

Ассоциативный монтаж
как инструмент авторского замысла
в фильме Х. Валь дель Омара
«Гранада в зеркале воды» (1955)

Ольга В. Колотвина

*Российский государственный гуманитарный университет,
Москва, Россия, kolotvina@mail.ru,
ORCID ID: 0000-0003-2873-3604*

Аннотация. В статье проанализировано, как испанский режиссер Х. Валь дель Омар с помощью ассоциативного монтажа символично-аллегорических образов создавал в фильме «Гранада в зеркале воды» (1955) целостное повествование с определенным сюжетом, который проинтерпретирован автором статьи как визуализация на образно-метафорическом уровне инициационного духовного пути человека. Отмечается, что такой подход формально сближает монтажный метод Х. Валь дель Омара с принципами советской школы монтажа 20–30-х гг. XX в. Но, в отличие от отчетливо выраженной политико-идеологической направленности советского кинематографа, содержание работ Х. Валь дель Омара носит неоднозначный религиозно-символический характер, обусловленный как личными пристрастиями режиссера, так и требованиями цензуры эпохи авторитарного режима Франко. В статье также проанализирована роль изобретенных Х. Валь дель Омаром систем звукового сопровождения фильма и полиэкранной кинопроекции, которые позволяют «разбудить» личную память зрителя, открывая ему возможность дополнить авторскую семантику своей интерпретацией, усилив тем самым эффекты ассоциативного монтажа.

Ключевые слова: поэтика кино, экранная эстетика, социология кино, кинематограф Испании

Для цитирования: Колотвина О.В. Ассоциативный монтаж как инструмент авторского замысла в фильме Х. Валь дель Омара «Гранада в зеркале воды» (1955) // Вестник РГГУ. Серия «Философия. Социология. Искусствоведение». 2022. № 2. С. 135–152. DOI: 10.28995/2073-6401-2022-3-135-152

Associative montage as a tool
of the author's intention in the film
“Water-Mirror of Granada” (1955) by J. Val del Omar

Ol'ga V. Kolotvina

*Russian State University for the Humanities,
Moscow, Russia, kolotvina@mail.ru,
ORCID ID: 0000-0003-2873-3604*

Abstract. The article analyzes how the Spanish film director J. Val del Omar, with assistance of associative montage of symbolic and allegorical images, created a complete narrative with a specific storyline in the film “Water-Mirror of Granada” (1955). The storyline is interpreted by the author of the article as a visualization at the figurative and metaphorical level of the initiatory spiritual path of human being. It is noted that such an approach formally unites the montage method of J. Val del Omar with principles of the Soviet montage school of the 1920s and 1930s. In contrast to the clearly expressed political and ideological orientation of Soviet cinema, the content of the works of J. Val del Omar has an ambiguous religious and symbolic character, due to both the personal preferences of the film director and the censorship requirements of the era of the authoritarian Franco regime. The article also analyzes the role of the systems of film sound accompaniment and multi-screen film projection invented by J. Val del Omar, which allow to “wake up” the viewer’s personal memory, providing with possibility to supplement the author’s semantics with own interpretation, thereby enhancing the effects of associative montage.

Keywords: poetics of cinema, screen aesthetics, sociology of cinema, Spanish cinema

For citation: Kolotvina, O.V. (2022), “Associative montage as a tool of the author’s intention in the film ‘Water-Mirror of Granada’ (1955) by J. Val del Omar”, *RSUH/RGGU Bulletin. “Philosophy. Sociology. Art Studies” Series*, no. 2, pp. 135–152, DOI: 10.28995/2073-6401-2022-3-135-152

Как рыба в воде или подсолнухи на горе,
все существа находятся в ладонях судьбы.
Погруженные в пульсирующее бытие, они танцуют и мечтают.
Абсолютная тайна окутывает их.
Ночь забирает их в зеленые водоемы, где спрятана луна...
X. Валь дель Омар [Val del Omar 2015a, p. 167].

Хосе Валь дель Омар (1904–1982) – один из самых оригинальных и загадочных испанских режиссеров. Научное исследование его творчества началось сравнительно недавно. Долгое время имя

Х. Валь дель Омара было известно только узким специалистам; национальному и международному признанию его работ препятствовала культурная политика режима Франко, отсутствие финансирования, дистрибуции, соответствующих выставочных структур, позволяющих демонстрировать его фильмы. Масштабная ретроспективная выставка «Переполнение» в 2010–2012 гг. в Национальном музее Центр искусств королевы Софии (Мадрид), посвященная Х. Валь дель Омару, включение его работ в постоянную экспозицию этого Музея, издание 5-дискового DVD с фильмами режиссера позволили ввести в научный оборот основной массив его наследия.

Центральное произведение Х. Валь дель Омара – кинотрилогия «Триптих первостихий Испании» (*Tríptico elemental de España, 1955–82/1995*)¹. Каждый фильм «Триптиха» посвящен определенному региону страны, который репрезентируется с помощью символизма одной из первостихий: к/ф «Гранада в зеркале воды» повествует об Андалусии (вода), к/ф «Огонь в Кастилии» – о Кастилии (огонь), к/ф «Магнетизм Галисии (Из глины)» – о Галисии (земля). Данная трилогия решает сразу несколько задач: осмысление страны в ее культурном многообразии и исторической многомерности, раскрытие национальной идентичности жителей разных регионов Испании с помощью знаковых образов художественного наследия каждого региона страны, визуализация мистицизма испанской культуры с помощью современных аудио-визуальных кинотехнологий.

