

Марія Тетерюк

Зустріч з реальністю

«Після мороку світло»

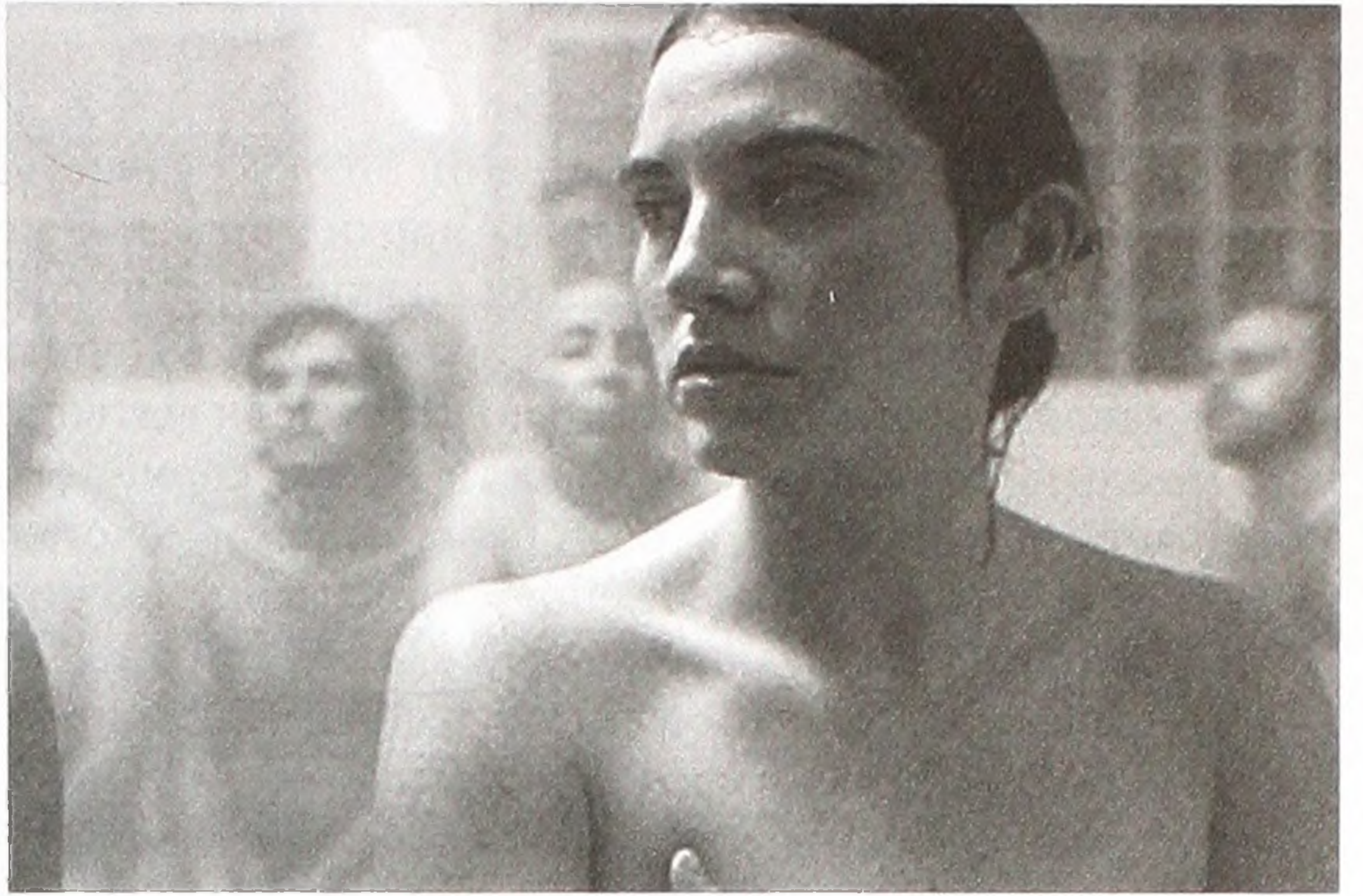
Режисер — Карлос Рейгадас

Сценарій — Карлос Рейгадас

Оператор — Алексіс Забе

У ролях: Адольфо Хіменес Кастро, Наталія Асеведо, Вільєбальдо Торрес

Мексика, Франція, Нідерланди, Німеччина, 2012



Наталія Асеведо у фільмі «Після мороку світло». Режисер Карлос Рейгадас. Мексика, Франція, Нідерланди, Німеччина, 2012

Стрімкий розвиток мексиканського кінематографа в останнє десятиріччя потрапив у поле зору міжнародної публіки насамперед завдяки роботам Альфонсо Куарона, Гільєрмо дель Торо та Алехандро Іньярриту. Всі троє – хто раніше, хто пізніше – скористалися своєю популярністю як пропуском квитком до Голлівуду. Куарон, якому славу на батьківщині колись здобула чорна комедія «Тільки з твоїм партнером» (1991), працював над мелодрамами і літературними екранізаціями, а останнім часом звернувся до наукової фантастики. Гільєрмо дель Торо в Голлівуді відійшов від своєї характерної естетики, що поєднувала риси сюрреалізму і «body horror», і почав штампувати невиразні голлівудські блокбастери («Хеллбой», «Блейд-2»). Іньярриту ж, залишившись вірним собі, досі знімає жорстокі натуралістичні фільми про наслідки глобалізації («Вавилон», 2006), «Б'ютіфул», 2010).

