десять лет Пуэнсо вернулся в рекламу, чтобы в 1985 г. выпустить фильм, ставший символом возрождения национальной кинематографии, освободившейся из-под гнета жестокой цензуры военного режима. Его «Официальная история», вызвавшая небывалый общественный резонанс в стране и удостоенная многочисленных премий международных фестивалей (приз экуменического жюри в Каннах, главные призы лучшему фильму в Чикаго и Кито (Эквадор), спец. приз в

Картахене (Колумбия), «Золотой Глобус» Ассоциации зарубежной прессы в Голливуде и др.), а также завоевавшая американский «Оскар», прошла по экранам всего мира, в том числе и России.

Такой успех определило сразу несколько факторов: это и время создания картины, когда вспыхнул интерес аргентинской публики к отечественному кино, это и злободневность темы, и внимание мировой общественности к проблеме «исчезнувших» в период военных диктатур, и непосредственно художественные качества фильма, особенно актерская игра Нормы Алеандро и Эктора Альтерио (вернувшихся на родину после эмиграции), отмеченная призами на многих киносмотрях. Впервые с экрана было сказано об участии так называемых исчезнувших, пропавших без вести детей – их было более 400 из 30 тысяч исчезнувших в результате репрессий военной диктатуры в Аргентине (1976–1983). Новорожденных отбирали у арестованных родителей и, лишив настоящего имени, отдавали в бездетные семьи военных или попросту продавали.

Л. Пуэнсо вместе со сценаристкой (режиссер был соавтором сценария) А. Бортник создали не политический документ, а частную семейную историю, выдвинув на первый план женский образ и адресовав фильм, по словам режиссера, «молчаливому большинству». Личная драма героини зиждется на конфликте далеко не личного характера. Алисия, 40-летняя супруга обеспеченного чиновника мультина-

циональной компании, преподавательница истории в колледже, привыкла жить, подчиняясь общепринятым «официальным» нормам морали. Но ее тихий душевный комфорт нарушается мучительным подозрением, что ее любимая удочеренная малышка Габи, возможно, ребенок тех таинственно исчезнувших, о ком она раньше ничего не знала. Режиссер показывает, как настоящая реальность буквально наступает на Алисию: ученики требуют правды конкретных фактов, а не жвачки официальной истории отечества, на улице она видит манифестации женщин, несущих фотографии своих пропавших детей, и, наконец, самое сильное потрясение – встреча с родной бабушкой Габи.

Актриса Норма Алеандро играет человека, словно пробудившегося от летаргического сна, и в конце концов она понимает, что ее муж, причастный к преступлениям военных, да и она сама в какой-то степени несут ответственность за недавнее страшное прошлое своей страны. Финал фильма открыт, и дальнейшая судьба персонажей остается неясной... Так, из частной семейной истории, сделанной по канонам камерной психологической драмы, из контекста правдивых узнаваемых деталей возникает трагическая социальная тема, касающаяся каждого аргентинца.

На волне международного успеха «Официальной истории» Пуэнсо поставил фильм на английском языке «Старый гринго» (1989, по роману мексиканского писателя Карлоса Фуэнтеса), представлявший на кинофестивалях США. Глав-

ные роли в нем исполнили популярные американские актеры Грегори Пек и Джейн Фонда. Их герои – учительница и военный корреспондент (его прообразом послужил известный американский журналист и писатель Амброз Бирс) – волею судеб оказываются в армии Панчо Вильи в бурные 1910-е годы мексиканской революции. На фоне масштабных батальных сцен и политической неразберихи разворачивается история взаимоотношений главных героев.

В начале 1990-х гг., когда в Латинской Америке ширилась практика совместных постановок, Пуэнсо перенес на экран знаменитый роман А. Камю «Чума». В этом его фильме, ко-продукции Франции, Англии и Аргентины, занят интернациональный актерский состав (Уильям Харт, Сандрин Боннэр, Роберт Дювал и др), однако действие происходит в наши дни и где-то в Латинской Америке, в городке, хотя и названном как у Камю Ораном, очень напоминающем аргентинскую провинцию. Не стремясь к верности литературному оригиналу, режиссер попытался объединить в картине и политическую метафоричность, и барочную избыточность визуального ряда, в котором немаловажную роль играют полчища крыс, символизирующих начало ужасной эпидемии в городе. В целом же фильм получился эклектичным и лишенным подлинной национальной специфики, главного достоинства, присущего лучшему произведению Пуэнсо – «Официальной истории».

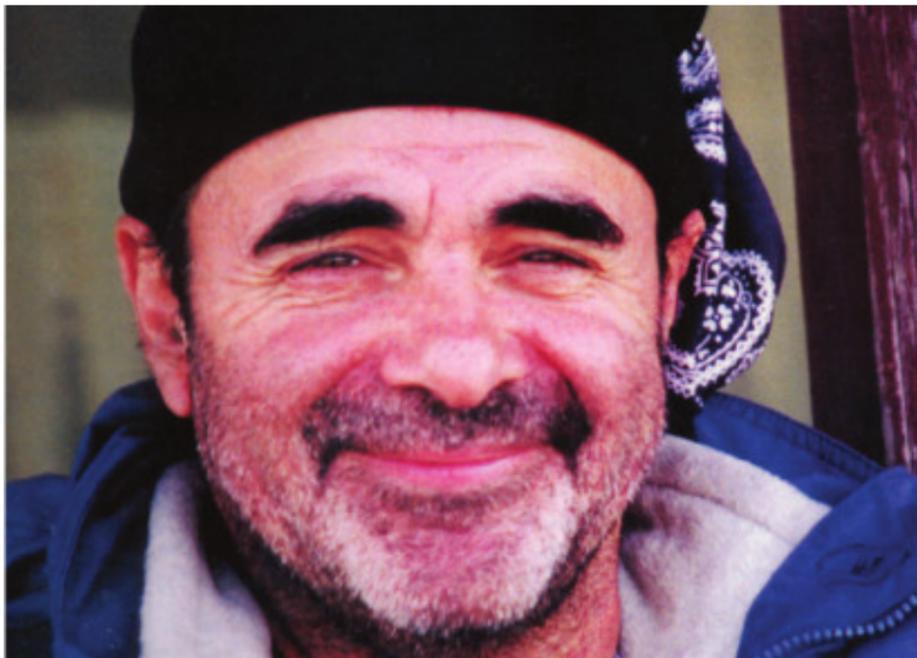
После постановки «Чумы» за два с лишним десятилетия

Луис Пуэнсо снял один лишь фильм «Шлюха и кит» (2004) и оставил кинорежиссуру, передав эстафету своей дочери Лусии Пуэнсо, писательнице, сценаристке и режиссеру, получившей международную известность такими своими фильмами, как «ХХУ – время осознания сексуальности» (2007) и «Немецкий доктор. Вакольда» (2013). Сам же Луис Пуэнсо всецело сосредоточился на продюсерской деятельности.

#### Фильмография:

«Блеск моих башмаков» (Luces de mis zapatos), 1973; эпизод «Пять лет жизни» (Cinco años de vida) в ф. «Сюрпризы» (Las sorpresas), 1975; «Официальная история» (La historia oficial), 1985; «Старый гринго» (Old Gringo/ Gringo viejo), США, 1989; «С распростертыми объятиями» (With Open Arms), 1990; «Чума» (The Plague/ La Peste), Франция – Великобритания – Аргентина, 1992; «Шлюха и кит» (La puta y la ballena), Аргентина – Испания, 2004.

## **Карлос Сорин (Sonn, Carlos)**



Аргентинский режиссер, сценарист, продюсер. Родился 21 октября 1944 г. в Буэнос-Айресе.

