

Сучасна іспаністика приділяє значну увагу вивченню стереотипного бачення Іспанії й іспанців у культурах неіспаномовного світу. Такі дослідники, як Дж. Лабаньї, Х. Торресілья, С. Пейн та багато інших, підкреслюють, що цех професійних іспаністів несе відповідальність за звільнення свідомості від хибних уявлень щодо минулого й теперішнього Іспанії. Кінематограф, як колись зауважив В. Ленін, є найважливішим мистецтвом для нав'язування масам певних ідеологічних штампів, і тому активно задіяний у поширенні стереотипів щодо різних країн, у тому числі й Іспанії. У пропонованій статті йтиметься лише про одну сторінку цього глобального процесу – про спроби радянського кіно вписати іспанські теми в радянську культуру.

Як зауважує С. Пейн [6, р. 5], весь комплекс стереотипів щодо Іспанії за межами іспаномовного світу можна звести до двох парадигм: 1) Чорної легенди, яка змальовує іспанців або релігійними фанатиками, що вигадали Інквізицію, завоювали Америку й винищили автохтонні цивілізації, або відсталими провінціалами, неспроможними модернізуватися, і 2) «Романтичної Іспанії» – уявлення про цю країну як про землю лицарської честі, з одного боку, або про фольклорний світ, у якому існують цигани–виконавці фламенко, і всі захоплюються коридою, з іншого. Перша парадигма широко використовується в ідеологічній боротьбі, а друга добре пристосована для продажу туристичних послуг, але обидві мають дуже мало спільного з історичною та культурною реальністю сучасної Іспанії.

Уявлення про Іспанію завжди інтегровані в глобальні наративи й різноманітні ідеологічні контексти тих країн, у яких вони функціонують, і науковцям дуже важливо навчитися розрізняти смислові відтінки цих стереотипів у кожній національній культурі. В радянській свідомості як Чорна легенда, так і «Романтична Іспанія» зазнали суттєвої трансформації, внаслідок чого вони не тільки мир-

но співіснували з ідеалами будівничих комунізму, а й перетворились на ілюстрації теорії про класову боротьбу або інших постулатів офіційного марксизму. Виняткову роль у цьому процесі відіграв кінематограф, який спеціально переймався формуванням свідомості широких мас.

В основу стереотипу «Романтичної Іспанії» в радянському кінематографі було покладено ідеалізований образ іспанського комуніста-республіканця, бездоганного борця проти фашизму, який особливо культивувався у період з 1930-х по 1970-ті рр. Поширення цього уявлення пояснюється тим фактом, що, згідно з радянською історіографією, Громадянська війна в Іспанії була епізодом всесвітньої соціалістичної революції й боротьби проти фашизму. За цих умов, бути «справжнім іспанцем» означало бути антифашистом, відданим сином (дочкою) майбутньої іспанської соціалістичної батьківщини. Водночас цей образ наділявся чималою сексуальною привабливістю, завдяки чому в іспанців закохувалися усі дівчата СРСР.

Найпоказовіший приклад такого романтичного образу іспанського республіканця був створений режисером Й. Хейфіцем у кінокартині «Салют, Маріє!» (Ленфільм, 1970). В основу сюжету покладено історію кохання Марії, юної учасниці червоного підпілля за часів Громадянської війни в Росії, до Пабло, іспанця, який прибув разом із загонами окупантів, аби покінчити з Радянською республікою. Цю роль виконує Анхель Гутьєррес, відомий актор, випускник Державного інституту театральних мистецтв (ГИТИС) [2]. Через кілька років після закінчення Громадянської війни Пабло вступає до Комуністичної партії та приїздить до СРСР вивчати марксизм-ленінізм. Герої знову зустрічаються й одружуються. За часів диктатури Прімо де Рівери Марія їде до Іспанії разом із Пабло, який бере участь у підготовці державного перевороту. Пабло та їхній син Павлик помирають як герої: першого вбивають німецькі шпигуни ще до встановлення в Іспанії Другої республіки, а другий гине під час Громадянської війни.