Поэтический и оригинальный язык фильмов Х. Валь дель Омара вызывает трудности при концептуализации и не позволяет дать однозначную интерпретацию его произведений. Так, например, первый фильм трилогии «Гранада в зеркале воды» (*Aguaespejo granadino, 1955*, черно-белый, зеленый, 35 мм, 23 мин) обычно трактуется исследователями как калейдоскопическое видение города. Такой трактовке способствует и подзаголовок фильма: «аудиовизуальное эссе пластической лирики». Образы цыган, пещеры на холме Сакромонто, арабо-мусульманская архитектура Альгамбры и района Альбайсин, скульптура архангела Михаила, сложенная на земле из камней и веток звезда Давида, будто сошедшие с картин Х. Риберы нищие на улицах города, садово-парковый ансамбль Альгамбры с обилием фонтанов и водных источников – эти кадры

¹ Последний фильм трилогии «Магнетизм Галисии (Из глины)» Х. Валь дель Омар начал снимать в 1961 г., работая с перерывами над фильмом вплоть до своей смерти в 1982 г., но не успел закончить чистовую версию монтажа. В 1995 г. режиссер Хавьер Кодесал (Javier Codesal) завершил эту работу.

на первый взгляд кажутся потоком впечатляющих образов, слабо связанных друг с другом и просто гипнотизирующих зрителей. Например, так комментировали содержание фильма в прессе на его показе: «Это жестокое, дисгармоничное столкновение образов и звуков, текстов и песен, темой которых являются Гранада, вода, солнце...»² Современные испанские исследователи Ф. Контрерас и П. Ортуньо тоже считают, что фильм «конструируется мозаично из фрагментов реальности и показывает личный взгляд художника на типичную сельскую местность в Андалусии» [Contreras, Ortuño 2018, p. 138].

Именно эта мозаичность препятствует однозначной научной интерпретации работ Х. Валь дель Омара как подчиненных определенной идее, а не только эстетике, так как используемые режиссером визуальные метафоры имеют много уровней значений. Следовательно, чтобы понять его фильмы, надо подобрать особые герменевтические ключи к декодированию этих метафор. Кроме того, в исследовательской литературе о Х. Валь дель Омаре и его монтажных практиках почти не уделяется внимания такой особенности творческого почерка режиссера, как использование ассоциативного монтажа для построения драматургии повествования, что препятствует пониманию границ его метафорического метода. Так, исследователи Гонсало де Лукас и Иван Пинтор Ирансо увидели специфичность монтажного метода Х. Валь дель Омара в особом ритме и сопоставлении образов, усиливающим тактильность кинообраза [Lucas, Pintor 2017]. Они рассматривали монтажные приемы режиссера как один из инструментов (наряду с разработанными им особыми техниками светопульсации, кинопроекции, объемного звука) для достижения эффектов синестетического кинематографа. Исследователь Э.А. Руссо полагает, что монтаж для Х. Валь дель Омара был «...имитацией органической жизни... Непрерывным напряжением, вызывающим дыхание или сердцебиение, оживляющее его фильмы» [Russo 2020, p. 3–4]. Но конкретных примеров из фильмов Х. Валь дель Омара Э.А. Руссо не приводит, ограничившись метафорами, не соотносимыми с конкретными уровнями фильма.

Однако внимательный анализ фильма «Гранада в зеркале воды» Х. Валь дель Омара позволяет обнаружить устойчивые ассоциативные связи между, казалось бы, расположенными в беспорядке кадрами и эпизодами. Становится понятным, что режиссер

² Davay P. Les Beaux Arts, mayo 1958 // Valdelomar website [Электронный ресурс]. URL: http://www.valdelomar.com/cine3.php?lang=es&menu_act=5&cine1_cod=6&cine2_cod=11&cine3_codi=72&cine4_codi=497 (дата обращения 12 мая 2022).

применяет ассоциативный монтаж: компоновка кадров в фильме подчиняется определенной авторской логике и их сопоставление и сплетение порождает лирическую поэму с глубоким и таинственным единством, открывающим зрителю новые уровни смысла.

Цель данной статьи – показать, как Х. Валь дель Омар с помощью ассоциативного монтажа символично-аллегорических образов создает в фильме «Гранада в зеркале воды» целостное повествование с определенным сюжетом (инициационный путь человека), визуализируя с помощью ассоциативных связей между кадрами и эпизодами экзистенциальные категории (духовной слепоты и жажды, прозрения, вознесения и др.). В статье будет прокомментирована большая часть фильма (выбор эпизодов для анализа обусловлен их смысловой насыщенностью). Под термином «ассоциативный монтаж» мы имеем в виду понимание монтажного метода в кино С.М. Эйзенштейном, изложенное в его статье «Монтаж 1938» (1938 г.) [Эйзенштейн 1964]. Благодаря ассоциативному монтажу кадры в фильме монтируются режиссером таким образом, что «...каждый зритель в соответствии со своей индивидуальностью, по-своему, из своего опыта, из недр своей фантазии, из ткани своих ассоциаций, из предпосылок своего характера, нрава и социальной принадлежности творит образ по этим точно направляющим изображениям, подсказанным ему автором, непреклонно ведущим его к познанию и переживанию темы» [Эйзенштейн 1964, с. 171].

Выбор для киноанализа фильма «Гранада в зеркале воды» обусловлен наличием сохранившейся авторской версии сценария и комментариев Х. Валь дель Омара к фильму, где проясняется как смысл отдельных образов, так и его общая конструкция. Сценарий написан Х. Валь дель Омаром [Val del Omar 2015a, p. 167] в герметичной поэтико-аллегорической форме, но тем не менее передает основную идею фильма. Комментарии Х. Валь дель Омара [Val del Omar 1958; Val del Omar 2015b, p. 170; Val del Omar 2015c, p. 168–169] позволяют киноведчески артикулировать его авторский замысел, согласно которому фильм был задуман как визуализация духовного пути человека: от неведения и духовной слепоты через трансформацию и инициацию к озарению и экстазу.