Изучал кино в университете Ла Платы и начал профессиональную карьеру ассистентом режиссера А. Фишермана в рекламном кино. С 1973 по 1976 гг. снимал рекламные фильмы в Колумбии и Эквадоре, а затем основал собственную компанию «Carlos Sorín Cine S.A.» по выпуску рекламных

лент. В 1968 г. Сорин присоединился к движению аргентинского андеграунда, работая оператором на съемках фильмов, которые либо не удавалось завершить, либо они не попадали в прокат, как, например, «Многоточие» Эдгардо Козаринского (1970). Сюжет одной из таких незаконченных постановок Х. Фресана и Х. Гольденберга «Новая Франция» Сорин положил в основу сценария (написанного вместе с Гольденбергом) своей первой художественной полнометражной картины «Фильм о короле» (1985). Она сразу же завоевала громкий успех и на родине и на международных кинофестивалях: в 1986 г. «Серебряный лев» за лучший дебют в Венеции, главные премии в Биаррице (Франция), Вальядолиде (Испания), в 1987 г. – «Большой коралл» на фестивале нового латиноамериканского кино в Гаване, «Гойя» испанской киноакадемии за лучший иностранный фильм на испанском языке.

В эту работу Сорин вложил свою страстную увлеченность кино и сумел заразить ею зрителя. По сути, главный герой картины, молодой кинорежиссер, исполненный решимости осуществить свой замысел несмотря ни на какие, пусть даже непреодолимые, трудности, – alter ego самого Карлоса Сорина, на своем опыте познавшего всю «кухню» кинодела в его родной Аргентине. Сюжет «Фильма о короле» – это история создания фильма от первого наброска сценария до окончательного краха всего предприятия. Начинается всё на волне энтузиазма небольшой съемочной группы во главе с ре-

жиссером Давидом и его верным другом, продюсером Артуро. Давид с жаром объясняет будущим спонсорам, что снимет легенду о некоем французе Орелье Антуане Туненсе, основавшем в 1861 г. в степных районах юга Аргентины королевство Патагонии и Араукании. Под оживленную музыку идет быстрая череда кадров подготовительного периода – наброски костюмов, пробы актеров на главную роль Короля, подбор реквизита... Неприятности не заставляют себя ждать. Предполагаемый финансист картины исчез, однако Давида уже невозможно остановить – за одни сутки он обегает город и наберет себе актеров буквально с улицы – нескольких мужчин и проститутку необъятных размеров, совершенно феллиниевский персонаж. И маленькая труппа в основном из непрофессионалов и любителей отправляется на юг, в Патагонию, место действия исторического фильма «Новая Франция». Давид с блеском азарта в глазах, постепенно теряющий чувство реальности, – таков герой в исполнении тогда только начинавшего свою карьеру Хулио Чавеса, одного из лучших аргентинских актеров. Роль продюсера Артуро в этой паре идеалиста и реалиста (узнаваемая оппозиция Дон Кихота и Санчо Пансы) играет актер старшего поколения Улисес Думонт. Именно ему приходится сообщать плохие новости постановщику и изворачиваться, чтобы как-то обеспечить съемочный процесс в экстремальных условиях, когда нет ни денег, ни хорошего оборудования, ни нужного количества индейцев в массовке.

Земля Патагонии с её безграничностью, безлюдностью, свистящим ветром и пылью – реальный пейзаж, на фоне которого протекает жизнь съёмочной группы, разместившейся в церковном приюте. И тот же пейзаж, преобразенный кинокамерой, предстает на экране снимающегося фильма с иными персонажами из 19-го века, горсткой белокожих иностранцев, прибывших сюда из Франции, индейцами в меховых шкурах и главным героем, объявившим себя королём Патагонии во имя святой цели – объединить местные племена и добиться их независимости. Давид старается передать величие идеи, граничащее с безумием, и одиночество своего героя, снимая на крупных планах его гордую поступь, его выразительное лицо, когда не обращая внимания даже на отсутствие подданных, стараясь перекричать ветер, король (актер М. Дедович) с пафосом произносит речи о равенстве всех людей перед Богом. События развиваются стремительно, и загнанный в тупик бегством своих голодных актеров, оставшихся без крова, режиссер, не желая сдаваться, крепит в землю голые проволочные манекены и, схватив камеру и надев парик короля, чтобы самому занять его место, кричит: «Больше огня!» Задуманный Давидом исторический фильм превращается в сюрреалистическую фантазмагорию. Великолепны кадры, снятые оператором Эстебаном Коурталоном. На экране полыхает земля, в дыму видны силуэты манекенов, которые валятся один за другим, не выдерживая порывов ветра. Это всё, что осталось от начинаний

Короля Патагонии, и это фиаско режиссера Давида.

Фиаско героя «Фильма о короле», обернувшееся победой режиссера Карлоса Сорина. Этот дебют сразу вывел его в число авторитетных кинематографистов. Окрыленный единодушным признанием режиссер снимает на английском языке вторую ленту, копродукцию Великобритании и Аргентины «Вечная улыбка Нью-Джерси» (1988–1989), и терпит поражение. Несмотря на оригинальность темы и участие в фильме молодого и обаятельного Дэниэла Дэй-Льюса, сыгравшего главного героя, ирландского дантиста, который путешествует по Америке на мотоцикле, пропагандируя повсюду борьбу с кариесом, картина была встречена прохладно, а в Аргентине и вовсе не попала (по сей день) в коммерческий прокат. Сорин вернулся к съемкам рекламы, и его имя на 13 лет исчезло с киноафиш.

Лишь в начале XXI века Карлос Сорин неожиданно напомнил о себе, представив в 2002 г. на конкурсе кинофестиваля в Сан-Себастьяне новый фильм «Простые истории», вызвавший повышенный интерес критики и отмеченный Специальным призом жюри. Для режиссера эта картина означала определенный перелом в жизни: ему пришлось сделать рискованный шаг: закрыть свою рекламную фирму, чтобы всецело посвятить себя съемкам киноленты, первой в его будущей трилогии.

Действие «Простых историй», так же как и в «Фильме о короле», разворачивается в пустынных просторах Патаго-

нии. Свою привязанность к этому району Аргентины режиссер однажды объяснил, сказав, что ему нравятся такие голые, бескрайние пейзажи, и «в сегодняшнем мире, где всё, кажется, уже известно, Патагония все еще скрывает нечто загадочное». В самом названии фильма «Historias mínimas» уже заявлено авторское кредо. Испанское слово «mínimas» можно перевести как «маленькие», «короткие», «простые», а буквально – минимальные. То есть задачей режиссера было сделать фильм минимальными средствами, простым языком рассказать о самых обычных простых людях.

В картине К. Сорина, сделанной в жанре «фильма дороги», пересекаются три незатейливые истории о жителях маленьких поселков, разбросанных в Патагонии, и рассказаны они автором с мягким юмором и с глубокой симпатией к своим персонажам. Герои всех трех новелл, каждый на свой манер, отправляются в город Сан Хулиан, кто автостопом, кто на своей машине, а кто – автобусом. Дон Хусто, 80-летний старик, уходит из дома в поисках пропавшей три года тому назад собаки, Мария Флорес, юная мать с малышкой на руках, взяв деньги в долг, едет в город из своего поселка на заключительный тур телевизионной лотереи, одним из заманчивых призов которой объявлен кухонный комбайн, совершенная диковинка для Марии. Коммивояжер Роберто, застенчивый 40-летний холостяк, чья профессия вынуждает к постоянным разъездам, на этот раз едет не по делам, а специально, чтобы признаться в любви молодой вдове и

поздравить с днем рождения её ребенка. Он тащит с собой огромный торт, не помня толком, мальчик или девочка у его пассии, вначале торт сделан в форме футбольного мяча, но потом сомневающийся Роберто ищет по пути какую-нибудь кондитерскую и умоляет переделать бисквитный мяч, к примеру, в черепахе.

Самая пронзительная новелла фильма о путешествии дон Хусто. Бывший владелец магазинчика, который теперь перешел к его сыну, удирает от докучливой опеки семейства. Старика мучает мысль, что его любимый пес пропал не случайно, а убежал от обиды на хозяина, и он хочет разыскать его в Сан Хулиане, где кто-то якобы его видел. Ближе к финалу фильма дон Хусто признается, что он должен объясниться со своей собакой за свой давний проступок, когда он сбил на шоссе человека из-за того, что плохо видел, и поспешно уехал, не остановившись. Всю ночь после этого пес выл и лаял, а утром исчез. И зрителю становится ясно, что старик не может спокойно умереть, не облегчив свою душу и не получив прощения у своего пса, «единственного в мире, – по его словам, – существа, кто по-настоящему знал своего хозяина».