Кінофільм трактує події іспанської історії занадто вільно. Насамперед, перебільшена роль комуністів у соціальному житті країни: вони навряд чи мали який-небудь серйозний вплив за часів диктатури Прімо де Рівери. Крім того, сюжет містить чимало анахронізмів. Усі вороги пролетаріату названі «фашистами», що означає, що Пабло та його товариші борються з фашистами за кілька років до того, як в Іспанії була створена Фаланга. Ще один незрозумілий факт – діяльність німецьких шпигунів. Відомо, що поліція Прімо де Рівери переслідувала марксистські групи, але запрошення німців для того, щоб ті вбивали комуністів, видається маловіро-

гідним, адже диктатура проіснувала до 1930 р., а націонал-соціалісти в Німеччині прийшли до влади в 1933 р. З історико-культурного погляду викликає недовіру і сцена поховання Пабло, коли тисячі людей кидають гроші Марії, а потім несуть труну з його тілом вулицями міста. Грошей назбиралось достатньо, щоб комуністи змогли придбати друкарський верстат. Проте Хейфіца та членів його творчої групи мало цікавлять «історичні помилки» або фальсифікації, адже вони прагнуть створити легенду про Богородицю революції (у такому сенсі вибір героїні є символічним).

Ця легенда є також жіночою версією міфу про революційного Дон Кіхота. Таку інтерпретацію кінокартини «підказує» роман Сервантеса, який товариші Марії знаходять у робочому столі дівчини, після того як її розстрілюють махновці. Романтичне кохання російської жінки до іспанського вигнання використовується у фільмі як мелодраматичний засіб. Саме він, разом із умілим маніпулюванням радянською про-республіканською міфологією, приносить картині шалений успіх: протягом року її подивилось понад сімнадцять мільйонів глядачів.

Андрій Тарковський у фільмі «Дзеркало» (1974) намагається зруйнувати ідеалізований образ республіканця-романтика і розкриває трагедію тих, хто вимушений жити за межами своєї батьківщини. В одному з епізодів картини глядач бачить іспанців, які мешкають у Москві й розмовляють про свої спогади. Ернесто (його роль виконує той самий Анхель Гутьєррес, друг Тарковського) наслідує відомого матадора Паломо Лінареса, чий образ демонструється на екрані телевізора. Після цього Ернесто сідає на диван і починає розповідати історію про те, як хлопчиком вимушений був залишити Іспанію і розлучитись зі своїм батьком: «Корида – це дуже добре, але що мене найбільше вразило, то розлучення. Я не плакав. Мій батько ніколи не плаче. Ми зустрілись і відчували удвох одне й те саме. Не знаю, про що думав він. А я думав: “Чи побачимось ми коли-небудь?”» Інші іспанці, які беруть участь у сцені (родина дель Боске, Діонісіо Гарсія), дивляться на нього роздратовано, можливо тому, що вже чули цю розповідь. До того ж, її повторення завдає їм болю. Поки Ернесто виголошує свій монолог, на екрані з'являються образи іспанських вулиць, зруйнованих за часів Громадянської війни. Після завершення сповіді Ернесто починає лунати пісня «Navegando me perdí», і його дочка Тереса починає танцювати фламенко. Ернесто гнівається й дає дівчині ляпаса, промовляючи: «Ти знущаєшся з мене? Стільки часу я тебе вчив, і у тебе нічого не виходило. І решті-решт виявляється, що ти вмієш танцювати!» Пісня переривається. Луїса, сумна жінка, яка спостерігає за сценою, зауважує російською мовою із достатньо відчутним іспанським акцен-

том: «Бовдур! Був в Іспанії і нічого не зрозумів!» У наступному епізоді Наталія, героїня фільму, запитує в Луїси, чи не хоче та повернутися до Іспанії. Пригнічена побаченням і ображена нетактовним запитанням, Луїса відповідає: «Я не можу, тому що мій чоловік – росіянин, і мої діти – росіяни», і виходить із квартири зі сльозами. Знову лунає пісня, яка супроводжується кадрами бомбардування Мадрида, а також евакуації дітей республіканців із порту Хіхон. Нарешті пісня замовкає, і решта кадрів кінохроніки демонструється без музичного супроводу в повній тиші.

