

О.В. Колотвина

соискатель факультета истории искусства РГГУ

kolotvina@mail.ru

КЛЮЧЕВЫЕ ОСОБЕННОСТИ ЭСТЕТИКИ АВТОРСКОГО КИНЕМАТОГРАФА Х. ВАЛЬ ДЕЛЬ ОМАРА (НА ПРИМЕРЕ КИНОТРИЛОГИИ «ТРИПТИХ ПЕРВОСТИХИЙ ИСПАНИИ»)

В статье определены и проанализированы ключевые особенности эстетики кинематографа Х. Валь дель Омара на примере фильмов, входящих в его кинотрилогию. При рассмотрении символического нарратива фильмов и разработанных режиссёром для кинотриптиха кинематографических технологий выявлено, что в его киноэстетике доминирует использование суггестивной метафоры испанской поэзии (св. Иоанна Креста, Ф. Гарсиа Лорки, Розалии де Кастро) и художественного наследия испанского мистицизма, благодаря чему режиссёр выстраивал аллегорическое многоплановое повествование об этапах духовного пути человека и специфике национального духа разных регионов Испании. Такой многослойный художественный образ моделировался режиссёром с помощью творчески трансформированных трансмедийных техник, а также благодаря введению мистико-сюрреалистических стратегий, реализовавшихся в ассоциативном монтаже метафорических образов и в реактуализации фольклорного наследия страны. Для целостного воплощения этой художественной программы, названной режиссёром «мека-мистикой», им были разработаны иммерсивные инновационные кинотехнологии мультисCREENной кинопроекции, «тактильного видения» и «диафонического звука».

Ключевые слова: Х. Валь дель Омар, авторский кинематограф, иммерсивность, мистическая образность, кинематограф Испании, трансмедийные техники, тактильное видение, Ф. Гарсиа Лорка

The author analyzed the symbolic narrative of the films and the cinematic technologies, which were developed by J. Val del Omar for his film trilogy. This study revealed that the use of the suggestive metaphors of Spanish poetry (St. John of the Cross, F. García Lorca, Rosalía de Castro) and the artistic heritage of Spanish mysticism dominates in his film aesthetics. As a result, the film director created an allegorical multidimensional narrative about the stages of the spiritual path of a person and as well as about the specifics of the national spirit of the Spain's different regions. Such a multi-layered artistic image was modeled by the film director with support of creatively transformed transmedia techniques, as well as through the introduction of mystical-surreal strategies, which were implemented in the associative montage of metaphorical images and in the reactualization of the country's folklore heritage. To complete implementation of this artistic program, called by the film director "mecha-mystic", he developed immersive innovative cinematic technologies of multi-screen film projection, "tactile vision" and "diaphonic sound".

Keywords: J. Val del Omar, author cinema, immersive, mystical imagery, Spanish cinema, transmedia techniques, tactile vision, F. García Lorca

Использование широкого спектра трансмедийных техник – одна из стратегий авторского кинематографа, позволяющая находить новые возможности для развития киноязыка. Творческая рефлексия над приёмами живописи, литературы, музыки и пр., трансформация в киноискусстве методов и практик других медиа свойственны режиссёрам, ищущим новые формы художественной выразительности. Так, в кинематографе С. Брэкиджа слышится эхо поэзии американского трансцендентализма [Sitney, 2008]; Я. Шванкмайер использует в своих кинокартинах техники коллажа и инсталляции [Козлова, 2014]; стилевые особенности живописи Ф. Бэкона находят отражение в фильмах Д. Линча [Powell, 2014].

Испанский режиссёр, инженер и поэт-мистик Хосе Валь дель Омар (1904–1982) также применял при создании своей киновселенной творчески переосмысленные трансмедийные техники: образы для повествования он часто заимствовал из литературы (преимущественно из поэзии); с кадром режиссёр работал как с фотографией и трансформировал его с помощью техник, используемых в живописи. Например, свето-теневые приёмы теневизма, типичные для живописи эпохи барокко,

О.В. Колотвина *Ключевые особенности эстетики авторского кинематографа
Х. Валь дель Омара (на примере кинотрилогии «Триптих Первостихий Испании»)*

Х. Валь дель Омар преобразовал в систему художественной светопульсации в фильме «Огонь в Кастилии», что позволило представить снимаемые на плёнку объекты тактильно ощутимыми как скульптуры. Даже свои фильмы Х. Валь дель Омар определял словами, обозначающими жанр другого медиа: «сомнамбулическое эссе», «аудио-визуальное эссе пластической лирики».

В качестве базы для творческой рецепции художественных образов и стратегий Х. Валь дель Омар использовал мистическую традицию испанской культуры, выраженную в произведениях современных и средневековых религиозных поэтов, в живописи художников Золотого века, в мавританском искусстве и в фольклорном наследии страны. С помощью новых кинематографических технологий режиссёр планировал раскрыть потенциал «мистической вертикали» [Val del Omar, 2010, p. 52] испанской культуры и преобразовать кинотеатр в медиум мистического опыта. Свою творческую стратегию по сакрализации кинематографического пространства, основанную в том числе и на переработанных трансмедийных техниках, Х. Валь дель Омар назвал «мека-мистикой» (исп. *meca-mística*), объединив в этом неологизме два слова “*mecánica*” и “*mística*”.