Поразительно достоверный образ дон Хусто создает впервые снявшийся в кино 80-летний механик Антонио Бенедиктис. Из 18 экранных персонажей фильма лишь двоих исполняют профессиональные актеры, в остальных ролях выступают жители поселка, которые играют самих себя. Ре-

жиссер приближает к нам своих персонажей, таких обычных и таких человеческих (каких очень немного в аргентинском кино), с их заботами, мечтами и некоторым смирением перед судьбой. Эти простые истории на поверку обнажают самое существенное в человеке и потому находят отклик у зрителей.

«Бомбон, аргентинский дог» (Bombón, El perro, 2004, приз ФИПРЕССИ – международной федерации кинокритиков – на МКФ в Сан-Себастьяне) – самый целостный и проникновенный фильм в трилогии Сорина, получивший наибольший коммерческий успех в зарубежном прокате, возможно, благодаря участию в нем красавца белого дога по кличке Бомбон, что значит «Конфетка» или «Карамель». Два центральных персонажа: уволенный с работы пожилой механик Хуан Вильегас и подаренный ему вдовой породистый пес с прекрасной родословной, которого она не может содержать после смерти мужа, – пара под стать друг другу: оба молчаливые, спокойные, дружелюбные и оба – бездомные. Как и в других фильмах трилогии, они всё время в пути, сидя рядышком в стареньком автомобиле Хуана, пытаются найти себе приют в этом, не слишком радушном мире. Режиссер признавался, что хотел сделать фильм о проигравших, а больше всех проигравший, по его мнению, в аргентинском обществе – это безработный. Но в то же время, по его замыслу, этот фильм должен был быть не чистой драмой, но в некоторой степени и комедией, – задача сложная, пото-

му что тема сама по себе глубоко драматична. И эту задачу помог решить персонаж – собака, которая не только занимает важное место в интриге фильма, но и служит символом возможностей. Безработный в возрасте 52 лет «выброшен» из мира, он никому не нужен и не интересен, а получив в подарок собаку, он словно возрождается для жизни, ощутив себя личностью.

Вроде бы удача улыбнется Хуану, его дога берется обучить для выставок – не без выгоды для себя – профессионал в этом деле энергичный Вальтер, и вскоре Бомбон получит приз на первой же выставке местного значения. Однако заработать крупную сумму на вязке с породистыми «невестами» никак не удастся: Бомбон не желает выполнять обязанности самца-производителя, устраиваясь поудобней в собачьей будке разочарованной партнерши под громкую ругань ее хозяина. Услышав диагноз ветеринара «у пса отличное здоровье, но у него нет либидо», Вальтер требует от Хуана вернуть ему деньги за обучение и за жилье и забирает собаку себе, пока незадачливый владелец будет искать работу. Ничего не добившись и затосковав по четвероногому другу, Хуан возвращается за ним, но Бомбон исчез. Зритель предчувствует недоброе, однако всё разрешается иначе – с юмором и оптимизмом, в отличие от многих современных аргентинских фильмов. Хуан находит своего дога: во дворе кирпичного заводика Бомбон с усердием покрывает черненькую дворняжку. И вновь хозяин и пес отправляются в дорогу, и

на вопрос попутчиков, чем занимается Хуан, он с довольной улыбкой отвечает: «Я развожу собак». Хотя финал выглядит обнадеживающим, в перспективу счастливой жизни героя, с его добротой и скромностью, верится с трудом. Для него это не конец путешествия, а только другое начало...

Завершает кинотрилогию Сорина «Дорога Сан Диего» (El camino de San Diego, 2006, Спец. приз жюри МКФ в Сан-Себастьяне), посвященная народной любви к прославленному аргентинскому футболисту Диего Марадоне, «одному из тех немногих, – по словам режиссера, – кто делает аргентинцев счастливыми в стране, где нет излишка счастья».

Главный персонаж фильма, снятого на севере страны, – Тати Бенитес, резчик по дереву из маленького лесного поселка, фанат Диего Марадоны, как и другие его односельчане. Однажды он находит огромный корень, в очертаниях которого видит очевидное сходство с его кумиром, и с увлечением принимается за работу. Готовую деревянную скульптуру любимого футболиста юноша хочет непременно вручить Марадоне, попавшему в тот момент в больницу в Буэнос-Айресе, и отправляется в дальнейшее путешествие в столицу всего лишь с несколькими монетами в кармане. Этот путь, во время которого герой встречается с разными людьми и сталкивается со многими препятствиями, служит сюжетом фильма, фильма необычайно доброго и светлого, порой похожего на сказку, где нет ни одного злодея. В «Дороге Сан Диего» подчеркнуто отсутствие насилия, все персонажи оказывают-

ся хорошими, и автору пришлось даже оправдываться в ответ на упреки некоторых критиков, что он представил некую идеальную картину мира, на что он замечал, что, во-первых, в сельской глухой провинции еще крепки такие понятия, как дружба и солидарность, а во-вторых, он не ставил задачей этой картины некое социальное разоблачение.

Всю трилогию, снятую на натуре (либо в Патагонии, либо в аргентинской сельве), объединяет прежде всего выбор героев, которых сам автор называет «невидимыми», поскольку они никогда не появляются ни на экране, ни в средствах массовой информации, «они лишь статистические данные об уровне бедности». Этих героев исполняют в основном непрофессиональные актеры, чем во многом объясняется импровизация во время съемок, отсутствие «железного» каркаса сценария. По словам Сорина, замысел каждого его фильма начинается с появления персонажа, и только потом возникает история. На съемочной площадке режиссер не давал подробных указаний исполнителям, предоставляя им свободу, стремясь создать впечатление естественности. Поэзия фильмов трилогии рождается не из формальных изысков, а непосредственно из той или иной ситуации, переживаемой персонажами, а также из музыки сына режиссера композитора Николаса Сорина, музыки, в которой фольклорные мотивы сплетаются с лирическими интонациями.

Ко всей трилогии можно отнести формулировку Спец. упоминания ФИПРЕССИ, отметившей на МКФ в Сан-Се-

бастьяне в 2002 г. «Простые истории»: «поэтический и точный взгляд на людей, живущих на периферии современного аргентинского общества».

Закончив работу над «Дорогой Сан Диего», режиссер почувствовал, что начинает повторяться, и его фильм «Кот исчезает», поставленный в 2011 г., обозначил поворот к другой тематике, другому жанру, другому киноязыку. Эту картину Сорин впервые снимал в городе, в ограниченном пространстве одного дома и с профессиональными актерами Беатрис Спелцини и Луисом Луке, сыгравшими супругов Беатрис и Луиса. Критика назвала фильм триллером, хотя в нём преобладают скорее черты психологической драмы.

Луис, профессор университета, возвращается домой из психиатрической клиники, куда он попал после внезапного агрессивного нападения на своего коллегу. Врачи считают, что он вылечился, хотя ему еще надо принимать медикаменты. Черный кот Донателло – как и собаки в прежних фильмах Сорина – служит своего рода индикатором: его враждебная реакция на появившегося хозяина намекает, что не всё в порядке. А затем кот и вовсе исчезает, исчезает и спокойствие в семье. Беатрис настороженно следит за каждым шагом, за каждым движением мужа. Её постоянно гложут сомнения и подозрения. Она накручивает себя всё больше и больше, превратившись в комок нервов, вздрагивает от обычного прикосновения мужа, подошедшего к ней сзади на кухне; воровато вытряхивает мусор из черного мешка, выне-

сенного Луисом во двор, однако не обнаруживает того, что искала. Муж, напротив, ведет себя как человек нормальный, однако в его взглядах трудно разобрать истинное душевное состояние. Актерский дуэт прекрасно разыгрывает всю гамму психологических нюансов повседневной жизни, в подтексте которой всё время звучит тревожная нота. Но как только Беатрис справится со своими страхами, былое равновесие их супружеской жизни восстановится. В финальной сцене, когда пара отправится отдохнуть на пляжах Бразилии, тут же неведомо откуда появится на кухне кот и потребует еды у прислуги.

Хотя режиссер всячески старается создать хичкоковское напряжение, главным центром притяжения фильма остаются взаимоотношения двух близких людей, попавших в непростую ситуацию.