Хуан Хосе Еррера де ла Муела у доповіді «Іспанські цитати у фільмах Андрія Тарковського» вказує, що сцена відтворює атмосферу зустрічей іспанських вигнанців в Іспанському центрі, який відвідував актор разом із Висоцьким, Макаровим, Горенштейном та ін. [4]. Персонажі відчують біль, спричинений розлученням із близькими та батьківщиною. «Цитата може бути проінтерпретована з двох точок зору. З одного боку, мова йде про архівні матеріали, що показують розставання, хвилюючі сцени евакуації дітей, які сідають на кораблі; з іншого боку, цей епізод відображає ситуацію, яка склалася в середовищі іспанських іммігрантів у Москві» [4]. Ще в одному критичному матеріалі, авторкою якого є Юлія Анохіна, міститься коментар тієї ролі, яку відіграє пісня у фільмі: «Таким чином, музична цитата виражає ностальгію не тільки за домом, а й за портом, що для багатьох “російських іспанців” став початком тривалого розриву з рідною землею. Іспанське фанданго у поєднанні з документальною кінохронікою виражає сум за батьківщиною, за втраченими культурним корінням – у найширшому значенні слова – за Матір’ю» [1].

До того ж, в «іспанському епізоді» «Дзеркала» є інші смисли, на які критики не звернули увагу. Крім ностальгії за Іспанією, вигнанці символізують глобальне відчуження людини в сучасному світі. Ляпас, який Ернесто дає Тересі, є доказом розриву між поколіннями і в процесі комунікації між людськими істотами, які пов’язані найщільнішими зв’язками. Те, що відбувається між Ернесто і Тересою, також у символічний спосіб відображає складнощі, з якими стикається родина наратора. Це універсальна проблема, яку намагається розв’язати режисер.

Стан загубленості під час «плавання цими Божими морями» («navegando por esos mares de Dios») герої картини переживають ще гостріше, оскільки вони практично не знають своєї Батьківщини – як і іммігранти-представники інших націй, вони живуть уявленнями, що не мають нічого спільного з реальністю. Їм залишаються пісні або телевізійні програми, подібні до тієї, яка присвячена Паломо Лінаресу і яку персонажі дивляться на початку

епізоду. Анхель Гутьєррес описує цей травматичний феномен у своїх щоденниках: «Від іспанця у мене залишилося ім'я, хіба що кров. Але я не знаю Іспанії. Все, що я пам'ятаю, – це моє астурійське селище в горах. Це лише мої дитячі спогади. Проте Іспанію, її життя, її звичаї, її історію я не знаю» [3, с. 364]. Водночас, для багатьох із них перебування в СРСР ставало нестерпним, тому що ідеали, заради яких вони прибували до країни «переможного соціалізму» (романтичний дух, відображений у фільмі «Салют, Маріє!»), зазнали краху під тиском радянської дійсності. В. Висоцький у 1972 р. ставить Анхелю Гутьєрресу те саме нетактовне запитання, що й Наталія у фільмі «Дзеркало»: «Чому ти не їдеш звідси?» «Тут вже немає надії. Тут тобі не дають знімати кіно і ніколи не дадуть. Тобі будуть псувати життя, а час спливає. Шкода втраченого часу! Його ніколи не повернеш!» [3, с. 386].

Важливо зауважити, що А. Тарковський для того, щоб виразити бачення людини як істоти, котра загубилась у світі, використовує інші складники стереотипу «романтичної Іспанії», які радянська кінематографічна пропаганда намагалася не згадувати – бій биків і фламенко як символи «трагічного відчуття життя». Для багатьох інтелектуалів, насамперед із дисидентським світоглядом, або тих, хто не ідентифікував себе з офіційною ідеологією, кориди і фламенко сприймалися як квінтесенція ризику й небезпеки, які надавали смак життю. Вони бачили в цих явищах своєрідну дуель (або смертельну гру) з системою, яка могла знищити незгодних індивідів чи цілі нації. Найвідомішим представником такого типу свідомості став для цілої низки радянських поколінь Федеріко Гарсія Лорка, єдиний творець іспанської авангардної естетики, канонізований у СРСР як жертва фашизму. Читаючи Лорку і Гемінгвея та застосовуючи у свій творчості андалузські мотиви, А. Тарковський разом з іншими митцями його покоління чималою мірою сприяв зміні духовного клімату в радянському суспільстві 1970-х рр.