С целью определить ключевые особенности эстетики авторского кинематографа Х. Валь дель Омара мы проанализируем его кинотрилогию «Триптих Первостихий Испании» (“*Tríptico Elemental de España*”), в которую входят фильмы: «Гранада в зеркале воды» (1953–1955), «Огонь в Кастилии» (1958–1961), «Магнетизм Галисии (Из глины)» (1961/1981–82/1995)¹. Анализ символического нарратива фильмов мы дополним рассмотрением разработанных режиссёром для кинотриптиха иммерсивных технологий кинопроекции, акустики и «тактильного видения» с целью выяснить их значение в его киноэстетике.

Каждый фильм трилогии Х. Валь дель Омара построен на использовании визуального образа одной из первостихий: воды, огня, земли. Режиссёр назвал кинематографический жанр фильмов «Триптиха» словом “*elemental*” (элементаль, первостихия), стремясь подчеркнуть особую мистическую суть этих фильмов, через символические коды которых видятся первоисточки бытия. Это позволяет сопоставить художественную программу режиссёра с ионийской натурфилософией и переработанной ею архаической греческой мифологией.

Второе название кинотрилогии – «Ретабло дуэнде Испании» (исп. “*Retablo del duende de España*”) явно отсылает к знаменитому эссе Ф. Гарсия Лорки «Дуэнде, тема с вариациями» [Lorca, 1933], благодаря которому термин дуэнде (дух как основа творческой силы нации) стал неотъемлемой частью современной испанской культуры и мысли.

Цитаты и визуальные образы из текстов испанских поэтов, прежде всего Ф. Гарсия Лорки, многократно встречаются в фильмах «Триптиха». Например, кинокартина «Огонь в Кастилии» начинается с эпитафии-посвящения Ф. Гарсия Лорке и содержит образы из его эссе «Дуэнде, тема с вариациями», фильм «Гранада в зеркале воды» насыщен реминисценциями из «Поэмы о канте хондо» [Лорка, 1986, т. 1]. В третьем фильме – «Магнетизм Галисии (Из глины)» – осевую роль в повествовании выполняет поэзия галисийской поэтессы Розалии де Кастро (1837–1885).

Но испанский код трилогии не ограничивается отсылками к Ф. Гарсия Лорке, Розалии де Кастро и народному фольклору, а включает в себя также и работу с географическим воображением, то есть сколлективными представлениями о географических реальностях: Х. Валь дель Омар визуализирует национальную специфику регионов Испании как выраженную в присущей каждой области (Андалусии, Кастилии, Галисии) преобладающей первостихии – воды, огня, земли.

Первая интерпретация не противоречит второй, ведь по Лорке, дуэнде может воплощаться и в стихиях: «У всякого искусства своей дуэнде, но корни их сходятся там, откуда бьют чёрные звуки...»

¹ Одновременная демонстрация двух первых фильмов под общим названием «Триптих Первостихий Испании» прошла на выставке «Испанский авангард» в 1982 году в Национальном центре искусства и культуры Ж. Помпиду в Париже. Последний фильм трилогии «Магнетизм Галисии (Из глины)» режиссёр начал снимать в 1961 г. и занимался с перерывами кинокартиной до самой своей смерти в 1982 г.

Но, к сожалению, не успел закончить монтаж. Только в 1995 г. на основе отснятых Х. Валь дель Омаром материалов режиссёр Хавьер Кодесал (Javier Codesal) завершил работу и представил фильм зрителям.

O.V. Kolotvina *The key features of the aesthetic of J. Val del Omar's author cinema
(on the case study of the film trilogy "Elementary Triptych of Spain")*

в которых теплится нежное родство муравья с вулканом, ветром и великой ночью, опоясанной Млечным Путем» [Лорка, 1986, т. 2, с. 400]. Тем самым ионийская натурфилософия не опровергается, но применяется как общий ключ к локальному материалу.

В намерении режиссёра представить национальный дух регионов страны через образы дуэнде с помощью символов первостихий и в ряде других художественных решений, о которых подробнее будет рассказано ниже (визуализация феномена мейг², шоковые стратегии саундтреков, разработка кинематографической технологии «тактильного видения»), прослеживается влияние испанского автохтонного сюрреализма. Его образную поэтическую систему Х. Валь дель Омар мог воспринять через многолетнее наблюдение и киносъёмку (в качестве кинооператора Педагогических Миссий³) народных праздников, религиозных фестивалей и через испанскую поэзию, в том числе через творчество Ф. Гарсии Лорки.

Исследователь Матт Лосада обратил внимание, что в своих текстах и кинематографических работах Х. Валь дель Омар ссылался не только на светских поэтов, но и на поэзию св. Иоанна Креста и св. Терезы Авильской. Это позволило М. Лосаде предположить, что кинематографические идеи режиссёра имеют истоки в средневековой испанской религиозной мистике и при просмотре триптиха в порядке, обратном хронологии создания, можно интерпретировать весь кинотриптих как экранизацию духовных песен «Восхождение на гору Кармель» св. Иоанна Креста [Losada, 2010, p. 102]. В таком случае трилогия может рассматриваться как аллегория человеческой души на пути к Богу, включая её ослепление, пробуждение, очищение и экстаз при слиянии с Единым.

Образность исламской культуры, как неотъемлемая часть художественной традиции южных регионов Испании, также нашла отражение в первом фильме трилогии Х. Валь дель Омара.