Карлос Сорин, представитель старшего поколения аргентинских режиссеров, работающий, как правило, вне государственной киноиндустрии, за четверть века поставил меньше десяти фильмов, получив за них больше 20 престижных кинопремий. Внимание в его творчестве к простым людям, современная тематика роднят режиссера с молодыми авторами новой волны аргентинского кино.

Фильмография:

«Фильм о короле» (La película del rey), 1985; «Вечная улыбка Нью-Джерси» (Eversmile, New Jersey /Eterna sonrisa de New Jersey), Великобритания – Аргентина, 1989; «Про-

стые истории» (Historias mínimas), 2002; «Бомбон, аргентинский дог» (Bombón, el perro), эпизод в фильме-альманахе «18 J», 2004; «Дорога Сан Диего» (El camino de San Diego), 2006; «Окно» (La ventana), 2009; «Кот исчезает» (El gato desaparece), 2011; «Дни рыбалки» (Días de pesca), 2012.

## Пабло Траперо (Trapero, Pablo)



Аргентинский режиссер, сценарист, продюсер, актер. Родился 4 октября 1971 г. в Сан-Хусто, Ла Матанса (провинция Буэнос-Айреса).

Пабло Траперо наряду с такими режиссерами, как Мартин Рехтман и Адриан Каэтано, принадлежит поколению, выступившему в конце 1990-х гг. за радикальное обновление аргентинского кино, находившегося в ту пору в кризисе.

Траперо учился на факультете архитектуры и рисунка в Университете Буэнос-Айреса в 1990 г., а затем поступил в Университет кино, где освоил несколько кинематографических профессий и в 1995 г. получил степень лиценциата на отделении кинорежиссуры. В это же время он работал ассистентом режиссеров в короткометражном кино и сам снял несколько короткометражек. Одна из них, «Дела» (1995), вобрала в себя многие характерные черты направления, названного затем «новым независимым кино», и послужила наброском первой полнометражной игровой картины Пабло Траперо «Мир с подъемного крана» (*Mundo grúa*, 1999). За два года до выхода этого фильма на экран его сценарий, написанный Траперо, завоевал премию Национального конкурса творческих стипендий, что позволило сделать картину на весьма скромные средства.

Фильм «Мир с подъемного крана», снятый в эстетике, близкой документальному кино, с участием исполнителей, чьи лица еще не примелькались на киноэкране, собрал немало премий на международных кинофестивалях (лучший режиссер и лучший актер – Луис Маргани – на I фестивале независимого кино в Буэнос-Айресе, Специальный приз жюри на фестивале нового латиноамериканского кино в Гаване) и стал одним из первых посланников нового кино молодого поколения режиссеров Аргентины.

Необычайно простая история о простом человеке, рассказанная с грустной и искренней интонацией, захватывает ис-

подволю, и как-то незаметно для себя начинаешь сопереживать герою, 50-летнему Руло, бывшему музыканту, освоившему нелегкую профессию крановщика, которая, как он надеется, спасёт его от безработицы. Казалось бы, фильм, снятый по-любительски, на черно-белой пленке с синхронной и не слишком четкой записью звука, да еще и немолодым работягой в качестве центрального персонажа – вещь заведомо проигрышная для режиссерского дебюта. Но Траперо сделал ставку именно на стиль, существующий, по его выражению, «на границе документальности и художественного вымысла». «Создается впечатление, – сказал режиссер в одном из интервью, – что фильм получился таким, как если бы его специально и не снимали, а просто поставили скрытые камеры – и готово. А на самом деле – это вымысел от начала и до конца»<sup>1</sup>.

В результате автор вышел победителем. Зрителю интересно все, что происходит в повседневной жизни Руло: поиски работы, починка старого электромотора, стоящего в его скромной комнате, ужин в ресторанчике с дамой киоскёршей, которая ему симпатична, споры с великовозрастным сыном, бренчащим на гитаре, и, наконец, переезд в какую-то глушь на другую стройку. Роль Руло исполнил Луис Маргани, электротехник по профессии, друг отца режиссера. Из него получился замечательный актер, покоряющий естественностью. Он передает обаяние своего персонажа,

---

<sup>1</sup> Boletín «Festival». La Habana. 10 de diciembre 1999.

его жизненную силу, душевную деликатность, скрывающуюся за грубоватой внешностью, и оптимизм, несмотря на все горести его трудной жизни и вовсе не радужные перспективы на будущее.

В мире кино часто случается, что даже талантливые представители нового направления, завоевав внимание и интерес публики, умолкают после дебютов, особенно если речь идет о так называемом независимом производстве. Однако успех Пабло Траперо помог ему получить государственные субсидии на следующие постановки. В 2002 г. режиссер выпустил одну из лучших, по мнению критики, своих картин – «Он из полиции Буэнос-Айреса» (*El Bonaerense*). И в том же году вместе с женой Мартиной Гусман основал компанию «Матанса Сине» по производству независимых фильмов (опыт подобной работы он приобрел ещё в 1996 г. в коллективной компании «Синематография Сархентина»).

Во втором фильме Траперо также явственно ощутим социальный контекст, в котором разворачивается история главного героя. В отличие от Руло, уже выброшенного обществом за ненадобностью, слесарь Сапа из небольшого поселка, лихо справляющийся с любым замком, молод, но и он попадает в такую ситуацию, когда ему необходимо решать что-то со своей жизнью – спастись от тюрьмы, найти работу. Хозяин местного бара, где в уголке у Сапы подобие мастерской, однажды заставляет его вскрыть украденный сейф; преступление тут же раскрывается, хозяин исчезает, а парня аресто-

вывают. Койка в полицейском участке мало чем отличается от железной облупленной кровати Сапы в его тесной комнатушке, где та же обшарпанная стена, тусклый свет... Арестованного освобождает его родич, отставной полицейский, он отправляет Сапу в автобусе в Буэнос-Айрес с рекомендательным письмом к влиятельному знакомому. Так будущее героя фильма определяется без его участия, и вот он уже зачислен в полицейскую академию, чтобы и дальше плыть по течению.

Немногословный незлобивый парень (актер Хорхе Роман органичен в этой роли) попадает в незнакомую обстановку. Ежедневная муштра, неведомые чужаку законы и порядки, по которым живут и в стенах академии, и за её пределами. Сапе преподают уроки, как в учебных классах, так и на практике, и он послушно, не рассуждая, воспринимает всё как должное. В лице героя не уловить ни его чувств, ни мыслей. О внутренней жизни Сапы говорят разве что кадры его страстных любовных свиданий с преподавательницей полицейской академии.

Фильм «Он из полиции Буэнос-Айреса» режиссер снял на цветной пленке, отдавая больше внимания форме, построению мизансцен, крупным планам. История взросления Сапы показана скорее взглядом стороннего наблюдателя, не вдающегося особенно в перипетии судьбы героя, не оценивающего ни мотивы его поступков, ни сами эти поступки. Сапа постепенно вращается в реальную будничную жизнь полицейских, где есть место и рутине, и простым человеческим от-

ношениям, и, разумеется, коррупции, как вполне естественной части этого существования. Сапу берет под свое покровительство майор Гальо, делает его своим верным помощником, поручая «собирать дань» с владельцев лавочек, баров и уличных девиц.

К концу обучения Сапа хорошо усваивает неписанные правила своей новой профессии, утратив при этом честность и простодушие, а также и любимую женщину, не простившую таких перемен. У героя-крановщика дебютной ленты Траперо взгляд на мир, трезвый и пессимистичный, равно как и его характер, в общем не меняются; с провинциалом, надевшим полицейскую форму, к финалу фильма происходит метаморфоза. В кульминационной сцене, своего рода заключительном уроке в обучении и воспитании героя, он видит в своем покровителе циничного убийцу, и впервые в его глазах сквозит настоящее смятение. Майор, предупрежденный Сапой о месте и времени кражи, которую спланировал его бывший дружок из поселка, хладнокровно убивает вора, а заодно простреливает Сапе ногу для вящей убедительности его героизма в операции поимки преступника.