Фильм был снят режиссером в 1953–1955 гг. в Гранаде и ее окрестностях. Первоначальное название картины «Великая сигирия» (*La Gran Sigiuriya*)³. Впервые Х. Валь дель Омар представля-

³ Сигирия (исп. *Sigiuriya*) – андалузская разновидность фламенко. Первоначальное название фильма – “*La Gran Sigiuriya*” – отсылает нас к поэтическому циклу Ф. Гарсиа Лорки «Канте хондо», к его первой части – «Поэме о цыганской сигирии» (*Гарсиа Лорка Ф. Поэма о канте хондо // Гарсиа Лорка Ф. Избр. произведения: В 2 т. Т. 1. М.: Худож. лит., 1986.*

ет фильм публике в мае 1955 г. в Институте Латиноамериканской Культуры в Мадриде. Далее фильм показывался на Берлинском фестивале в июне 1956 г. (вне программы конкурса из-за отсутствия государственного финансирования) и в Париже в июле того же года. В 1958 г. фильм демонстрируется на Международном конкурсе экспериментальных фильмов в Брюсселе (вне программы конкурса по указанной выше причине). При демонстрации фильма применены разработанные режиссером звуковая технология «диафонического звука» и система полиэкранного проецирования.

Описывая поэтическую образность фильма «Гранада в зеркале воды», критик К. Хэммерлинг отмечал:

Вдохновленный поэтом Гарсиа Лоркой, композитором Мануэлем де Фалья и философом Унамуно, Хосе Валь дель Омар объединил фотографию, монтаж и музыку, чтобы создать симфонический фильм о жизни Гранады... Он рисует духовный пейзаж города с помощью образов природы; он играет с водой, пылью и облаками, светом и тенью, тишиной и апокалиптическими звуками... Так возникают почти гойевские фантасмагории и кошмарные видения и в них ощущается божественность и демонизм мира [Haemmerling 2015, p. 171].

Австрийский киновед А. Фогель в своей книге «Фильм как подрывное искусство» (1974) поместил фильм Х. Валь дель Омара в раздел «сюрреализм», наряду с работами Л. Бунюэля, С. Дали «Андалузский пес» (1929) и Л. Бунюэля «Золотой век» (1930), и дал следующую характеристику этой кинокартине:

Взрывное и жестокое произведение, глубочайшая страсть, безмолвный крик, мистическое воплощение кошмаров Испании. Напоминает «Землю без хлеба» Бунюэля, режиссеру удалось передать безымянный ужас и тревогу. Одна из великих неизвестных работ мирового кинематографа [Vogel 1974, p. 93].

Такие характеристики, на наш взгляд, во многом обусловлены не только образностью кинокартины, но и монтажными приемами, создающими несколько уровней смысла фильма и вызывающими у зрителей исторические и религиозные коннотации.

Монтаж как способ создания и объединения ассоциаций режиссер начал применять еще в начале 30-х гг. при съемке документальных фильмов о народных праздниках, так как костюмированные народные шествия требовали пояснения для незнакомого со

С. 89–118). Подробнее об использовании образов из этой поэмы Ф. Гарсиа Лорки в анализируемом нами фильме см.: [Колотвина 2021b].

спецификой торжества кинозрителя. Например, в фильме «Весенние фестивали в Мурсии» (*Fiestas de Primavera en Murcia*, 1934) режиссер несколько раз чередует кадры с людьми, одетыми в костюмы гигантских гусениц, и кадры с наступающими гусеницами, копошащимися на свежих побегах травы, объясняя тем самым как значение костюма, так и смысл праздника.

Но в этих фильмах объекты были простыми, так как была однозначна их категориальная принадлежность: природа, социальная жизнь, праздник и т. д. Впоследствии ассоциативная связь кадров в кинокартинах Х. Валь дель Омара становится не столь однозначной, режиссер усложняет применение монтажа по ассоциации, добавляя к сопоставляемым кадрам дополнительные, привносящие новые оттенки смысла, и переводит повествование на образно-метафорический уровень.

В тексте под названием «Человек в клетке» Х. Валь дель Омар определил идею фильма «Гранада в зеркале воды» как «сообщение о вознесении» [Val del Omar 2015b, p. 170], т. е. как визуализацию опыта духовного восхождения человека:

Большинство видит только падение воды... Но они не видят вознесения. Вознесение – это то, что видят только благословенные. Я попытался с помощью моего фильма «Гранада в зеркале воды» передать готовое послание о вознесении. ...состоянии, которое происходит от экстаза [Val del Omar 2015b, p. 170].

Ассоциативный монтаж позволил осуществить этот замысел следующим образом: режиссер связал динамику символов в фильме с событиями священной истории и этапами духовного пути как требующими особой мистической интуиции. Таким образом, принимая во внимание авторские комментарии, фильм может интерпретироваться как визуализация инициатического путешествия, построенного на основе религиозно-философской символики различных религий: мы видим кадр с кормящей грудью цыганкой (образ Мадонны); мужчину, распятого на Андреевском кресте; девушку, припадающую к источнику воды; звезду Давида; арабскую вязь шрифтов на стенах Альгамбры и др. В фильме есть христианские, иудейские, мусульманские символы, так как Гранада – это место пересечения Востока и Запада, и в ее культуре переплелись разные религиозные традиции.