«Гранада в зеркале воды» («Aguaespejo granadino», 1953–1955)

Подзаголовок первого фильма трилогии «Гранада в зеркале воды» – «аудио-визуальное эссе пластической лирики» – содержит имплицитную отсылку к трансмедийным техникам, прежде всего к стратегиям поэзии. И, действительно, фильм первоначально назывался «Великая Сигирия» («La gran sigüiriya»). Это название отсылает нас к поэтическому циклу Ф. Гарсия Лорки «Канте хондо» [Лорка, 1986, т. 1], к его первой части – «Поэме о цыганской сигирийе», повествующей о «пейзаже», «гитаре», «крике», «тишине» и о танце «сигирии» как воплощении мистического экстаза (в кавычках даны слова-подзаголовки поэмы Ф. Гарсия Лорки). В фильме встречаются все эти ключевые образы-символы цикла, но есть и специфические образы поэмы, говорящие о глубоком погружении в поэтику Ф. Гарсия Лорки. Например, танцовщицу фламенко в фильме заменяют танцующие в ритм сигирии струи воды и маленький ребёнок цыганки, интуитивно двигающийся в ритм музыки. Освоен и символистский субстрат Ф. Гарсия Лорки и его сюжетно-сюрреалистическая образность.

Техника суггестивной метафоры Ф. Гарсия Лорки нашла развитие и в применении кинематографических средств. Для усиления воздействия визуальных метафор и для придания им дополнительного значения Х. Валь дель Омар применял разные ракурсы съёмки, эффекты зеркального отражения, светопульсации, кинематографические приёмы ускорения и замедления движения и пр., что позволило ему, по мнению исследователя М. Виллегаса, «запечатлеть в своем фильме бесконечное время Гранады, тайну и душу Альгамбры, увиденную в зеркале её вод» [Villegas, 2011, p. 97].

Например, съёмка с нижней точки создает впечатляющую панораму небесного свода над Гранадой, по которому с молниеносной скоростью проносятся облака. Этот поток символизирует как течение человеческой жизни, так и космический цикл дня и ночи, трепет Вселенной. Кадры с небесной рекой мы видим в начале, в середине и в конце фильма, что может означать прошлое, настоящее и будущее, реку времени и вечности.

² Мейга (исп. meiga) – ведьма-целительница в фольклоре Галисии.

³ Педагогические Миссии (исп. Misiones Pedagógicas, 1931–1936 гг.) – масштабная государственная программа медиа-образования неграмотного населения труднодоступных сельских регионов Испании с помощью мобильных фоно-кино-библиотек, передвижного театра и художественного музея.

О.В. Колотвина *Ключевые особенности эстетики авторского кинематографа Х. Валь дель Омара (на примере кинотрилогии «Триптих Первостихий Испании»)*

Надо отметить, что отдельные кинематографические стратегии, применяемые Х. Валь дель Омаром в этом фильме, во многом аналогичны методам работы с камерой французского режиссёра Марселя Л'Эрбье в фильме «Эльдорадо» (1921) – драме, разворачивающейся на фоне дворцов Альгамбры, и повествующей о трагичной судьбе гранадской танцовщицы Сибиллы. М. Л'Эрбье деформировал с помощью оптических линз лица героев и пейзажи Гранады для выражения тревоги главной героини и наркотического угара посетителей кабаре «Эльдорадо».

Специфика кинематографии Х. Валь дель Омара – в подчеркнута мистическом и обобщенном характере повествования. Альгамбра в его фильме – это райский сад, микрокосм вечности, и использование Х. Валь дель Омаром приёма оптического искажения в отношении пейзажей и лиц нацелено на визуализацию высоких чувств – духовного озарения и религиозного экстаза.

Одной из инноваций Х. Валь дель Омара в этом фильме было использование приёма стоп-кадра для визуализации феномена дуэнде. С помощью кинематографического скульптурирования материи воды испанский режиссёр создавал антропоморфные формы, «замораживая» струи фонтана таким образом, что они двигались под ритм музыки. «Фонтан – это дуэнде, – пояснял Х. Валь дель Омар, – который танцует великую “сигирию” без конца» [Val del Omar, 2010, p. 217]. Но в то же время «вода фонтана с её иллюзией подъёма и реальностью падения – большое зеркало жизни человека» [Val del Omar, 2015, p. 170]. Вариативность интерпретации художественного образа фонтана объясняется его многозначным символизмом. Так, в христианской мистической поэзии образ фонтана означает источник жизни, истинного знания – Бога: «Этот вечный фонтан спрятан глубоко, – писал св. Иоанн Креста, – Он не происходит ни от чего, но все – от Него, Небеса и земля пьют Его воды» [John of the Cross, n.d.]. Это значение тоже учитывалось Х. Валь дель Омаром, например, девочка в фильме пьет воду источника перед своим духовным прозрением.

Мавританское прошлое Гранады Х. Валь дель Омар трактовал через обращение к сквозным мотивам арабо-персидской поэзии и философии, прежде всего к образу райского сада, который символизировала Альгамбра с её роскошным садово-парковым ансамблем. Но режиссёр не ограничился документальной съёмкой.

Можно предположить, что эпизод изумрудной волшебной ночи в фильме, где мы видим пруд с лилиями, крупные планы лиц девушки, женщины и мужчины, застывшие в экстатически-трансвом переживании, визуализирует символизм духовных практик суфизма. Эпизод снят режиссёром через зелёный фильтр и, в конце повествования, с помощью водной линзы. Такая техника позволила получить зыбкие, ирреальные образы (за счет мягкого колыхания воды в линзе) и насыщенный изумрудный цвет, означающий в цветовой символике суфийского мистицизма высшую степень духовного совершенства: «тогда откроются тебе Небеса во всём их могуществе и мощи. И атмосфера их – зелёный свет, чья зелень – от животворного света, вечно колеблемого волнами, набегающими одна на другую» (приводится по: [Corbin, 1994, p. 79]), – писал персидский богослов Наджмеддин Кубра (XII в.), объясняя этапы мистического пути адепта. Согласно суфийской философии, мистик, достигнув духовного неба, видит колодец с зелёными водами: «он <колодец> засиял теперь зелёным светом, ибо стал местом нисхождения Ангелов и божественного Сострадания», – пояснял Наджмеддин Кубра (цит. по: [Corbin, p. 79]). В фильме Х. Валь дель Омара через зелёный фильтр показан пруд, лица людей, а яркие всполохи света на белых лилиях в пруду можно трактовать как ангелофании.