Тоді ж у радянській популярній культурі набуває поширення інший тип іспанського романтичного міфу. Завдяки модернізації повсякденного життя простолюд починає вимагати нових аудіовізуальних розважальних продуктів, при цьому весь ринок подібних послуг продовжує жорстко контролюватися цензурою. За таких умов іспанська література виявляється «зручним» матеріалом: у СРСР протягом 1970–1980-х рр. активно виробляються телевізійні картини за мотивами п'єс іспанської золотой доби. Зняті в жанрі музичної комедії, вони покликані були нейтралізувати образ трагічної Іспанії, створений А. Тарковським та іншими митцями, незгодними з режимом. Мова йде про телевізійні фільми режисера Яна Фріда «Собака на сіні» (1977), «Благочестива Марта» (1980)

і «Дон Сезар де Базан» (1989). Серед численних текстів Лопе і Тірсо добирались такі, в яких не порушувались філософські або релігійні теми і які легко пристосовувались до вимог розважального жанру. Захистом від цензури слугував високий статус тексту в класичному каноні. Той самий Фрід коментує тодішню моду на Іспанію таким чином: «Мені телефонували з телебачення і вимагали: “Яне Борисовичу! Ви повинні зробити новий фільм до Першого травня”. Фінансування виробництва здійснювало не Держкіно, а студія “Екран”. Їм дуже важило, аби напередодні кожного радянського свята виходив новий музичний фільм, щоб люди трошки відпочили. З цих причин у мене завжди був доволі великий бюджет для того, щоб заплатити за кордебалет, співаків і оркестр. І якщо цензори наполягали на тому, що я щось повинен був змінювати або вирізати, я їм завжди казав, що їм треба зв’язатися з цього приводу з Шекспіром, Тірсо де Моліною або Лопе де Веґою...» [5]. Таким чином, у Радянському Союзі протягом 1970–1980-х рр. Іспанія перетворилася на країну радості, щастя і безкінечного карнавалу, на якому забувалися всі негаразди й труднощі життя реального соціалізму. Іспанські чоловіки і жінки при цьому були схожі на істот з іншого світу – переповнені пристрастями, вони поводили себе як істоти емоційні, а не раціональні.

Другий стереотип щодо Іспанії – Чорна легенда. Його корені в радянській культурі настільки глибокі, що проникли навіть у дитячий кінематограф. Прикладом продукції такого типу є мультиплікаційний фільм «Як козаки інопланетян зустрічали» (реж. Володимир Дахно, 1987, Київнаучфільм). Персонажі Грай, Око і Тур допомагають інопланетянам придбати мастильні матеріали для їхньої летучої тарілки, і серед ряду країн, у яких виробляється олія, вони відвідують Іспанію, де їх переслідує Інквізиція. Козаки перемагають католиків, забирають все золото, яке іспанці награбували у Новому Світі, та повертаються до України на своїх волах.

У тій антиклерикальній і антимонархічній системі, якою був СРСР, радянські кінематографісти багато зробили для того, щоб поширити негативні образи Іспанії золотої доби, насамперед королів і представників церкви. Проте вони не могли не відчувати певного захоплення героїчними часами Іспанської імперії. Ця суперечливість у трактуванні Чорної легенди виражена у фільмі «Легенда про Тіля» (режисери Олександр Алов і Володимир Наумов, 1976, Мосфільм), знятому за мотивами відомого роману Шарля де Костера. У фільмі, як і в літературному першоджерелі, кінематографісти демонізують імператора Карла V і короля Філіпа II (їхні ролі виконують Інокентій Смоктуновський і Владислав Дворжецький), які змальовані як персонажі аморальні.

У фільмі вони вороги Нідерландів, трудівників і свободи. Однак неупереджена інтерпретація кінокартини, насамперед порівняння її з текстом роману, нашоковують на дещо несподівані для радянської ідеології висновки. Бельгійський романіст, перебуваючи на засадах масонства і прогресивного лібералізму, створює образ Іспанії, який є несумісним із духом вільного мислення протестантів. Загалом радянські режисери розвивають цей підхід. Іспанські монархи, герцог Альба, Інквізиція, священники й ченці постають фанатиками, вони зображені жорстокими, жадібними, ледачими, лицемірними тощо. Проте не можна не помітити, що образи Карла V і Філіпа II у фільмі та в романі суттєво відрізняються. Шарль де Костер їх демонізує і перетворює на абсолютні символи Ворога. Для цього він послуговується стратегіями спрощення й примітивізації їхнього духовного світу.