Намерение режиссера визуализировать религиозные состояния ярко проявилось уже в его раннем фильме «Вибрации Гранады» (*Vibración de Granada*, 1935), где он использовал монтаж по движению, целью которого было создание ассоциативных связей для визуализацию определенных смыслов. Например, в одном из эпизодов фильма «Вибрации Гранады» камера движется снизу

вверх, показывая струи фонтанов, устремляющиеся ввысь, в следующем кадре мы видим, как камера продолжает свое движение вверх, скользя по стволам и ветвям деревьев, уходящих в небо. Такое неоднократно повторяющееся движение камеры вверх подобно взгляду взлетающей птицы и вызывает ассоциацию с духовным вознесением.

Фильм «Гранада в зеркале воды» (1955) состоит из трех частей: день, ночь, рассвет, которые в рамках предлагаемой интерпретации условно соотнесены с тремя этапами жизни человека (обычная жизнь, в которой присутствует план желанного опыта трансцендентного, инициация и снова обычная жизнь, но уже через призму случившейся с человеком духовной трансформации). Первая и третья части фильма – черно-белые, вторая часть – зеленая (Х. Вальдель Омар окрасил негатив пленки с этой частью фильма в изумрудный цвет).

Повествование в фильме строится режиссером с помощью метафор и ассоциаций, у используемых в фильме визуальных образов есть несколько планов смысла, и соединение соседних кадров рождает новые значения. Так, изображения струй фонтанов, монтируемые в фильме «Гранада в зеркале воды» между кадрами с религиозной символикой различных религий (человек на кресте, звезда Давида, арабские надписи на стенах Альгамбры), отсылают зрителя к универсальной метафоре фонтана как символа Бога и Вечной жизни, Источника знания и Божественной благодати, характерной для всех трех авраамических религий.

Кадры с фонтаном режиссер монтирует и между эпизодами, в которых показан спящий человек, по его лицу скользит тень чьей-то руки. Приняв во внимание, что в духовных практиках (например, в суфизме) состояние сновидения играет роль моста между земным миром и миром духа и некоторые сновидения выполняют роль инициации, мы можем интерпретировать этот эпизод как встречу спящего человека с Источником жизни. В системе такого монтажа режиссер, комбинируя кадры, актуализирует религиозно-философскую семантику, наделяющую образы воды и фонтана трансцендентным измерением.

Фильм начинается с эпитафии в виде цитаты испанского священника и педагога Андреса Манхона: «Математика Бога. Кто много дает, тот много имеет...»⁵ И только потом идет название фильма

⁴ Более подробно о визуализации мистического опыта в фильме «Вибрации Гранады» Х. Вальдель Омара см.: [Колотвина 2021с].

⁵ В 1888 г. доктор наук, профессор канонического права, священник Андрес Манхон (Andrés Manjón, 1846–1923) проходил по району Сакромонте (Гранада) и увидел, что в одной из пещер (холм Сакромонте изрыт

«Гранада в зеркале воды». Тем самым режиссер, ссылаясь с помощью цитаты-эпиграфа на историю основания А. Манхоном сети школ «Аве Мария» для бедных детей (первоначально – для детей цыган, проживающих в пещерах холма Сакромонте в Гранаде), задает определенный религиозный вектор повествования фильма и намечает ассоциативные поля восприятия его смысла.

После кадров с лирическим вступлением (небо над башней Альгамбры, сцена с рыбками в пруду и листьями на воде) мы видим, как цыганский мальчик открывает занавески при выходе наружу из пещеры (будто отодвигает занавес экрана) и с любопытством смотрит на нас. Голос за кадром: «Слепые, как слепы существа...» Следующий кадр: высохшие отверстия фонтанов в виде двух антропоморфных лиц с раскрытыми ртами (рис. 1) и два входа в пещеру, похожие на пустые черные глазницы (рис. 2). Эти кадры, по нашему мнению, несут метафорическое значение духовной жажды и слепоты.

Итак, в начало фильма Х. Валь дель Омар поместил изображения, основанные на образной аналогии, и, монтируя их с последующими эпизодами, он будет выстраивать семантику религиозно-символического уровня смысла, рождающегося на стыке кадров.

Далее следует эпизод, в котором маленький ребенок цыганки танцует босиком под аккомпанемент хлопков ладоней матери (рис. 3), что может визуализировать архаичные пласты сознания человека и наивное детское неведение, пребывание в естественном потоке жизни без рефлексии над ней. Это позволяет нам соотнести сцены с танцевальной импровизацией ребенка с самыми первыми кадрами фильма – с движением рыбок в пруду и листьями, колыхающимися на воде.

Далее мы видим кадр с изможденным стариком, прислонившись в полуобмороке к стене (усталость от духовной жажды), затем режиссер разместил эпизод со сценами поворота вокруг своей оси трех человеческих фигур и далее – кадры с многоводными фонтанами, ручьями и водными источниками, репрезентирующие полноту жизни. Сцены с обилием воды соотносятся с описанными

рукотворными жилыми пещерами) оборванные, истощенные цыганские дети читают молитву «Аве Мария». Это был образовательный кружок, организованный женщиной по имени Мигас. С тех пор все свои силы, время и финансовые средства Андрес Манхон отдавал на организацию и развитие сети образовательных центров для маргинализированных групп, прежде всего цыган и бедняков. К 1918 г. такие школы были в 36 провинциях Испании, на протяжении его жизни было открыто около 400 школ «Аве Мария» по всему миру. Помимо обучения, детей в этих школах кормили и одевали. В настоящее время католическая церковь начала подготовку к процессу беатификации (причисления к лику блаженных) А. Манхона.