Фильм «Гранада в зеркале воды» был задуман режиссёром как демонстрация разработанной им акустической технологии оформления кинопоказа – «испанской звуковой системы диафония», на это указывалось во вступительных титрах фильма. Технология «диафонического звука» (исп. *sonido diafónico*, патент 1944 г.) представляла собой систему перекрёстных помех с двумя и более аудиоканалами: один источник звука размещался перед экраном и озвучивал основное действие, а второй, находившийся за зрителем, транслировал шорохи, неясные шумы, пробуждая тем самым его эмоциональную память.

O.V. Kolotvina *The key features of the aesthetic of J. Val del Omar's author cinema
(on the case study of the film trilogy "Elementary Triptych of Spain")*

Второй канал с субъективным звуком применялся только в определённые моменты кинопроекции; он не перекрывал и не дополнял первый источник, а вступал с ним в противодействие, отвлекая зрителя от основного повествования. Таким образом, зритель находился на пересечении двух разных звуковых пространств, что вызывало у него «шок».

Для трансляции фильма с помощью системы диафонического звука Х. Валь дель Омар подготовил две аудиодорожки саундтрека. Они содержали более 500 обработанных звуков органа, гитары, церковных колоколов, журчащей воды, человеческого дыхания и пр. Саундтрек также включал цитаты испанских поэтов, отрывки из колыбельных песен, маршей, ритмы фламенко, андалузское пение канте хондо. В качестве основы звуковой композиции Х. Валь дель Омар использовал музыку Мануэля де Фалья «Ночи в садах Испании».

При демонстрации фильма на кинофестивалях в Мадриде, Париже, Берлине, Брюсселе в 1956–58 годах была применена изобретённая Х. Валь дель Омаром инновационная технология мультиэкранной кинопроекции – «апанорамное переопределение образа» (исп. *desbordamiento arpanorámico de la imagen*, патент 1955 г.). На центральный экран проецировалось основное действие фильма, а на зону вокруг экрана (на пол, стены, потолок зрительного зала) с помощью системы зеркал или второй проекции «растекались» нефигуративные образы отраженных деталей главного повествования. Подобное арт-пространство обладало иммерсивными характеристиками: за счет воздействия нефигуративных образов на периферическое зрение у зрителя создавалась иллюзия присутствия в потоке событий на экране. Вода, представленная в фильме во всевозможных вариациях (фонтаны, водопады, ручьи), «изливалась» на зрителя с основного экрана во время кинопоказа. Это позволяло, по замыслу режиссёра, еще глубже осознать и прочувствовать символизм водной стихии как метафоры очищения, течения времени, духовного озарения и пр.

Третья иммерсивная технология Х. Валь дель Омара – техника художественной светопульсации («тактильное видение») была апробирована в этом фильме в виде мерцающих вспышек света, освещающих пейзажи Гранады, фонтаны в виде скульптур морских божеств и античных тритонов, лица героев фильма, зелёный пруд в сцене волшебной ночи. Наиболее полное раскрытие художественный потенциал этой технологии получил в следующем фильме трилогии «Огонь в Кастилии».

«Огонь в Кастилии» (“Fuego en Castilla”, 1958–1961)

«Огонь в Кастилии» – самая известная работа Х. Валь дель Омара. На конкурсе короткометражных фильмов на XIV кинофестивале в Каннах в 1961 году кинокартина была удостоена главного приза за инновационные технические эффекты – технологию «тактильного видения» (исп. *visión táctil*, патент 1955 г.). Технология состояла из применяемой при киносъёмке системы импульсного освещения, дополненной линзами, зеркалами, оптическими фильтрами. Благодаря её использованию объекты на экране приобретали не только рельефную объёмность, но и дополнительную экспрессивность, эмоциональность, а мерцание света вызывало у зрителя иллюзию прикосновения к ним. По замыслу режиссёра, свето-теневые стратегии технологии «тактильного видения» должны были обогатить восприятие зрителя новыми сенсорными ощущениями и способствовать более полному раскрытию художественного замысла.

Х. Валь дель Омар полагал, что световые вибрации способны отражать «температуру» объектов и воздействовать не только на кожу, но и проникать в память человека: «Необходимо выражать посредством света тактильное ощущение, которое эти предметы вызывают при прикосновении к ним..., отражение <света от предметов> станет реакцией <зрителя>» [Val del Omar, 1955, p. 3]. И, таким образом, считает исследователь М. Лосада, в фильме «Огонь в Кастилии» «поверхность изображения исчезает..., кино становится пространством погружения в коллективную религиозную память» [Losada, 2010, p. 110].

В подзаголовке фильма Х. Валь дель Омар указал на особый осязательный характер повествования: «Сомнамбулическое эссе лунатика в ночи пальпируемого мира.