Композиция фильма закольцована: герой, получив повышение по службе, возвращается, прихрамывая, из больницы в родной поселок. Он завоевал место под солнцем, но его увечье – знак внутренних перемен, потери некой части души.

Иная интонация звучит в ленте Траперо «Семья на коле-

сах» (2004, приз ФИПРЕССИ на фестивале в Гвадалахаре / Мексика/ в 2005 г.), сделанной в жанре фильма-дороги. На экране – снятое мобильной камерой путешествие многочисленного семейства через всю страну, от столицы до жаркой области Мисьонес (на границе с Бразилией) в выдавшем виде фургоне, «доме на колесах». В отличие от других фильмов Траперо с одним главным героем в центре рассказа, здесь режиссер рисует коллективный портрет. Портрет типичной небогатой аргентинской семьи, неожиданно стронувшейся с насиженного места, приняв спонтанное решение поехать на свадьбу к родственнице, которую толком-то никто и не знает. Во время долгого пути, показанного в духе неореализма по-аргентински, иными словами, как картинки национальных нравов, окрашенные едким юмором, путешественники постепенно утрачивают общность единой семьи, каждый тянет в свою сторону, отстаивая свои интересы. И только бабушка (Грасиана Чирони, настоящая бабушка режиссера) пытается кое-как скрепить всё это большое семейство, но преодолеть разлад не удастся, и в последних кадрах её лицо выражает бессилие и разочарование всем происходящим.

В картине «Родился и вырос» (2006) режиссер вновь выводит на первый план одного центрального персонажа. В начале фильма это успешный дизайнер Сантьяго, который вполне комфортно чувствует себя рядом с любящей женой (её сыграла Мартина Гусман, расширив своё амплуа исполнительного продюсера всех фильмов Траперо) и семилетней

дочуркой в обставленной со вкусом городской квартире. Но декорации стремительно меняются, как и вся жизнь Сантьяго, после автомобильной аварии (в которой он винит себя) погибает дочка. Действие переносится в пустынные заснеженные просторы Патагонии. И этот суровый, даже враждебный человеку пейзаж, служит камертоном внутреннего эмоционального состояния героя. Не сразу узнаешь в мрачном рабочем почти вымершего местного аэропорта того Сантьяго, которого в начале фильма можно было назвать счастливым человеком. Рисуя тоскливые однообразные будни героя, «отрезавшего» своё прошлое, неспособного порой совладать со стихийными вспышками ярости, преследуемого страшными галлюцинациями, режиссер показывает болезненный процесс примирения с настоящим, восстановления потерянной душевной гармонии и, в конечном счете, обретения своего нового «я».

Отталкиваясь от документальных фактов, Траперо в 2008 г. снимает фильм «Арестантская», детально описывающий тюремную жизнь женщин, которые рожают детей в заключении, и имеют право по аргентинским законам держать их с собой в общих камерах до четырехлетнего возраста. Главная героиня фильма Хулиа (в исполнении Мартины Гусман) попала за решетку по обвинению в убийстве любовника (впрочем, доподлинно не доказанному). Интрига фильма заключена не в детективном расследовании, а в исследовании отношения героини к её собственной жизни, к тому,

что с ней происходит. Всё действие буквально втиснуто в замкнутое пространство камер, о свободе здесь придётся забыть. Поначалу Хулию пугает предстоящее материнство в неволе, но затем ребенок превращается в смысл её существования. Не пожелав расстаться с сынишкой, которого у неё хочет забрать мать, Хулия совершает дерзкий побег из тюрьмы. Стиль картины, с его сгущенными натуралистическими красками, статичными кадрами и с женскими центральными образами, мало напоминает прежнего Траперо, разве что остротой поставленной социальной проблемы, существующей не только на родине режиссера. Это во многом определило и успех «Арестантской» в Мексике, где в 2009 г. она завоевала премию «Ариэль» Мексиканской киноакадемии за лучший иbero-американский фильм. В Аргентине картина, хотя собрала не так много зрителей (120 тысяч), получила положительные рецензии и, главное, к чему стремился режиссер, вызвала дискуссии на заданную фильмом тему.

Подобный, скрытый от посторонних глаз, срез общества рисует Траперо в фильме «Стервятник» (2010). С образом этой хищной птицы, терпеливо поджидающей жертв вдоль дорог, ассоциируются в картине адвокаты, специализирующиеся на дорожных авариях. Таков главный герой 50-летний Соса (известный аргентинский актер Рикардо Дарин), потеряв свою лицензию, он связался с мафией, устраивающей автомобильные инциденты на шоссе на дорогах. Воссоздавая на экране специфический мирок, в котором несчастные

случаи и гибель людей – привычная повседневность и источник выгоды для многих, к нему причастных: юристов, страховщиков, врачей, – режиссер на первый план всё же выводит частную историю любви. Однажды в больнице, где Соса высматривает потенциальных клиентов, попавших сюда на скорой помощи, он сталкивается с молодой, но измученной тяжелой работой медсестрой (М. Гусман). Она влюбится в Сосу, но не сразу поймет, какими темными делами он занимается, когда же в финале фильма он решит «завязать» с прошлым, то вместе с девушкой погибнет в автокатастрофе.

Мрачный, в чем-то зловещий круговорот, куда попадают пострадавшие жертвы, описан в соответствующих темных красках, в фильме мало света, действие в основном происходит ночью или на шоссе, или в больнице, переполненной стонами, криками, нервной неразберихой. Триллер, полицейский детектив, драма – режиссер свободно варьирует все эти жанры, хотя сам он в одном из интервью утверждал, что снимал скорее романтическую драму, а не криминальный фильм.

В «Стервятнике», с одной стороны, социальная проблема всепроникающей коррупции, с другой – интимные отношения женщины и мужчины, и подобное сочетание приковывает интерес зрителей к фильму. В 2011 г. его автор получил приз «Серебряный Кондор» за лучший фильм и лучшую режиссуру.

Драматическая коллизия веры и религии занимала Пабло Траперо еще с юношеских лет, и он воплотил её в образах главных героев картины «Белый слон» (2012). Два друга Хулиан и Николас, католические священники, заботятся как могут о своей пастве, бедняках, живущих на «Вилле Богородицы», окраинном районе Буэнос-Айреса. В этих грязных и опасных трущобах их вера проходит испытание на прочность. Тщетность усилий добиться помощи от государственных структур на постройку больницы и нормальных домов для жителей, защитить подростков от разборок местных наркомафий и от полицейских облав, искушение женской любовью – всё это порой приводит их к сомнению, отчаянию. На «Вилле» вспыхивает бунт, и друзья остаются на стороне поверженных, один из них расплачивается за эту верность смертью, получив пулю от полицейского.

В 2015 г. Траперо снял фильм «Клан», впервые в своем творчестве взяв за основу факт из сравнительно недавней истории своей страны, и завоевал на международном кинофестивале в Венеции Серебряного льва за лучшую режиссуру. Когда в середине 1980-х в Аргентине прогремело дело семейства Архимедеса Пуччио, Пабло Траперо был подростком, но эта история врезалась ему в память. Почтенный глава клана сеньор Пуччио сделал состояние на преступлениях, в которые вовлекал и своих сыновей. Он похищал людей, подвергал их пыткам, заперев в собственном доме, а получив выкуп, отправлял на тот свет. Траперо несколько лет

изучал материалы по делу Пуччио, и в его фильме этот сюжет воплотился в форме и политического триллера, и семейной драмы.