Для радянських режисерів Карл V і Філіп II залишаються ворогами, але в жодному разі вони не є такими одновимірними персонажами, як у книзі. В романі визначальними рисами характеру Карла V є цинізм і жадібність. Його цікавлять лише гроші. Це підступний правитель, який не гидує жодними засобами, аби збагатитися. Автор детально описує нищі методи, за допомогою яких імператор примушує своїх підданих сплатити за святкування з приводу народження його сина-спадкоємця. У фільмі цей епізод викладено зовсім в інший спосіб. Карлик повідомляє Карлу V, що у нього народився син, у той момент, коли монарх зайнятий амурними справами: він у кутку цілує оголені груди своєї коханки. Залишивши її, він прямує до кімнати, в якій на ліжку відпочиває після пологів його законна дружина. Карл V бере на руки немовля і дивиться в обличчя маленького Філіпа II з сумішшю ніжності й гордості за себе. В романі Ш. де Костера виявлення таких цілком зрозумілих для будь-якого батька і короля почуттів є просто неможливим.

Зречення трону – ще один епізод, який потребує коментаря. Ш. де Костер змальовує цю сцену очима Катліни, яка займається ворожбою. Вона розповідає Клаасу, Сооткін і Неле, що імператор, хоч і людина втомлена і хвора, не припиняє бути актором, який маніпулює думками та емоціями своїх придворних. Він плаче крокодиловими сльозами, приймає театральні пози, поводить як комедіант. Катлін повідомляє, що його величність критикує принца за те, що той провів ніч із проституткою. Карл V говорить, що волосся Філіпа II пахне кабаком. У фільмі режисери змінюють деякі важливі деталі. Насамперед, зникають згадки про нічні пригоди Філіпа II. Залишаються елементи фарсу: Карл V засинає на троні й починає хропіти. Однак він поводить як справжній християнин, коли приймає рішення зректися трону: він вибачається за свої грі-

хи і за те зло, якого завдає своїм близьким. І. Смоктуновський виконує свою роль настільки блискучо, що неможливо зрозуміти, чи є це каяття щирим або ще одним жестом старого комедіанта. Одне слово, образ Карла V, створений видатним російським актором, вписується в Чорну легенду, але цього персонажа не можна назвати примітивним – це жива людини, яка, будучи антигероем, має привабливі риси (мудрість, почуття гумору, досвід державного діяча).

Подібна двозначність вирізняє у фільмі й постать Філіпа II, чий образ цілком відрізняється від змальованого у книзі. Ш. де Костер представляє короля хтивим і садистичним маніяком. Його тінь супроводжує пригоди Тіля, оскільки вони – дві крайнощі, які ніколи не розлучаться й не зійдуться разом. Перший символізує Добро, а другий – Зло. Так само відбувається у кінокартині, але у В. Наумова й О. Алова Філіп II не є ані садистом, ані маніяком. Він не спалює живцем мавп, не давить пальцями мух, не займається онанізмом, як пише Ш. де Костер. Він час від часу з'являється на екрані, майже не промовляючи жодного слова, гризе яблука й дивиться на публіку своїми очима, повними меланхолії. Він божевільний, юродивий, якого супроводжує карлик. Владислав Дворжецький, актор, оточений трагічною аурую, перетворює фанатика Філіпа II на символ самотності тирана. В цьому образі помітні риси «коду магічного реалізму». Частиною стратегії «піднесення» іспанських монархів є активне застосування цитат відомих витворів образотворчого мистецтва. У своїх інтерв'ю В. Наумов визнає вплив на поетику кінокартини Пітера Брейгеля Старшого або Босха. Крім того, спосіб представлення зовнішності монархів, їхнього одягу, рухів, жестів відображає ґрунтовне знайомство режисерів із портретами Тіціана, Веласкеса та інших художників золоті доби.