О.В. Колотвина *Ключевые особенности эстетики авторского кинематографа
Х. Валь дель Омара (на примере кинотрилогии «Триптих Первостихий Испании»)*

Тактильное видение пустоши страха». Выбранный режиссёром в качестве доминанты визуальный мотив огня, религиозный сюжет фильма и образы искусства испанского барокко позволили наиболее полно раскрыть возможности этой технологии. Проецируемые через фильтры с геометрическим или растительным орнаментом световые вибрации делали тактильно ощутимой заложенную в скульптурах экспрессию и визуализировали огненного дуэнде Кастилии, который «в гжучую сушь заводит в огонь Берругете и открывает ему новое измерение в скульптуре» [Лорка, 1986, т. 2 с. 400].

Отдельного внимания заслуживает созданный режиссёром саундтрек фильма. Он включает стоны, крики, скрежет зубов, хруст костей, ритмы сердцебиения, музыку фламенко и пр. Эти звуки воспринимаются почти висцерально, изнутри, как беспокойный голос или пульс крови огненного дуэнде Кастилии, стремящегося разорвать и плоть анимированных статуй, и плоть зрителя. В создании саундтрека принимал участие уроженец г. Вальядолида известный танцор фламенко Висенте Эскудеро (1892–1980), ритм фламенко для фильма он воспроизвёл не только с помощью ног, но и выбивая его ногтями и костяшками пальцев на деревянной паперти часовни Бенаvente.

Фильм начинается с документальных кадров религиозной процессии со скульптурами Богородицы и Христа в г. Вальядолид во время Страстной седмицы. Присутствие смерти ощущается в мелких деталях: пасмурно, дождь, ветер, площадь, окруженная деревьями с голыми сухими ветвями, поднятыми к небу, будто руки в молитве. Далее идут несколько кадров, сделанных в часовне Бенаvente в Медина-де-Риосеко: изображение изгнания Адама и Евы из Рая и фигура злорадствующей Смерти с гитарой. Небольшой эпизод посвящен мирской жизни города как визуализации профанной реальности.

Центральная часть фильма – религиозная мистерия Распятия Христа – представлена с использованием деревянных скульптур Алонсо Берругете и Хуана де Хуни (XVI в.) из Национального музея скульптуры г. Вальядолида, где на протяжении двух лет снимался фильм. Особое внимание режиссёр уделил скульптурам св. Анны (Хуана де Хуни) и св. Себастьяна (Алонсо Берругете), анимируя их с помощью технологии «тактильного видения». Действие со скульптурами в фильме происходит на чёрном фоне и в конце фильма – на фоне измененных с помощью линз и фильтров картин Эль Греко «Непорочное зачатие», «Пятидесятница», «Воскресение Христа».

Семиотическая многозначность образа огня – основного визуального мотива – открывает возможность широкой интерпретации сюжета кинокартины: очищение, страдание, трансформация, любовь, смерть. Эти значения могут быть применены как к индивидуальной жизни человека, так и к истории страны.

Религиозная мистерия в сюжете фильма может трактоваться не только буквально, как иллюстрация к событиям Священной истории, или аллегорически – как выражение национального духа через знаковые символы испанской культуры, упоминаемые Ф. Гарсиа Лоркой в эссе «Дуэнде, тема с вариациями» (скульптуры Алонсо Берругете, живопись Эль Греко, религиозные процессии и др.), но и как аллюзия на жизненный путь Ф. Гарсиа Лорки. Фильм начинается с эпитафии (предположительно, это перефразированная Х. Валь дель Омаром цитата из эссе «Дуэнде, тема с вариациями»): «В Испанию каждую весну приходит смерть и поднимает занавески. Федерико Гарсиа Лорка». Цитата показана на фоне неба в течение 28 секунд (в 17-минутном фильме), что гораздо дольше времени, необходимого для её прочтения. Это позволяет нам рассматривать фильм как посвящение испанскому поэту. Также, вполне вероятно, что многократно используемый в фильме образ страдающего св. Себастьяна, пронзённого стрелами, указывает на Ф. Гарсиа Лорку. Надо отметить, что картина в целом получилась антифранкистской (несмотря на то, что она снималась по заказу тоталитарного режима, видящего в искусстве барокко имперский символ) и легко читается как иллюстрация страданий Испании при тоталитаризме.

Эксперименты Х. Валь дель Омара со светом и оптикой в этом фильме выходили за пределы традиционного кинематографического медиа и отчасти воспроизводили свето-теневые стратегии

O.V. Kolotvina *The key features of the aesthetic of J. Val del Omar's author cinema
(on the case study of the film trilogy "Elementary Triptych of Spain")*

тенебризма, характерные для живописи эпохи барокко (Х. Рибера, Ф. Сурбаран и др.): чёрный фон в качестве основы, на которой размещались снимаемые объекты; резкие всполохи света, подчёркивающие экспрессионизм образов; моделирование объёма светом и др. Подзаголовок кинокартины «сомнамбулическое эссе», с учетом сюжета, отсылает нас к теме сна, как она разработана в литературе испанского барокко. Фильм, как уже было сказано, включает образы, упоминаемые в эссе Ф. Гарсиа Лорки «Дуэнде, тема с вариациями». В стремлении режиссёра к тактильности изображения видится попытка сделать своего рода скульптурное кино. Таким образом, художественные техники живописи, литературы, скульптуры переосмысляются Х. Валь дель Омаром и трансформируются в уникальное авторское киноповествование.

«Магнетизм Галисии» («Acariño Galaico (De barro)», 1961/1981–82/1995)

Атмосферу третьего фильма трилогии – «Магнетизм Галисии (Из глины)», по мнению Х. Валь дель Омара, лучше всего иллюстрирует стихотворение «Чёрная тень» («Sombra negra») галисийской поэтессы Розалии де Кастро, повествующее о её ностальгии по ушедшему и о магической нежности, с которой прошлое преследует её. «Акарино – это настойчивая ласка “чёрной тени”, которую так <сильно> ощущала Розалия..., дуэнде чёрной тени просветил меня» [Val del Omar, 2015, p. 209], – писал режиссёр в заметках к фильму. Он посвятил эту кинокартину, проникнутую ностальгией, нежностью и трагичностью, своим друзьям-соратникам по Педагогическим миссиям 30-х годов в регионе Галисии.