Рис. 1

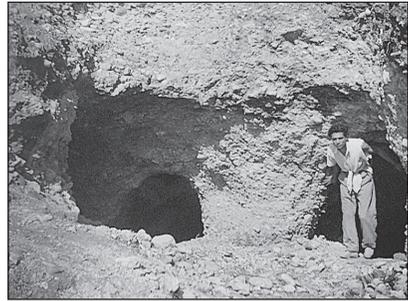


Рис. 2



Рис. 3



Рис. 4



Рис. 5

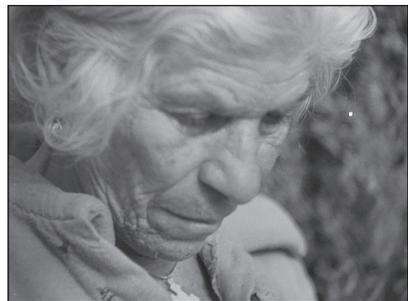


Рис. 6

Кадры из фильма «Гранада в зеркале воды» (1955),
реж. Х. Валь дель Омар

выше сценами безводных фонтанов и пустых «глазниц» пещер.

Расположенный в промежутке между кадрами с противоположенным метафорическим значением («отсутствие – избыток» и «слепота – мудрость») эпизод с фигурами трех цыган, которые поочередно поворачиваются вокруг своей оси, можно трактовать, учитывая смысловой контекст окружающих его сцен, как религиозную трансформацию – переход из одного состояния (духовной

жажды и слепоты) в другое (состояние мудрости) (рис. 4–6).

Режиссер использует в эпизоде с цыганами монтаж по движению объектов в кадре, постепенно укрупняя объекты съемки: заканчивает поворот на 360 градусов мужчина, снятый по грудь на фоне веток дерева (рис. 4), и движение поворота подхватывает женщина средних лет (рис. 5), снятая более крупным планом (мы видим только ее голову), ее поворот продолжает пожилая женщина (мы видим только ее лицо и часть лба), (рис. 6). Все три персонажа глубоко погружены в себя, сосредоточены на чем-то своем, внутреннем.

Следующий кадр: общий вид окрестностей Гранады с быстро несущимися облаками и свето-теневыми бликами. Ускоренное движение облаков и световые эффекты придают драматизм происходящему и создают атмосферу тревоги. Наконец, темная туча закрывает пейзажи Гранады, и через это естественное затемнение происходит монтаж следующего кадра.

Мы видим снятые крупным планом круги от стекающих в пруд струй фонтана. Мотив расходящихся кругов продолжает круговое движение, заданное в предыдущих кадрах человеческими фигурами и прерванное на несколько секунд кадром с пейзажами Гранады.

Можно предположить, исходя из ассоциативных образов, возникающих в результате такого монтажного решения, что человеческая жизнь (ее круговорот) уподобляется водной стихии.

Из анализа этих эпизодов следует, что монтаж по движению основного объекта в кадре у Х. Валь дель Омара применяется в том числе и для создания ассоциаций (переход на новые уровни смысла происходит во время перехода от одного движущегося объекта к движению другого, как бы продолжающего траекторию первого), то есть является разновидностью монтажа по ассоциации. В других случаях ассоциативный монтаж осуществляется посредством соединения двух кадров как двух статичных фотографий.

В фильме часто встречаются образы фонтанов: львиный дворик в Альгамбре, где из пасти двенадцати львов льются струи воды; фонтаны в садах и парках. Значение этого образа многозначно, мы уже указывали на символику фонтана в фильме как метафоры Бога. Х. Валь дель Омар включает в семантику символизма фонтана и течение человеческой жизни: «Иллюзия подъема и реальность падения воды в фонтане, как зеркало, отражают жизнь человека» [Val del Omar 2015b, p. 170].

В третьей части фильма чередуются сцены «танца» струй фонтанов в ритме андалузского фламенко и преобразованные лица персонажей фильма в состоянии экстаза. Движения струй воды показаны в замедленном темпе, с помощью техники стоп-кадра, так что зритель может рассмотреть облик ступков воды; часто он антропомор-



Рис. 7

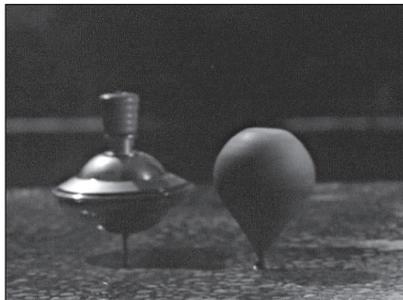


Рис. 8

Кадры из фильма «Гранада в зеркале воды» (1955),
реж. Х. Валь дель Омар

фен или зооморфен, напоминает фигуру какого-то живого существа. И режиссер раскрывает еще одно семантическое значение образа фонтана в этом фильме: «Фонтан в Гранаде – это дуэнде, который бесконечно танцует Великую сигирийю» [Val del Omar 2015a, p. 167].

Наш анализ показал, что с помощью ассоциативного монтажа режиссер переориентирует зрителя с буквального прочтения образов водной стихии на универсальные значения, воплощенные в символике первоэлемента воды, охватывающие широкий спектр явлений от индивидуальной духовной жизни человека до мифологических и культурно-исторических. Общим их знаменателем оказывается особая инициация, изменение онтологического статуса объекта / героя: от слепоты к прозрению и экстазу, от танцующей струи воды к явленности дуэнде, от образа устремленной вверх струи фонтана до мотива духовного вознесения человека.