В. Наумов і О. Алов надають у своєму фільмі Карлу V і Філіпу II «благородних рис», визнаючи таким чином їхню історичну значущість, але роблять вони це не тому, що захоплюються ними як католицькими монархами. Формальна радянська кінематографічна версія «Легенди про Тіля» вписується в парадигму Чорної легенди, а також у загальне антимонархічне й антиклерикальне спрямування офіційної культури. Кінокартина також поділяє захоплення природним розумом простої людини, яке культивувалось радянською пропагандою. Метод перечитування легенди про Уленшпігеля, запропонований В. Наумовим і О. Аловим, суттєво відрізняється від версії Ш. де Костера, для якого принципово важливим було мобілізувати маси на боротьбу за нову Бельгію. Трансформація сюжету та образів королів доводить, що режисери, переказуючи давній міф, створюють не фільм про народну революцію,

а символіко-алегоричну картину, в якій ідеться про внутрішню свободу і спокуси, які людина повинна навчитися долати, аби цієї свободи досягти. По-своєму цей фільм позначений бароковою естетикою, зокрема, в ньому актуалізуються такі відомі мотиви, як *tememento mori*, *sic transit gloria mundi* і *суета сует*. Режисери нагадують глядачам про необхідність заперечення матеріальних аспектів буття і, насамперед, влади.

Таким чином, іспанський дискурс відіграє значну роль у радянському кінематографі. Деякі режисери (А. Тарковський, В. Наумов, О. Алов) використовують його для того, щоб поширювати ідеї, які суперечать офіційній ідеології й розвивають критичне мислення глядачів. Інші включають його в пропагандистські стратегії радянського кіно або використовують із розважальною метою. Означені тенденції продовжуються й сьогодні, оскільки стереотипне бачення Іспанії наявне у свідомості сучасного глядача. Наприклад, «циганська Іспанія», або «Іспанія свята», є предметом гри у талановитому мультиплікаційному фільмі з серії «Колискові світу» (реж. Єлизавета Скворцова, Метрономфільм, Телекіно, 2003–2010). «Ідеальний республіканець» продовжує битися за Радянський Союз у фільмах, які спекулюють на ностальгії за соціалістичним минулим і маніпулюють історичною пам'яттю про Другу світову війну з метою встановлення символічної гегемонії нащадків колишньої комуністичної імперії. Те саме відбувається у фільмі «Іспанець» (реж. Олександр Цацуєв, 2012), який розповідає про життя військового льотчика Хосе Марії Браво-Ермоси. Інші аудіовізуальні продукти, такі як комедія «Іспанський вояж Степанича» (реж. Максим Воронков, 2006), досі представляють католиків як ворогів: у цій кінокартині робітник Степанич нагороджується туристичною подорожжю до Іспанії за свої героїчні вчинки на фабриці; йому загрожують бандити, і – що найцікавіше – один із мафіозі вдягнений як католицький священник. Хоча ця кінокартина не має жодної художньої вартості, її можна вважати показовою для того, що й досі існують «загальники», успадковані від радянської доби. Фальшиві уявлення про Іспанію та іспанців відтворюватимуть і поширюватимуть у кінематографі та інших індустріях розваги й далі, якщо дослідники іспанської культури не візьмуться до справи їхнього виявлення і деконстрування.

Література

1. Анохина Ю. Поэтика музыкальных цитат в фильмах А. Тарковского [Электронный ресурс] / Юлия Анохина. – Режим доступа : <http://tarkovskiy.su/texty/analitika/Anohina.html>.

2. Гутьеррес А. Г. Биография [Электронный ресурс] / Анхель Георгиевич Гутьеррес. – Режим доступа: <http://www.kino-teatr.ru/kino/acter/sov/17324/bio>.
3. Гутьеррес А. Из дневника: СССР в 1949–1972 годах / Анхель Гутьеррес // Русский сборник. Исследования по истории России / [редакторы-составители О. Р. Айрапетов, Мирослав Йованович, М. А. Колеров, Брюс Меннинг, Пол Чейсти]. – М. : Regium, 2012. – С. 359–386.
4. Эррера де ла Муэла, Хуан Хосе. Испанские цитаты в творчестве Андрея Тарковского [Электронный ресурс] / Хуан Хосе Эррера де ла Муэла. – Режим доступа: <http://www.kinozapiski.ru/ru/article/sendvalues/857>.
5. Фрид Ян Борисович [Электронный ресурс]. – Режим доступа : <http://chtoby-pomnili.livejournal.com/383420.html>.
6. Payne G. Stanley. Spain. A Unique History / G. Stanley Payne. – Madison, Wisconsin : The University of Wisconsin Press, 2011. – 304 p.