У той же час на європейських фестивалях дедалі частіше здобувають нагороди молоді мексиканські режисери – Мішель Франко, Енріке Рівейро, Рігоберто Перескано, Фернандо Еймбеке, Хуліо Ернандес, – які мають шанси в найближчому майбутньому затьмарити зіркову трійцю. Серед них найбільше уваги привертає Карлос Рейгадас, який із першою ж картиною «Японія» (2002) потрапив у Канни, де отримав «Золоту камеру» за кращий дебют. Два наступні його фільми – «Битва на небесах» (2005) та «Тихе світло» (2007), – були в конкурсі Канн, і нарешті третій – «Після мороку світло» (2012) – здобув «Пальмову гілку» за кращу режисуру.

Рейгадас – це тип сучасного режисера у двох сенсах. По-перше, він дилетант, що не рідкість в епоху, коли майже кожен може зняти фільм на цифрову камеру. Захопившись кіно у 30 років під враженням від фільмів Тарковського, Рейгадас покинув дипломатичну кар'єру і самостійно опанував техніку зйомки та навчився писати сценарії. По-

друге, його режисерський стиль є блискучою кінематографічною ілюстрацією до феноменологічного підходу, який домінує у теоретичних дослідженнях візуальності з 90-х років. На відміну від попереднього структуралістського підходу, метою якого був опис наративних та формальних структур фільму, феноменологічний аналіз зосереджується на чуттєвому сприйнятті глядача. У фільмах Рейгадаса феноменологічній парадигмі суголосні зменшення ролі наративу, відкидання репрезентативних кліше та відмова від домінування візуального. Концептуально та естетично його підхід до кіно найповніше реалізований у картині «Після мороку світло», хоча і в попередніх роботах присутні згадані характерні риси.

На думку Рейгадаса, потенціал кіно виходить далеко за межі семіотичного розуміння; кіно, на відміну від літератури, дає можливість не репрезентувати, а презентувати реальність, відчути реальні звуки, світло, пережити емоційні стани¹. Тож його метою є створення кіно, яке б не оповідало певну історію усталеною мовою кінокодів, а було джерелом інтенсивного чуттєвого досвіду. Тому він відмовляється від центральної позиції наративу, домінування якого в кіно вважає історичною випадковістю. Однак його картини не є цілком безсюжетними: саморефлексія кінематографа над власними формальними процедурами, «кіно про кіно» найменш близькі для Рейгадаса. Наратив для нього – лише один з-поміж інших художніх засобів², це лише скелет, структура, яка з'єднує складові фільму в єдине ціле, він не відіграє самодостатньої ролі, повинен бути простим і загальним. Тому сюжети фільмів Рейгадаса мож-

¹ Карлос Рейгадас: «Дайте фільму об'яснитися» // Сенанс. – 06.2012. – URL: <http://www.seance.ru/blog/reygadas-interview>

² Ibid.

на переповісти двома-трьома фразами. У «Після мороку світло» – це контрастна історія двох родин: багатих Хуана (Адольфо Хіменес Кастро) і Наталії (Наталія Асеведо) та бідного Севена (Вільєбальдо Торрес). Хуан знайомиться з Севеном на зустрічі алкозалежних і наймає його для господарських робіт у своєму будинку. Найбільше уваги у фільмі приділено повсякденному життю родини Хуана і двом його маленьким дітям (яких грають діти самого Рейгадаса – Рут та Елеасар). Родина Севена з'являється в кадрі лише наприкінці фільму, після того, як він ненавмисне вбиває свого роботодавця під час невдалого пограбування.

Навколо цієї нехитрої оповіді розгортається цілий калейдоскоп епізодів, у яких мешканці великого дому за містом займаються буденними справами: прокидаються, їдуть з дітьми на рибалку, на прогулянку в гори. Чимало сцен зовсім не стосуються сюжету: сексуальна оргія в Парижі, святкування Різдва, гра в регбі тощо. Ці епізоди відтворюють реальність людської свідомості, в якій сприйняття відбувається одночасно з розмірковуваннями, спогадами, мріями, фантазіями, уявленнями про майбутнє. Тому фільм Рейгадаса, за висловом британського критика, «не є ані очевидно авангардним, ані наративним, а розмитим, часто веселим синтезом обох модусів»³.