За танцем дуэнде в струях фонтана заворуженно наблюдают персонажи фильма, находящиеся в состоянии экстаза: девушка с полуоткрытым от изумления ртом; мужчина, чье лицо покрыто испариной, а рот застыл в безмолвном крике; юноша с впалыми сжатыми веками, который вдруг широко раскрывает глаза и прозревает. Взгляды героев устремляются ввысь на облака, уносящиеся под заключительные аккорды музыки композитора Мануэля де Фалья «Ночи в садах Испании» в бесконечность за горы Сьерра-Невада (эпизод передает духовный порыв героев). Состояние транса-экстаза героев – итог повествования, начавшегося рядом с безводными фонтанами и пустыми глазницами пещер.

В третьей части фильма есть эпизод с еще одной трансформацией: молодая девушка (мы видим в кадре ее голову) поворачивается сначала налево (рис. 7), эта сцена прерывается кадрами



Рис. 9

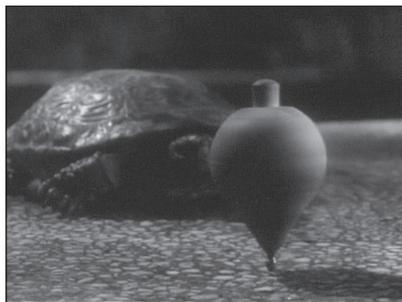


Рис. 10



Рис. 11

Кадры из фильма «Гранада в зеркале воды» (1955),
реж. Х. Валь дель Омар

вращения двух игрушечных волчков (рис. 8), расходящимися кругами на воде (рис. 9), вращением одного волчка рядом с черепахой (рис. 10), далее мы снова видим голову девушки, она поворачивается направо, в обратную сторону (рис. 11). Можно предположить, что вращение волчков и круги на воде – это метафоры ее сознания (и бессознательного), жизненного потока, в который она погружена, или аллюзия на суфийское кружение, вводящее суфия в состояние экстаза. Учитывая, что место действия фильма Гранада, аллюзии на суфийскую инициатическую символику при интерпретации фильма вполне уместны. Однозначного прочтения этих метафор нет. Как отмечают исследователи Ф. Контрерас и П. Ортуньо:

Фильмы Х. Валь дель Омара зрелого периода... не понятны с точки зрения логического подхода, не объяснимы с помощью слов, их анализ бросает нам вызов [Contreras, Ortuño 2018, p. 137].

Самое общее понятие, характеризующие данные сцены, – вну-

тряння трансформация человека. Но рассматриваемые эпизоды также построены на рождении смысла на стыке кадров, данный монтажный прием позволяет «разбудить» личную и историческую память зрителя, открывая ему возможность дополнить авторскую семантику своей интерпретацией.

Естественное движение воды – течение вниз, по наклонной, падение. Фонтан направляет струю воды вверх, вопреки физике тяжести, так как для движения вверх необходимо усилие, толчок, что в экзистенциальных терминах может обозначаться как «инициация», «трансформация», «преображение», «вознесение». И если в первой части фильма мы видим потоки воды, направленные вниз (ручьи, водопады Альгамбры), то после того как герои прошли религиозную трансформацию (образно переданную через повороты тел вокруг своей оси и через духовное пробуждение, показанное во второй части фильма – в эпизоде зеленой ночи в садах Альгамбры⁶), в третьей части фильма нашему зрению открываются десятки фонтанов с направленной вверх струей воды.

В данной статье мы не анализируем ассоциативный монтаж в контексте саундтрека фильма, так как статья посвящена анализу визуальных метафор. Укажем только, что фильм «Гранада в зеркале воды» сопровождается закадровым саундтреком, состоящим из более чем 500 обработанных звуков (музыка фламенко, отрывки из произведения «Ночи в садах Испании» композитора Мануэля де Фальи, стихотворные строчки, звуки природы, журчание воды, удары колокола, вздохи и пр.). Х. Валь дель Омар сам микшировал звуки с помощью сконструированных им ревербераторов, устройств для микширования музыки и прообраза синтезатора. В 1944 г. Х. Валь дель Омар разработал и запатентовал оригинальную звуковую систему «диафонического звука» (исп. *sonido diafónico, diafonía*). Эта технология была использована при создании саундтрека к фильму и применена при демонстрации фильма «Гранада в зеркале воды». Диафоническая система состояла из двух источников звука: один источник перед экраном комментировал

⁶ Х. Валь дель Омар окрасил негатив второй части фильма в зеленый цвет с целью передать измененное внутреннее состояние героев в контексте их религиозной трансформации. О суфийской символике зеленого цвета и его функции в фильме «Гранада в зеркале воды» Х. Валь дель Омара см.: [Колотвина 2021b]. Следует учитывать и влияние приемов импрессионистического кинематографа Марселя Л'Эрбе на творчество испанского режиссера. Например, в фильме «Эльдорадо» (1921), действие которого также происходит в Гранаде, М. Л'Эрбе применял световые фильтры (в том числе и зеленый) для репрезентации переживаний главной героини.

происходящее в кадре, второй – за спиной у зрителей – создавал эффект субъективных шумов. Также при демонстрации фильма Х. Валь дель Омар применил разработанную им систему двойной полиэкранной проекции «апанорамное переполнение образа» (исп. *“desbordamiento apanorámico de la imagen”*, патент 1955 г.): проекция фильма на основной экран сопровождалась проекцией отдельных изображений с основного экрана на второй экран (без четких границ), окружавший первый; в результате изображение как бы переполнялось, распространяясь за пределы экрана на зрительный зал, потолок и стены⁷.