Вторая часть названия («Из глины») указывает на основной визуальный мотив фильма – первостихию земли, которую Х. Валь дель Омар выбрал в качестве метафоры дуэнде Галисии после знакомства с галисийским скульптором Артуро Балтаром (Arturo Baltar).

Артуро Балтар (1924–2017) – художник, специализировавшийся на изготовлении из полихромной обожжённой глины скульптурных ансамблей на тему религиозных и светских сюжетов.

В фильме представлены персонажи художественной вселенной А. Балтара: паломники, нищие, крестьяне, матери с детьми, старики и ведьмы. С помощью техники импульсного освещения («тактильного видения») Х. Валь дель Омар их «оживляет», а сам скульптор в роли главного героя с измазанными глиной руками и лицом превращается в живую статую. Согласно библейской версии, Бог создал человека из глины и вдохнул в него жизнь. В фильме режиссёр визуализировал это слияние первостихии земли и духа, рождающее ожившие статуи и глиняного человека (в лице испачканного глиной скульптора).

В начале фильма две испуганные, покрытые паутиной глиняные ведьмы смотрят на зрителя из подвала, далее следуют негативные кадры с видами архитектурного ансамбля г. Сантьяго-де-Компостела (столицы Галисии) и с эпизодами народных танцев на площади города. Главный герой фильма давит рукой гроздь винограда, выпивает сок и погружается в тревожный сон. Ему видятся интерьеры собора Сантьяго-де-Компостела, паломники, мирная будничная жизнь города, сцены из сельской жизни региона. В саундтреке фильма смешиваются ритмы фламенко, волынки, песнопения церковного хора и резкие гортанные крики. Главный герой оказывается в подвале собора, где обнаруживает глиняные статуи крестьян, матерей с младенцами и ведьм. Импульсное освещение подчеркивает таящуюся в скульптурах жизнь. Общую меланхоличность повествования нарушает внезапное появление в негативном изображении смеющейся мейги в виде куклы с фатой на голове. Мейга – колдунья-целительница, волшебница-ведьма в фольклоре Галисии. Периодически в повествовании появляется женщина, представляющая галисийскую поэтессу Розалию де Кастро, и звучат её стихотворные строки: «Господи, кто же поймет это тело, дух заключившее в прах?!» [Castro, 1880, p. 65]. Видение дополняется искрами фейерверков и языками пламени, что позволяет трактовать этот эпизод как мрачное и тревожное путешествие по владениям мейг, где томятся и страдают человеческие души.

О.В. Колотвина *Ключевые особенности эстетики авторского кинематографа Х. Валь дель Омара (на примере кинотрилогии «Триптих Первостихий Испании»)*

В целом, атмосфера фильма трагичная, дополнительный демонический оттенок происходящему придают эпизоды с негативным изображением и внезапно появляющиеся и исчезающие световые блики на скульптурах. Кадры церковных служб, чередующиеся со сценами танца фламенко, не добавляют оптимистичной ноты, а только подчеркивают меланхоличную ирреальность происходящего. Некоторые изображения вносят умиротворение и нотки нежности, например, глиняный спящий младенец, которого укачивают в колыбели, и следующий эпизод, продолжающий первый, – качающаяся на волнах уточка.

Фильм заканчивается кадрами с глиняной скульптурой молящегося старца и словами за кадром «Война, война, война! Война на небе и на земле!», звуками выстрелов и записью голоса уроженца Галисии подполковника А. Техеро: «Всем молчать. Все – на пол!», которые он произнес при захвате парламента во время попытки государственного переворота 23-F в 1981 г.⁴ Так режиссёр акцентирует мистико-сюрреалистическое повествование неожиданным документальным и выглядящим гротескно эпизодом трагической истории Испании, придавая духовному видению главного героя актуальное историческое измерение.

Среди художественных инноваций кинокартины «Магнетизм Галисии (Из глины)», по сравнению с предыдущими двумя фильмами трилогии, мы видим применение негативного изображения, масштабирование кадров и большую трагичность повествования, опозитизированную, тем не менее ностальгической нежностью. В соответствии с общей идеей фильма можно предположить, что использование негативного изображения внушает мысль о неустроенности и зыбкости человеческого бытия, трагической двумирности реальности, бездне темных, демонических сил, которые зачастую прячутся совсем рядом с местами, считающимися сакральными.

Несмотря на то, что финальный монтаж картины «Магнетизм Галисии (Из глины)» был осуществлен после смерти Х. Валь дель Омара и, возможно, итоговая работа не совсем аутентична замыслу режиссёра, тем не менее в фильме отчетливо воспроизведены эстетические особенности, присущие фильмам трилогии и кинематографу Х. Валь дель Омара в целом: суггестивная метафорика, приобретающая местами сюрреалистический характер из-за шоковых стратегий повествования и необычного сочетания образов; применение импульсного освещения и оптического искажения для анимации объектов; использование знаковых символов испанской культуры и цитат испанских поэтов; визуализация фольклорного наследия страны. Для сюжетной линии характерно переплетение истории страны и духовного пути человека, параллельное и взаимопроникающее существование светлых и темных сторон мироздания, реального и ирреального мира. Стремление Х. Валь дель Омара к тактильности киноизображения реализуется в этом фильме не только с помощью техники пульсирующего освещения («тактильного видения»), но и благодаря особому рельефу глиняных статуй работы А. Балтара. Он лепил их пальцами, без использования дополнительных инструментов. Эта пальпация запечатлена на поверхностях фигур в виде неровностей и небольших вмятин и создает эффект дистанционного тактильного прикосновения. Также, надо отметить важную роль звука в повествовании Х. Валь дель Омара. Саундтреки его фильмов включают в себя сотни разнородных звуковых элементов и обладают иммерсивно-трансвым эффектом.