Ненаративні епізоди задають інший модус достовірності, створюють відчуття зануреності в суб'єктивність іншого, переживання чужого психічного світу зсередини. Використовуючи цілу низку формальних прийомів, Рейгадас демонструє, що кінематографічний апарат є довершеним інструментом відтворення суб'єктивного досвіду. По-перше, це суб'єктивна камера, яка постійно знімає зблизька, в ракурсах, що відповідають людському погляду, але майже ніколи не відтворює погляд конкретного персонажа, так ніби поміж героями завжди перебуває хтось третій («нічийний» погляд, з яким ідентифікується глядач). Значна кількість планів зафільмована знизу, відтворюючи погляд дитини. Ймовірно відтворення дитячого бачення обране тому, що воно найменш опосередковане символічними кодами, режисер намагається передати «почуття, які я напевне мав, коли був дитиною... моменти абсолютної наповненості і спокою, коли нічого не важило, окрім теперішнього»⁴. Спорадичне використання об'єктива, який розмиває краї зображення як у «сюжетних», так і в «несюжетних» епізодах, підкреслює змішання різних процесів свідомості. У психічній реальності фізичне сприйняття може бути тремтливим та непевним, натомість мрії – чіткими та яскравими, і навпаки.

Спостереження передовсім за внутрішніми станами свідомості відрізняє Рейгадаса від Апічатпонга Вірасетакула, з яким його іноді порівнюють. У фільмах Вірасетакула глядач є відстороненим спостерігачем, який розшифровує світ. Він упізнає емоції героїв за зовнішніми матеріальними проявами, натяками, «слідами», знаками – наприклад, у «Тропічній лихоманці» смертельний жах головного героя позначено рясним потом на обличчі. У Рейгадаса тіло – це насамперед те, що опирається символізації. Зокрема тому він відмовляється від професійних акторів, навчених бути

інструментами художнього висловлювання. Людське тіло для нього – не інструмент репрезентації, а ще один матеріальний об'єкт фільму, який «пропонує свою присутність», такий же, як захід сонця, дерева чи тварини⁵. Тіло дистанційоване від свідомості, має власну чуттєву реальність. Тілесні прояви, – такі як піт, стогін, зморшки, – не є знаками, що означають певні психологічні чи фізичні стани, вони вказують на несимволізований тілесний досвід.

Ще один спосіб відмови від репрезентації в кіно, який використовує Рейгадас, – провокування не лише візуального, а й всестороннього чуттєвого сприйняття. Виразно чути найтихіші шуми: цвіркотіння комах, подув вітру, тертя поверхонь. Навіть із заплющеними очима можна здогадатися, що відбувається на екрані, настільки деталізованим є звуковий супровід (тому «Після мороку світло» варто дивитися лише з оригінальним звуком і субтитрами). Через ракурси камери, що відповідають різним положенням тіла у просторі, Рейгадас провокує тактильні переживання. Наприклад, ракурс знятий з дна човна, який пливе на світанку в заростях очерету, змушує уявляти фізичний досвід людини, яка лежить на дні цього човна. Невипадково слоган фільму – «Увімкніть усі органи чуттів».

З точки зору Рейгадаса, відмова від репрезентації, зосередженість на фізичному і когнітивному сприйнятті теперішнього є способом торкнутися істини: «В чому я зацікавлений – не догматично, а на емоційному рівні, – це короткі моменти досвіду істини. Істина ніколи не є абсолютною, вона сприймається майже побіжно. Декларуючи філософську, релігійну чи соціальну істину, ми перетворюємо її на догму, і тим самим перешкоджаємо її переживанню в досвіді як реальної, догма завжди буде нормативною. Навпаки, те, що відчувається як реальне, є поетичним, невимовним, незавершеним. Істина за визначенням є недосяжною»⁶. Відтворюючи моменти неопосередкованої символічними кодами зустрічі зі світом, Рейгадас демонструє естетичний аналог адогматичного мислення, описаного французьким філософом Жилем Дельозом. Спосіб пізнання, описаний Дельозом, так само є принципово нерепрезентативним, він спрямований не на впізнавання відомого, не на розв'язування завдань за типовим алгоритмом (таким є догматичне мислення), а на постановку відкритих питань, проблем, що викликають емоційний неспокій і безпосередньо пов'язані з життєвою практикою. Адогматична істина – це відкритий незавершений процес, що можливий лише за умови відкидання наперед заданих шаблонів і класифікацій⁷. Окремі інструменти, які використовує Рейгадас для того, щоб зробити «Після мороку світло» потенційним моментом такої адогматичної істини, – експерименти з наративною структурою, суб'єктивна камера, деталізовані звуки, увага до фактур і поверхонь – можна зустріти і в роботах інших режисерів, але він пропонує унікальне їхнє поєднання. Цей фільм можливо лише пережити як певний досвід, який сподобається або ж ні. Але в моєму персональному кінотопі за минулий рік «Після мороку світло», безперечно, на першому місці.

³ Romney J. Post Tenebras Lux // Screendaily. – 05.2012. – URL: <http://www.screendaily.com/reviews/the-latest/post-tenebras-lux/5042636.article?blocktitle=Latest-Reviews&contentID=1479>

⁴ Castillo J. Carlos Reigadas // BOMB Magazine. – 2010, Spring. – URL: <http://bombsite.com/issues/111/articles/3452>

⁵ Ibid.

⁶ Ibid.

⁷ Делез Ж. Образ Мышления // Различие и повторение / Жиль Делез. – СПб: Петрополис, 1998. – С. 163 – 208.