Подобная организация звука и кинопроекции фильма способствовала, по замыслу Х. Валь дель Омара, более обостренному восприятию зрителями кинофильма, так как субъективные шумы и «расползающиеся» образы из второго концентрического экрана пробуждали эмоциональную и ассоциативную память зрителей и вовлекали ее в осмысление происходящего на экране. Тем самым творческий метод режиссера, включавший визуальные метафоры и ассоциативный монтаж, дополнялся стимуляцией воображения зрителей посредством звуковых и оптических эффектов.

Итак, наш анализ показал, что магистральные смыслы семантики фильма «Гранада в зеркале воды» Х. Валь дель Омара эксплицируются с помощью визуальных метафор и ассоциативных рядов, значения которых и задают сюжетную линию. Ассоциативный монтаж позволил режиссеру построить повествование на физическом и символическом уровне и связать нити многопланового нарратива в единую фабулу, которая при любой интерпретации тем не менее остается герметичной и до конца не постигаемой (в силу многозначности значений используемых образов и действий – вода, фонтаны, танец, повороты, кружения и др.). Убедительным вариантом интерпретации фильма с учетом работы ассоциативных полей, заданных названием фильма, начальными титрами, структурой фильма, комментариями режиссера и пр. может быть трактовка фильма как духовного инициатического путешествия.

От зрителя при восприятии этого фильма требуется активное интеллектуальное участие и творческая работа воображения, а также особый режим напряженного внимания, позволяющий прочувствовать природу духовных состояний, так как художественные образы и их значения не расшифровываются автором, а возникают в восприятии зрителя. Такой подход формально сближает монтажный метод Х. Валь дель Омара с принципами советской школы

⁷ Более подробно о медиатехнологиях Х. Валь дель Омара см.: [Колотвина 2021a].

монтажа 20–30-х гг. (Л. Кулешов, В. Пудовкин, Д. Вертов, С. Эйзенштейн и др.). Но, в отличие от отчетливо выраженной политико-идеологической направленности советского кинематографа, содержание работ испанского режиссера Х. Валь дель Омара носит неоднозначный религиозно-символический характер, обусловленный как личными пристрастиями режиссера, так и требованиями цензуры кинематографа эпохи авторитарного режима Франко.

Фильмография

1. Андалузский пес / Un chien andalou (1929), реж. Л. Бунюэль, С. Дали (Франция).
2. Вибрации Гранады / Vibración de Granada (1935), реж. Х. Валь дель Омар (Испания).
3. Гранада в зеркале воды / Aguaespejo granadino (1955), реж. Х. Валь дель Омар (Испания).
4. Земля без хлеба / Las Hurdes, tierra sin pan (1933), реж. Л. Бунюэль (Испания).
5. Золотой век / L'âge d'or (1930), реж. Л. Бунюэль (Франция).
6. Магнетизм Галисии (Из глины) / Acariño Galaico (De barro), (1961–82/1995), реж. Х. Валь дель Омар (Испания).
7. Огонь в Кастилии / Fuego en Castilla (1960), реж. Х. Валь дель Омар (Испания).
8. Весенние фестивали в Мурсии / Fiestas de Primavera en Murcia (1934), реж. Х. Валь дель Омар (Испания).
9. Эльдorado / Eldorado (1921), реж. М. Л'Эрбье (Франция).

Литература

- Колотвина 2021а – Колотвина О.В. Иммерсивные технологии медиаискусства Х. Валь дель Омара («апанорамное переполнение образа», «диафония», «тактильное видение») как выражение его концепции «техномистицизма» // Наука телевидения. 2021. № 17.1. С. 51–71. DOI: 10.30628/1994-9529-2021-17.1-51-71.
- Колотвина 2021б – Колотвина О.В. Ключевые особенности эстетики авторского кинематографа Х. Валь дель Омара (на примере кинотрилогии «Триптих Первостихий Испании») // Артикульт. 2021. № 1(41). С. 49–58. DOI: 10.28995/2227-6165-2021-1-49-58.
- Колотвина 2021с – Колотвина О.В. Поэтика города в фильме «Вибрации Гранады» (1935) Х. Валь дель Омара // Артикульт. 2021. № 2(42). С. 57–68. DOI: 10.28995/22276165202125768.
- Эйзенштейн 1964 – Эйзенштейн С.М. Монтаж // Эйзенштейн С.М. Избранные произведения: В 6 т. Т. 2. М.: Искусство, 1964. С. 156–188.
- Contreras, Ortuño 2018 – Contreras F.R., Ortuño A. Media Aesthetics: Two Examples in the Spanish Art. Universidad de Murcia // Arte y Políticas de Identidad. 2018. Vol. 18. P. 127–146.
- Haemmerling 2015 – Haemmerling K. Películas culturales de todo el mundo // Val del Omar Mas alla de la orbita terrestre / Ed. by E. Duque. Buenos Aires: Ministerio de

Cultura del Gobierno, BAFICI, 2015. P. 171.