Итак, каждый кадр или эпизод фильмов Х. Валь дель Омара имеет несколько планов интерпретации. Ёмкие, многозначные визуальные метафоры подчеркивают невыразимость тайны бытия, в которую можно заглянуть только в состоянии на грани сна и яви. Например, герой фильма «Магнетизм Галисии (Из глины)» отправляется в мистическое путешествие после того, как выпил напиток, выжатый им из ягод винограда. Фильм «Огонь в Кастилии» интерпретируется режиссёром как «сомнамбулическое эссе». Зелёный фильтр в эпизоде ночи в картине «Гранада в зеркале воды»

⁴ Путч 23-F – попытка государственного переворота с целью реставрации тоталитарного режима, предпринятая сторонником Франко подполковником А. Техеро 23 февраля 1981 г. А. Техеро с гвардейцами захватил парламент во время проводимых там выборов премьер-министра и удерживал его около 18ч. Всем, кто находился в здании, А. Техеро приказал лечь на пол, почти 300 депутатов, кроме 3-х человек, выполнили его приказ.

O.V. Kolotvina *The key features of the aesthetic of J. Val del Omar's author cinema
(on the case study of the film trilogy "Elementary Triptych of Spain")*

и использование приёма зеркального отражения передают состояние балансирования на грани реальности и мистории и создают сновидческую волшебную атмосферу. Подобная ссылка на сон как на способ проникновения в волшебную реальность, многообразные символы с бесконечным рядом значений, поэтические метафоры, обращение к мистицизму позволяют нам говорить о влиянии эстетики символизма на киноискусство Х. Валь дель Омара. Так же, как режиссёры-авангардисты Ж. Эпштейн, М. Дерен, Д. Джармен и др., он трансформировал в своих фильмах образность поэтического и мистического символизма, разрабатывая киноязык для выражения таинственных, рационально непостижимых глубин бытия.

Обобщая проведенный анализ основных характеристик эстетики кинематографа Х. Валь дель Омара отметим, что его творчество не поддается строгой классификации и не имеет прямых аналогов в киноискусстве. Мы выявили и проанализировали такие формообразующие особенности его фильмов, как творческое использование художественного наследия испанского мистицизма, суггестивной образности испанской поэзии для метафорической визуализации этапов духовного пути человека и специфики национального духа разных регионов Испании. Применяемые Х. Валь дель Омаром трансформированные трансмедийные техники позволили режиссёру найти новые кинематографические способы моделирования художественного образа. Режиссёр не ограничивался простой рецепцией образов или прямыми цитатами, а переводил их на новый эстетический уровень. Исследование показало, что символизм кинематографа Х. Валь дель Омара насыщен мистико-сюрреалистическими стратегиями, они проявляются не только в ассоциативном монтаже метафорических образов и в реактуализации фольклорного наследия страны, но и в иммерсивных эффектах инновационных технологий мультиэкранной кинопроекции, «тактильного видения» и «диафонического звука», разработанных режиссёром для целостного воплощения художественной программы «мека-мистики».

ФИЛЬМОГРАФИЯ

1. Гранада в зеркале воды / Aguaespejo granadino (1953-1955, реж. Х. Валь дель Омар, Испания), эксперим.
2. Магнетизм Галисии (Из глины) / Acariño Galaico (De barro) (1961/1981-82/1995, реж. Х. Валь дель Омар, Испания), эксперим.
3. Огонь в Кастилии / Fuego en Castilla (1958-1961, реж. Х. Валь дель Омар, Испания), эксперим.
4. Эльдorado / Eldorado (1921, реж. М. Л'Эрбье, Франция), игр.

ИСТОЧНИКИ

1. Гарсиа Лорка Ф. Поэма о канте хондо // Избранные произведения в 2-х т. Т. 1. – Москва: Худож. лит., 1986. – С. 89-118.
2. Castro, Rosalía de. Unha vez tiven un cravo // Follas novas. – Madrid: La propaganda literaria, 1880. – P. 64-65.
3. García Lorca, F. Teoría y juego del duende. – Madrid: No Books Editorial, 1933. [Рус. пер.: Гарсиа Лорка Ф. Дуэнде, тема с вариациями // Избранные произведения в 2-х т. Т. 2. – Москва: Худож. лит., 1986. – С. 391-401.]
4. John of the Cross. Song of the Soul That Delights in Knowing God by Faith // Poetry Chaikhana. URL: <http://www.poetry-chaikhana.com/Poets/J/JohnoftheCro/SongofSoul/index.html> (Дата обращения: 25.01.2021).
5. Val del Omar J. [Acariño de la negra sombra ...] / Duque, E. (ed.) // Val del Omar. Más allá de la órbita terrestre. – Buenos Aires: Ministerio de Cultura del Gobierno, BAFICI, 2015. – P. 209-210.
6. Val del Omar J. Aguaespejo Granadino. Guión // Val del Omar J., Ortiz-Echagüe J. Escritos de técnica, poética y mística. – Barcelona: Central Ediciones, 2010. – P. 217.
7. Val del Omar J. Creyentes del cinema. El estado cinematográfico // Val del Omar J., Ortiz-Echagüe J. Escritos de técnica, poética y mística. – Barcelona: Central Ediciones, 2010. P. 52-56.
8. Val del Omar J. El hombre está en una jaula / Duque, E. (ed.) // Val del Omar. Más allá de la órbita terrestre. – Buenos Aires: Ministerio de Cultura del Gobierno, BAFICI, 2015. – P. 170.
9. Val del Omar J. Teoría de la Visión Tactil. 1955. – Pp. 1-4. URL: http://www.valdelomar.com/pdf/text_es/text_5.pdf (дата обращения: 25.01.2021).