Действие происходит в переломный исторический момент. 1982–1983 гг. Военная диктатура на грани свержения, она рухнет в декабре 83-го, и аргентинское общество перейдет к демократии. Квартал Сан Исидро на севере Буэнос-Айреса, где обитают состоятельные люди. В одном из таких домов живет семья Архимеда Пуччио, сторонника уходящего режима. Пожилой благообразный сеньор с седой головой и небесно-голубыми глазами окружен многочисленными домочадцами: пятеро детей и любящая жена, которая прекрасно готовит. Средний сын Алехандро один из лучших игроков местной команды регби и уже пользуется известностью. Что стоит за благополучием семьи – становится ясно почти с самого начала фильма, когда Пуччио с Алехандро, сидящим вместе с ним в автомобиле, похищает человека и затаскивает его в свой дом. Затем отработанные действия: печатание на бланке с аббревиатурой FLN (Frente Liberación Nacional/Фронт Национального Освобождения) требования о выкупе якобы на благие цели, звонок из уличного телефона-автомата, получение в уединенном месте сумки с деньгами и – исчезновение жертвы, которую родственникам не увидеть уже никогда. Жизнь в стране меняется с приходом демократии, но Пуччио, привыкший к безнаказанности, даже потеряв своего анонимного покровителя, полковника, продолжа-

ет свой преступный бизнес. И это, наверное, самое страшное ощущение от увиденного на экране: насилие, главная опора диктатуры, ставшее привычным, закономерным в системе, освященной властью. Тридцать тысяч так называемых исчезнувших, пропавших без вести аргентинцев, неугодных военному режиму – к этому массовому убийству, безусловно, был причастен герой фильма. Не без удовольствия издевается он над своими связанными пленниками, ему неведомо раскаяние, и в финале, уже попав в тюрьму, он отказывается взять на себя вину ради спасения детей. Во время свидания с Алехандро, которое заканчивается дракой, он злобно орет на него: «Всё, что ты имеешь, всё это я! И все вы ответственны!» Виртуозно лепит характер своего персонажа популярный актер Гильермо Франчелла, по единодушному мнению критиков, сыгравший в этом фильме лучшую роль в своей карьере. Достойным партнером Франчеллы выступил дебютант Петер Лансани в роли самого близкого отцу сына Алехандро.

Несмотря на то, что конец истории многим аргентинским зрителям заранее известен, фильм держит в напряжении. Параллельный монтаж выражает контраст эмоций: наполненные любовной страстью сцены Алехандро с его невестой и сменяющие их эпизоды мучений жертв Архимеда Пуччио, настоящего палача по призванию. Звнящая за кадром песенка «Солнечный денек» (Sunny Afternoon), примета эпохи 80-х, дает возможность зрителю не совсем уж задохнуться в

воздухе, пропитанном безудержной жестокостью.

«Клан» стал самым кассовым фильмом 2015 г. аргентинского проката, завоевав успех и за рубежом.

Каждый новый фильм Пабло Траперо демонстрирует новые грани его стиля, не разочаровывая публику и, как правило, вызывая одобрение критики. В 2011 г. режиссер получил Премию «Копех» – «Диплом за заслуги», вручаемый пяти лучшим аргентинским кинорежиссерам десятилетия.

Траперо много сил отдает продюсерской деятельности, кроме того, что он продюсер собственных фильмов, он участвует в проектах молодых аргентинских режиссеров и в копродукциях с другими латиноамериканскими странами.

### Фильмография:

«Мир с подъемного крана» (Mundo grúa), 1999; «Он из полиции Буэнос-Айреса» (El bonaerense), Аргентина – Чили – Франция, 2002; «Семья на колесах» (Familia rodante), Аргентина – Бразилия – Франция – Германия – Испания, 2004; «Родился и вырос» (Nacido y criado), Аргентина – Италия – Великобритания, 2006; «Арестантская» (Leonera), Аргентина – Бразилия – Южная Корея, 2008; «Стервятник» (Carancho), Аргентина – Чили – Южная Корея, 2010; новелла «Jam Session» в международном фильме-альманахе «7 дней в Гаване» (7 días en La Habana), 2011; «Белый слон» (El elefante blanco), Аргентина – Испания – Франция, 2012; «Клан» (El clan), 2015.

# Боливия

## Хорхе Санхинес (Sanjinés, Jorge)



Боливийский кинорежиссер. Родился 31 июля 1936 г. в Ла Пасе.

С именем Хорхе Санхинеса, одного из основоположников нового латиноамериканского кино, связано рождение кине-

матографа, героем которого стал индейский народ Боливии и других Андских стран.

С 1958 по 1960 гг. Санхинес учился на киноотделении философского факультета Католического университета в Сантьяго де Чили. Вернувшись на родину с дипломом кинорежиссера, он собрал вокруг себя группу единомышленников, поставивших целью создание подлинно национального и революционного кино, не похожего на то, что спорадически снималось в Боливии. Главным адресатом этого кино, равно как и его героем, должно было стать, по мысли Санхинеса, коренное население Боливии, страны потомков древних цивилизаций кечуа и аймара. И сейчас большинство жителей страны (почти 70 %) – индейцы, крестьяне и шахтеры, сохранившие, несмотря на долгое бесправное положение в обществе, родные языки и традиции своей культуры. Неподготовленность этого потенциального зрителя, отторгнутого от всех средств массовой информации, создавала дополнительные трудности для будущего режиссера, ему приходилось заниматься всеми этапами пути фильма к публике, включая просветительскую деятельность.

Поначалу Санхинес снимал документальные ленты социально-политического характера, наибольшую известность принес ему короткометражный фильм «Революция» (1963, приз МКФ в Лейпциге в 1964 г.), сделанный под влиянием эйзенштейновской теории монтажа. В 1965 г. Санхинеса назначили директором Боливийского национального киноин-

ститута, где вместе с группой кинематографистов он поставил около 20 документальных короткометражных лент, а в 1966 г. выпустил художественный фильм «Укамау», получивший 11 международных премий, в том числе Каннского кинофестиваля. Впервые в Боливии картину снимали на языке аймара, титры же шли на испанском, официальном государственном языке. В «Укамау» участвовали не профессиональные актеры, а крестьяне индейской общины, в которой проводились съёмки. Простой сюжет – история мести крестьянина, чью жену изнасиловал и убил скупщик товаров метис Рамос (его роль исполнял единственный занятый в фильме профессиональный актер), – неторопливо разворачивающийся на экране, вскрывал глубину противоречий между культурой и моралью индейцев и господствующей культурой колонизаторов. Замедленное раскручивание интриги, когда в душе героя идёт постепенная кристаллизация мести, объясняется менталитетом индейца, не принимающего поспешных индивидуальных решений, без их обсуждения в общине. Скупые лаконичные жесты персонажей, правдивость окружающей обстановки, мелодии древнего инструмента кены, суровая поэзия пейзажа (действие происходит на одном из островов озера Титикака) – основные, кое в чем схожие с итальянским неореализмом элементы фактуры фильма, который неуклонно подводил зрителя к выводу: насилие в ответ на угнетение – единственная альтернатива для угнетенного. Подобный политический аспект вызвал цензурный за-

прет картины, вся киногруппа, получившая название «Укамау», во главе с Санхинесом была изгнана из Киноинститута.

Исходя из главной концепции латиноамериканских кинематографистов 1960-х гг. превратить искусство в оружие национально-освободительной борьбы, Санхинес в 1969 г. поставил фильм «Явар Малку» («Кровь Кондора») на языке кечуа о деятельности представителей американского Корпуса мира по стерилизации крестьянских женщин в Боливии. «Кровь Кондора» демонстрировалась во многих странах мира, была куплена и для нашего проката. Несмотря на дидактический тон, схематичность в изображении американских медиков, фильм, структура которого определялась четким политическим конфликтом и полярным противостоянием персонажей, принадлежащих разным мирам, наполнен сдерживаемой экспрессией, прорывающейся наружу в сцене праведного гнева индейцев, покаравших своих обидчиков. Эту ленту группа «Укамау» показывала в глухих районах Андского высокогорья, и повсюду она вызывала огромный резонанс. Под давлением общественности боливийское правительство в 1971 г. выдворило деятелей Корпуса мира из страны, а Федерация крестьян провозгласила «Кровь Кондора» символом крестьянской борьбы.

Ставя политическую идею превыше эстетической функции кино, режиссер подчеркивал, что изобразительный аспект фильма им не отрицается, но ставится в прямую зависимость от основной задачи. Самым важным для группы «Ука-

мау» всегда был живой контакт произведения со зрителем, то самое «активное участие», которое для нового боливийского, как и всего латиноамериканского, кино того периода, являлось критерием подлинной революционности.