- Lucas, Pintor 2017 – *Lucas G., Pintor I.* Poética del montaje en “Aguaespejo granadino”: investigación estética, técnica y pedagógica sobre la experiencia del espectador en la obra de José Val del Omar // *L’Atalante: revista de estudios cinematográficos*. 2017. № 24. P. 165–184.
- Russo 2020 – *Russo E.A.* Aspects of Montage in the Poetics of Val del Omar / Universidad Nacional de La Plata. Buenos Aires, 2020. P. 1–9 [Электронный ресурс]. URL: <https://1library.co/document/y6097wgy-aspects-montage-poetics-val-del-omar.html> (дата обращения 12 мая 2022).
- Val del Omar 1958 – *Val del Omar J.* Bruselas 1958 – Aguaspejo granadino: Un film experimental por excelencia. 1958 // Valdelomar website [Электронный ресурс]. URL: http://www.valdelomar.com/cine3.php?lang=es&menu_act=5&cine1_cod=6&cine2_cod=11&cine3_codi=66&cine4_codi=186 (дата обращения 31 мая 2022).
- Val del Omar 2015a – *Val del Omar J.* Aguaspejo Granadino. Guión // Val del Omar Mas alla de la orbita terrestre / Ed. by E. Duque. Buenos Aires: Buenos Aires: Ministerio de Cultura del Gobierno, BAFICI, 2015. P. 167.
- Val del Omar 2015b – *Val del Omar J.* El homabre está en una jaula // Val del Omar Mas alla de la orbita terrestre / Ed. by E. Duque. Buenos Aires: Buenos Aires: Ministerio de Cultura del Gobierno, BAFICI, 2015. P. 170.
- Val del Omar 2015c – *Val del Omar J.* Nota de presentación de Aguaspejo granadino. Festival de Cine de Berlín, 1956 // Val del Omar Mas alla de la orbita terrestre. / Ed. by E. Duque. Buenos Aires: Buenos Aires: Ministerio de Cultura del Gobierno, BAFICI, 2015. P. 168–169.
- Vogel 1974 – *Vogel A.* Film as a Subversive Art. New York: Random House, 1974. 344 p.

References

- Contreras, F.R. and Ortuño, A. (2018), “Media Aesthetics: Two Examples in the Spanish Art. Universidad de Murcia”, *Arte y Políticas de Identidad*, no 18, pp. 127–146.
- Eizenshtein, S.M. (1964), *Montazh* [Montage], Eisenstein, S.M. *Izbrannyye proizvedeniya: v 6 tomakh* [Selected works. In 6 vols.], Iskusstvo, Moscow, Russia, vol. 2, pp. 156–188.
- Haemmerling, K. (2015), “Películas culturales de todo el mundo”, Duque, E. (ed.), *Val del Omar Mas alla de la orbita terrestre*, Ministerio de Cultura del Gobierno, BAFICI, Buenos Aires, Argentina, p. 171.
- Kolotvina, O.V. (2021a), “Immersive technologies of J. Val del Omar’s media art (‘apanoramic image overflow’, ‘diaphony’, ‘tactile vision’) as an expression of his concept of ‘mechanical mysticism’”, *The Art and Science of Television*, no 17.1, pp. 5171, DOI: 10.30628/1994-9529-2021-17.1-51-71.
- Kolotvina O.V. (2021b), “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”)”, *Articult.* no 1(41), pp. 49–58, DOI: 10.28995/2227-6165-2021-1-49-58.
- Kolotvina, O.V. (2021c), “The poetics of the city in the film “Vibrations of Granada” (1935) by J. Val del Omar”, *Articult.* no 2 (42), pp. 57–68. DOI: 0.28995/22276165202125768.
- Lucas, G. and Pintor, I. (2017), “Poética del montaje en ‘Aguaespejo granadino’:

- investigación estética, técnica y pedagógica sobre la experiencia del espectador en la obra de José Val del Omar”, *L’Atalante: revista de estudios cinematográficos*, no 24, pp. 165–184.
- Russo, E.A. (2020), *Aspects of Montage in the Poetics of Val del Omar*. Universidad Nacional de La Plata, Buenos Aires, pp. 1–9, available at: <https://1library.co/document/y6097wgy-aspects-montage-poetics-val-del-omar.html> (Accessed 12 May 2022).
- Val del Omar J. (2015a), “Aguaespejo Granadino. Guión”, Duque E. (ed.), *Val del Omar Mas alla de la orbita terrestre*, Ministerio de Cultura del Gobierno, BAFICI, Buenos Aires, Argentina, p. 167.
- Val del Omar J. (1958), Bruselas 1958 – Aguaespejo granadino. Un film experimental por excelencia, 1958 *Valdelomar website*, available at: http://www.valdelomar.com/cine3.php?lang=es&menu_act=5&cine1_cod=6&cine2_cod=11&cine3_codi=66&cine4_codi=186 (Accessed 31 May 2022).
- Val del Omar J. (2015b), El hombre está en una jaula, Duque E. (ed.), *Val del Omar Mas alla de la orbita terrestre*, Ministerio de Cultura del Gobierno, BAFICI, Buenos Aires Argentina, p. 170
- Val del Omar J. (2015c), Nota de presentación de Aguaespejo granadino. Festival de Cine de Berlín, 1956. Duque E. (ed.), *Val del Omar Mas alla de la orbita terrestre*, Ministerio de Cultura del Gobierno, BAFICI, Buenos Aires, Argentina, pp. 168–169.
- Vogel, A. (1974), *Film as a Subversive Art*, Random House, New York, USA.

Иллюстрации

Рис. 1–11. Кадры из фильма «Гранада в зеркале воды» (1955), реж. Х. Валь дель Омар.

Fig. 1–11. Screen captures from the film “Water-Mirror of Granada” (1955) by J. Val del Omar.

Источник изображения: Рис. 111 см. / See the image source of Fig. 11–1: URL: <https://www.youtube.com/watch?v=EP16Yw23i7M> (дата обращения 20 мая 2022).

Информация об авторе

Ольга В. Колотвина, Российский государственный гуманитарный университет, Москва, Россия; 125047, Россия, Москва, Миусская пл., д. 6; kolotvina@mail.ru

Information about the author

Ol’ga V. Kolotvina, Russian State University for the Humanities, Moscow, Russia; bld. 6, Miusskaya Square, Moscow, Russia, 1259047; kolotvina@mail.ru