О.В. Колотвина *Ключевые особенности эстетики авторского кинематографа
Х. Валь дель Омара (на примере кинотрилогии «Триптих Первостихий Испании»)*

ЛИТЕРАТУРА

1. Козлова А.А. Синтез приёмов анимации, коллажной техники и инсталляции в кинематографе Яна Шванкмайера // *Артикульт*. 2014. № 3 (15). С. 45-53.
2. Corbin, H. *The man of light in Iranian Sufism*. – Lebanon, New York: Omega Publications, 1994.
3. Losada, M. San Juan de la Cruz in *Tactilvisión: The technological mysticism of José Val del Omar's Tríptico elemental de España* // *Studies in Hispanic Cinemas*. 2010. Vol. 7. № 2. P. 101-115.
4. Powell, J. David Lynch, Francis Bacon, Gilles Deleuze: The Cinematic Diagram and the Hall of Time // *Discourse*. 2014. Vol. 36. № 3. P. 309-339.
5. Sitney, A. *Eyes Upside Down: Visionary Filmmakers and the Heritage of Emerson*. – New York: Oxford University Press, 2008.
6. Villegas, M. Val del Omar, poet of cinema // *Val del Omar: Overflow*. [Catalogue]. –Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2011. Pp. 94-101.

SOURCES

1. García Lorca, F. *Poema o Kante hondo* [Poem about Cante jondo]. In: García Lorca, F. *Izbrannie proizvedenia v 2-h t.* [Selected writings, 2 Volumes]. Vol. 1. Moscow, Hudozh. Lit., 1986. Pp. 89-118.
2. Castro, Rosalía de. *Unha vez tiven un cravo*. In: Castro, Rosalía de. *Follas novas*. Madrid, La propaganda literaria, 1880. Pp. 64-65.
3. García Lorca, F. *Teoría y juego del duende*. Madrid, No Books Editorial, 1933. [Rus. translation: García Lorca, F. *Duende, tema s variazyami* [Theory and Play of the Duende]. In: García Lorca, F. *Izbrannie proizvedenia v 2-h t.* [Selected writings, 2 Volumes]. Vol. 2. Hudozh. Lit., 1986. Pp. 391-401.]
4. John of the Cross. *Song of the Soul That Delights in Knowing God by Faith*. In: *Poetry Chaikhana*. URL: <http://www.poetry-chaikhana.com/Poets/J/JohnoftheCro/SongofSoul/index.html> (accessed: 25.01.2021).
5. Val del Omar, J. [*Acariño de la negra sombra ...*]. In: Duque, E. (ed.). *Val del Omar. Más allá de la órbita terrestre*. Buenos Aires, Ministerio de Cultura del Gobierno, BAFICI, 2015. Pp. 209-210.
6. Val del Omar, J. *Aguaespejo Granadino. Guión*. In: Val del Omar, J., Ortiz-Echagüe J. *Escritos de técnica, poética y mística*. Barcelona, Central Ediciones, 2010. P. 217.
7. Val del Omar, J. *Creyentes del cinema. El estado cinematográfico*. In: Val Del Omar, J., Ortiz-Echagüe J. *Escritos de técnica, poética y mística*. Barcelona, Central Ediciones, 2010. P. 52-56.
8. Val del Omar, J. *El hombre está en una jaula*. In: Duque, E. (ed.). *Val del Omar. Más allá de la órbita terrestre*. Buenos Aires, Ministerio de Cultura del Gobierno, BAFICI, 2015. P. 170.
9. Val del Omar, J. *Teoría de la Visión Tactil*. 1955. Pp. 1-4. URL: http://www.valdelomar.com/pdf/text_es/text_5.pdf (accessed: 25.01.2021).

REFERENCES

1. Corbin H. *The man of light in Iranian Sufism*. Lebanon, New York, Omega Publications, 1994.
2. Kozlova A.A. *SynteZ priemov animazii, kollazhnoi tehniky i installyazii v kinematografe Yana Shvankmayera* [Synthesis of techniques of animation, collage and installation in the Jan Svankmajer cinema]. In: *Articult*. 2014. # 3 (15). Pp. 45-53.
3. Losada M. *San Juan de la Cruz in Tactilvisión: The technological mysticism of José Val del Omar's Tríptico elemental de España*. In: *Studies in Hispanic Cinemas*. 2010. Vol. 7. # 2. Pp. 101-115.
4. Powell J. *David Lynch, Francis Bacon, Gilles Deleuze: The Cinematic Diagram and the Hall of Time*. In: *Discourse*. 2014. Vol. 36. № 3. Pp. 309-339.
5. Sitney A. *Eyes Upside Down: Visionary Filmmakers and the Heritage of Emerson*. New York, Oxford University Press, 2008.
6. Villegas M. *Val del Omar, poet of cinema*. In: *Val del Omar: Overflow*. [Catalogue]. Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2011. Pp. 94-101.