В своем творчестве 1970-х гг. Санхинес сознательно отказывался от вымысла – ни придуманных сюжетных схем, ни выдуманных героев, лишь конкретная история, имевшая место в действительности, её реальные участники, заменившие актеров. Отсюда метод документально-исторической реконструкции, примененный режиссером в картине «Мужество народа» (1971), где воссоздается кровавая расправа правительственных войск в июне 1967 г. над бастовавшими шахтерами, вошедшая в историю как «Ночь св. Хуана». «Мужество народа» – одна из лучших латиноамериканских работ так называемого жанра политического разоблачения, эксперимент в скрещении документального и художественного компонентов. Лента не успела выйти на экран из-за государственного переворота Уго Бансера, а её автор вынужден был покинуть родину.

В эмиграции вместе с группой «Укамау» он создавал фильмы, посвященные борьбе индейских крестьян за землю, за свои права. В Перу в 1974 г. Санхинес снял «Главного врага», где были затронуты непростые вопросы взаимоотношения партизанской герильи и крестьянской общины; в Эквадоре в 1977 г. – «Прочь отсюда!». Эта картина вбирает темы прежних лент Санхинеса, главным образом «Крови Кондо-

ра». Помимо разоблачения действий «главного врага», иными словами, различных организаций США на территории латиноамериканских стран, в картине звучит тема единства внутри самих индейских общин, необходимости сообща выступать за свои права, свою древнюю культуру. В этих картинах 70-х годов проявилось отличительное свойство творчества режиссера – отражение такой важной черты мировосприятия индейского народа, как коллективность. Санхинес ставит в центр всех событий коллективного героя, будь то шахтёры-забастовщики или сельские общины. Он отдаёт предпочтение не крупным планам, а общим планам-эпизодам, когда на экране фигурируют сразу десятки действующих лиц. Довольно жесткий свод законов поэтики Санхинеса включал и строго последовательное, линейное изложение событий в его фильмах десятилетия 70-х.

Творчество боливийского режиссера и его группы «Укамау» в значительной степени повлияло на становление молодой эквадорской кинематографии, а также на появление целого течения индейской тематики в кино Перу.

Вернувшись на родину в 1978 г., Санхинес занимался в основном проблемами распространения фильмов группы «Укамау», широко используя систему альтернативного проката. В 1984 г. он снял (вместе со своей женой Беатрис Паласьос) полнометражную документальную ленту «Знамя на рассвете». В художественный кинематограф режиссер возвращается лишь в 1989 г. фильмом «Подпольная нация»,

показанном и на родине и за рубежом (приз на МКФ в Сан-Себастьяне). Эта картина – еще одна, очередная глава эпического романа, который автор пишет всю жизнь. Однако за прошедшие годы взгляды Санхинеса при общей неизменной концепции его работы кое в чем менялись, и это отразилось в фильме «Подпольная нация». Здесь уже нет строгого линейного сюжета, повествование дробится на фрагменты, своеобразные скачки во времени. Вместо коллективного героя – герой индивидуальный, причем, изгой, запятнавший себя предательством по отношению к своему народу, хотя, в конечном счете, его судьба призвана доказать невозможность счастливой жизни для индейца вне его общины.

В первых кадрах на экране – величественная красота Андских гор, печальные звуки кены. Фигура путника в пончо с мешком в руке и виднеющимся за плечами каким-то немыслимым многокрасочным убором из перьев и цветов. Позже станет известно, что это – атрибут старинного ритуала «Гран Дансатор» (Великий танцор), исполняемого до тех пор, пока танцор не упадет, сраженный смертью. Путник и есть герой фильма Себастьян Мамани, немолодой уже человек, изгнанный из общины аймара за то, что он был нечист на руку и сотрудничал с военными, извечными врагами крестьян. Он живет в городе, освоив ремесло гробовщика, изменив фамилию на испанский манер, стремясь тем самым зачеркнуть прошлое. Режиссер показывает Себастьяна в поворотный момент жизни, когда, не выдержав своего одиночества

в городе, он решает вернуться в родные места, в горную деревушку Вилкани, пусть даже его там ждет смерть. По пути он видит военные патрули – в столице переворот, мужчины из крестьянских общин спешат на помощь индейским шахтерам, которых окружают войсковые части.

Эмоциональная напряженность фильма нарастает к финалу, когда герой добирается до своей деревни и, облачившись в одеяние «Великого танцора», хочет совершить древний ритуал. В этот момент появляются мужчины, потерявшие в бою на рудниках нескольких товарищей, они воспринимают танец проклятого общиной человека как оскорбление, на Себастьяна замахиваются камнями – и только вмешательство стариков позволит ему продолжить ритуальный танец. Движения этого танца рождаются словно из сокровенных глубин природы, из безмерного далека. Себастьян уже шатается от изнеможения, огромный убор давит на голову непомерной тяжестью, постепенно музыка затихает и слышен только шум ветра, танцор падает и поднимается, падает и замирает уже навсегда. И когда его тело со сложенными на груди руками понесут односельчане, он обретёт их молчаливое прощение, вернувшись в лоно своего народа, своей земли.

Попытку ещё больше расширить арсенал средств киноязыка делает Санхинес в фильме «Чтобы понять пение птиц» (1995). Здесь он вовсе отваживается на художественный вымысел, обращая взгляд в прошлое континента, период испанской конкисты, сопрягая его с настоящим. В фильме

заняты профессиональные актеры, а одну из ролей сыграла приглашенная звезда Джеральдина Чаплин, которой уже доводилось сниматься у латиноамериканских режиссеров (наши зрители видели с её участием «Вдову Монтъель» чилийского режиссера Мигеля Литттина). По сюжету фильма Санхинеса в индейскую общину приезжает съёмочная группа, чтобы сделать картину о первых столкновениях индейцев Андских общин с испанскими завоевателями. В духе нашего времени прибывшие в незнакомый им мир кинематографисты собираются дать критический взгляд на действия конкистадоров в XVI веке, но не находя общего языка с местными жителями, не пытаясь проникнуть в их законы и обычаи, они сами в чём-то проявляют черты, схожие с поведением колонизаторов. Сложные взаимоотношения двух культур, по мнению режиссера, во многом и по сей день остаются такими. Такой посыл фильма вызвал далеко не единодушное одобрение в боливийской прессе, однако у зрителей лента пользовалась успехом.

В начале XXI века, когда в боливийское кино пришло молодое поколение режиссеров, сторонников нового взгляда на реальность и новых технологий в киноискусстве, Хорхе Санхинес, ветеран национального кинематографа, тоже переходит на цифровую съёмку. Так и не найдя финансирования для своего давнего проекта на историческую тему – война Чако в 1930-е гг. между Боливией и Парагваем за нефть, – он снял в 2004 г. фильм «Сыновья из последнего сада» с низким

бюджетом и непрофессиональными актерами. Несколько отходя от своей традиционной тематики, режиссер переносит действие в этом фильме в город. Юные герои картины, возмущенные коррупцией в стране, решают вершить справедливость собственными руками, «вернуть награбленное народу», однако все их планы терпят крушение и им приходится спасаться бегством из Ла Паса.

Спустя 16 лет после выхода фильма «Чтобы понять пение птиц», Санхинесу и его соратникам группы «Укамау» удалось в 2011 г. поставить картину для большого экрана, воплотившую главные идеи их искусства. «Повстанцы» воскрешают исторический период с 1781 года по настоящее время, выводя на первый план забытых или вовсе неизвестных индейцев – героев борьбы за независимость Боливии. Как говорил режиссер в своих интервью, его фильм – это прежде всего попытка вернуть Боливии важную часть её исторической памяти, которая всегда искажалась в официальном изложении.

Своими картинами Хорхе Санхинес создал подлинную киноэпопею жизни индейского народа Анд, стремясь художественными средствами передать характерные особенности этого своего главного героя и одновременно главного зрителя, которому он посвящает свое творчество. Документальная достоверность, аскетичность формы, медленный ритм, простая драматургия, своеобразная красота пейзажа, свой взгляд на мир – основные черты поэтики Санхинеса,

мастера, сделавшего боливийский национальный кинематограф известным во всем мире.

#### Сочинения:

Sanjinés J. Teoría y práctica de un cine junto al pueblo. México. 1979.

#### Фильмография:

К/м «Революция» (Revolución), 1963; к/м «Обвал» (Aysa), «Укамау» (Ukamau), 1966; «Кровь Кондора» (Yawar Mallku), 1969; «Мужество народа», Боливия – Италия (El coraje del pueblo), 1971; «Главный враг» (El enemigo principal), Перу, 1974; «Прочь отсюда!» (¡Fuera de aquí!), Эквадор, 1977; док./ф. «Знамена на рассвете» (Las banderas del amanecer), 1984; «Подпольная нация» (La nación clandestina), Боливия – Испания, 1989; «Чтобы понять пение птиц» (Para recibir el canto de los pájaros), 1995; «Сыновья из последнего сада» (Los hijos del último jardín), 2004. «Повстанцы» (Insurgentes), 2011.

# Бразилия

## Нелсон Перейра дос Сантос (Pereira dos Santos, Nelson)



Бразильский режиссер, продюсер. Родился 22 октября 1928 г. в Сан-Паулу.

Нелсон Перейра дос Сантос, при жизни ставший классиком национального кинематографа, считается духовным от-

цом движения бразильского «синема ново», с эволюцией которого связаны все этапы его многогранного творчества.

В юности Перейра дос Сантос изучал право в Сан-Паулу, занимался журналистикой и посещал киноклубы, где смотрел фильмы Эйзенштейна, Мурнау, Гриффита и других мастеров, чьи работы не попадали на широкий экран Бразилии. Первым режиссерским опытом дос Сантоса стала документальная лента «Молодежь», снятая в 1950 г. Мастерству съемки, монтажа и прочим секретам профессии он учился на практике. Несколько лет работал монтажником и ассистентом у опытных бразильских режиссеров, а в 1952 г. переехал в Рио-де-Жанейро, окончательно избрав будущее не адвоката, а кинематографиста. Он жил неподалеку от фавел, поселков бедноты, и именно тогда решил открыть зрителю этот мир нищих лачуг с буднями и праздниками их обитателей, создать нечто вроде социального кинодокумента. Для написанного дос Сантосом сценария фильма «Рио, 40 градусов» продюсера не нашлось, и он сам организовал кооператив для съемок картины. Выпущенная в 1955 г. лента (поначалу запрещенная цензурой из-за своего критического настроения) прозвучала новым словом в национальной кинематографии, воссоздав на экране атмосферу подлинной жизни простых людей из беднейших городских кварталов. Снимавшийся на натуре «Рио, 40 градусов» (приз «Молодые таланты» на МКФ в Карлови Вари, 1956) во многом перекликался с итальянским неореализмом, но при этом неразрывно был

связан с бразильской почвой. В достоверности фильма, в новом подходе к изображению человека из народа содержались зачатки новой эстетики, и позже критика назвала «Рио, 40 градусов» предтечей «синема ново», направления, сформировавшегося в 1960-е гг. Из задуманной режиссером трилогии о Рио-де-Жанейро, где в образе города он стремился воплотить всю Бразилию с ее трагическими социальными противоречиями, был поставлен лишь второй фильм «Рио, северная зона» (1957). Последнюю часть – «Рио, южная зона» – из-за экономических трудностей снять не удалось, тем самым оборвался эксперимент независимого кинопроизводства Дос Сантоса. В последующие годы он занимался журналистикой, изредка снимая документальные ленты. Художественные начинания дос Сантоса были подхвачены молодыми кинематографистами Глаубером Рошей, Руй Геррой, Роберто Фариасом и другими представителями «синема ново» только в начале 1960-х годов, когда в стране при правительстве Жоао Гуларта произошли демократические преобразования.

Одним из высших достижений «синема ново», получивших международную известность, стала лента дос Сантоса «Иссушенные жизни» (1963, приз «кино – искусство и кино – очерк», приз «лучшему фильму для молодежи» на МКФ в Каннах, 1964) по одноименному роману классика бразильской литературы Грасилиану Рамоса. На экране бескрайние, выжженные солнцем земли Северо-Востока стра-

ны, называемые сертанами. Засуха, уничтожившая здесь все живое, сгоняет крестьян с родных мест. Главный герой фильма Фабиано кочует по сертанам вместе с семьей, погибающей от голода, пытаясь найти хоть какой-нибудь заработок и пристанище. Простая и жестокая в своей правдивости история изложена подчеркнуто строгим киноязыком. Черно-белые контрастные кадры (оператор Луис Карлос Баррету) почти осязаемо источают агрессивность солнца, власть засухи над судьбой персонажей фильма, которые безропотно принимают все выпавшие на их долю испытания. Из этой резкой светописы, внутреннего напряженного ритма, поддержанного не закадровой музыкой, а лишь звуками реальной жизни, возникает ощущение глубокой человеческой драмы, обусловленной социальной несправедливостью.

Картина «Иссушенные жизни» – это уже произведение зрелого художника, нашедшего свой индивидуальный стиль, свободный от прямого подражания итальянскому неореализму и отличный от буйной метафорики его талантливом молодого коллеги Глаубера Роши.

После военного переворота 1964 г. и обрушившихся на представителей «синема ново» репрессий дос Сантос не уехал из страны, но вынужден был надолго замолчать. Работы конца 1960-х гг. «Правдолюбец» и «Любовный голод», отметившие его возвращение в художественный кинематограф, говорят о поисках иного киноязыка, возможного в сложившейся политической ситуации, языка символов и алле-

горий. Новый стиль Перейры дос Сантоса наибольшей отточенности и совершенства достиг в ленте «Приют для безумцев» (1971, приз Луиса Бунюэля на Каннском МКФ) по рассказу Машадо де Ассиза. Действие картины происходит в XIX в.; в маленький провинциальный городок приезжает новый священник отец Симон, одержимый идеей построить вместо церкви сумасшедший дом, поскольку считает, что к безумию надо относиться как к норме. Ему удастся привлечь на свою сторону богачей и возвести «Зеленый дом», куда постепенно стекаются чуть ли не все жители городка. Обитатели сего странного заведения медленно и чуть торжественно движутся в некоем ритуальном танце, подчиняясь воле отца Симона, под музыку, в которую вплетаются непонятные шумы. В этих кадрах тоже сквозит безумие, разлитое буквально во всё происходящее – и в пылких речах странного священника, и в экстазе дамы в экзотическом наряде, и в бунте местных правителей против пришельца, околдовавшего народ, причем бунт этот выглядит как государственный переворот в масштабах сумасшедшего дома.

Фильм поражает великолепием визуальных образов и изящно выстроенными – порой почти как хореографические композиции – мизансценами (что напоминает манеру режиссера с другого континента – Миклоша Янчо). И за этой невероятной историей, исполненной аллегоричности и юмора, близкого к гротеску, скрывается узнаваемый зрителем политический подтекст.

Жанр фильма «Как вкусен был мой французик!» (1971), соединивший притчу и «черную» комедию, позволил дос Сантосу затронуть такие серьезные проблемы бразильского общества, как положение коренного индейского населения и ассимиляция чужой культуры. Герой фильма, события которого происходят в далеком XVI веке, искатель приключений, олицетворяет одного из колонизаторов и потому даже не имеет имени. Он зовётся Француз. Сброшенный португальцами в море, он спасается и попадает в индейскую общину, где его встречают дружелюбно, даже дают в жёны юную красавицу. Но судьба его предрешена: по истечении восьми месяцев он будет съеден всем племенем. Подробно живописуя повседневную жизнь индейцев, режиссер нагнетает напряжение в ожидании финала – акта каннибализма, или ритуального действия антропофагии, что перекликается с идеями «Манифеста антропофагии» бразильских модернистов 1920-х гг. Сила убитого противника переходит к тому, кто его съедает, – это демонстрирует история Француза, поданная на экране в ироничной и фарсовой манере. Однако за этим стоит более общая теория взаимодействия морали и культуры аборигенов и колонизаторов.

# Конец ознакомительного фрагмента.

Текст предоставлен ООО «ЛитРес».

Прочитайте эту книгу целиком, [купив полную легальную версию](#) на ЛитРес.

Безопасно оплатить книгу можно банковской картой Visa, MasterCard, Maestro, со счета мобильного телефона, с платежного терминала, в салоне МТС или Связной, через PayPal, WebMoney, Яндекс.Деньги, QIWI Кошелек, бонусными картами или другим удобным Вам способом.