

*Хорева Лариса Георгиевна*

канд. филол. наук, доцент

Институт филологии и истории

ФГБОУ ВО «Российский государственный

гуманитарный университет»

г. Москва

DOI 10.21661/r-474450

## **ИСПАНСКАЯ НАЦИОНАЛЬНАЯ ТРАДИЦИЯ В ФИЛЬМЕ П. АЛЬМОДОВАРА «ЖЕНЩИНЫ НА ГРАНИ НЕРВНОГО СРЫВА»**

*Аннотация:* тема изучения творчества испанского режиссера в контексте культурной традиции на сегодняшний день совершенно не исчерпана, поскольку критики акцентировали внимание преимущественно на особенностях сюжета и связанных с ними особенностях киноязыка П. Альмодовара, никоим образом не увязывая авторское видение мира и мотивации человеческих поступков с испанским менталитетом, выросшим из культурных традиций. В данной работе автор статьи рассматривает константы испанской культуры и антикультуры, которые легли в основу фильма Педро Альмодовара «Женщины на грани нервного срыва».

*Ключевые слова:* национальная традиция, Педро Альмодовар, константы культуры, антикультура.

«Женщины на грани нервного срыва» («Mujeres al borde de un ataque de nervios», 1988) – один из самых известных фильмов П. Альмодовара, получивший две премии «Феликс», пять премий «Гойя», номинацию «Оскар» как лучший фильм на иностранном языке.

Сюжет фильма прост и запутан одновременно. Некая Пепа Маркос пытается понять, что случилось с ее возлюбленным Иваном, который неожиданно исчезает из ее жизни. Пепа обращается с вопросами к бывшей жене Ивана, Лусии, которая много лет живет в психиатрической клинике, и его сыну Карлосу, но те ничем не могут ей помочь. Ситуация осложняется тем, что подруга Пепы,

Кандела, прячется у нее, будучи уверена, что полиция охотится за ней из-за ее жениха, который оказался террористом шиитской группировки. Вместе с Канделой Пепа приходит к своей знакомой, адвокату Паулине Моралес, и выясняет, что Паулина и есть новая любовница Ивана, и именно к ней ушел ее неверный возлюбленный.

Как очень часто бывает в случае с П. Альмодоваром, основой фильма становится литературное произведение. В данном случае, такой основой стала пьеса французского драматурга «Человеческий голос» Ж. Кокто, которая представляла собой прощальный телефонный разговор влюбленной женщины с мужчиной, который под конец разговора сообщает ей, что он ее бросает. П. Альмодовар решает перенести действие пьесы на экран, но начать решает с показа того, что могло случиться за два дня до знаменательного телефонного разговора. Но как всегда, это происходит с П. Альмодоваром, от первоначального варианта в фильме не остается вообще ничего, даже первоначальной идеи. Второстепенные персонажи, введенные на короткие эпизоды, начинают жить собственной жизнью значительно более активной, чем это было изначально предусмотрено замыслом, они начинают оттенять главную героиню, подчеркивая или нивелируя ее недостатки, создавая совершенно иной вектор культурной направленности всего кинотекста. Рассмотрим по порядку.

Действие фильма происходит (как обычно в фильмах П. Альмодовара) в Мадриде – любимом городе испанского кинорежиссера. Как всегда, Мадрид становится площадкой демонстрации человеческих пороков: здесь на весьма ограниченном (в общем-то) пространстве сосуществуют маргиналы: наркоманы, убийцы (реальные и потенциальные), гомосексуалисты, террористы шиитской группировки, люди с явными умственными расстройствами и др., ставшие уже визитной карточкой испанского режиссера. Демонстративный показ их образа жизни вполне вписывается с одной стороны в рамки контркультуры поколения Альмодовара, протестующего против всех и вся. Но с другой стороны, сквозь этот протест начинают прорастать привычные всем ценности: бережное отношение к женщине, ее душе и переживаниям; женская жертвенность (и Пепа, и

Лусия, и Кандела готовы пожертвовать ради любимого, шире, ради своей семьи всем: собственной репутацией (как Пепа), собственным рассудком (Лусия), собственной свободой (Кандела, чей любовник оказывается террористом)), материнская любовь и т. д., то есть, иными словами, все те категории, против насильственного утверждения которых выступали представители антикультуры.

Надо сказать, что сам П. Альмодовар, рассуждая о своих фильмах, всегда подчеркивал свое католическое образование, указывая, что в основе католицизма лежит жертвенность. Эта константа испанской культуры – постоянная готовность к жертвенности – не исчезает даже из самых эпатажных книг, фильмов и картин испанского поколения антикультуры.

К числу таких же незыблемых констант можно отнести воспевание материнства, которое является наградой за все пройденные испытания. Тема материнства, только затронутая в «Женщинах...», становится определяющей в другом фильме Альмодовара «Все о моей матери», где главная героиня, потеряв взрослого сына, находит его отца, трансвестита, помогает его нынешней пассии, больной СПИДом, и в итоге после смерти обоих усыновляет их малыша, обретя в его лице второго сына.

Фильмы Альмодовара мы можем представить как некую конструкцию, основой которой составляют христианские догматы, христианские ценности – любовь к ближнему (родственнику, другу/подруге, соседу/соседку, случайному пассажиру и т. д.), сострадание, готовность все принести в жертву ради благополучия семьи (мужа/любимого, детей, родственников), а верхний пласт – типичная антикультура, с ее маргинальными элементами, смешением фарса и трагедии. Кстати, последнее П. Альмодовар унаследовал от Франсиско Гойи, который также соединял несоединимое в своих произведениях, давший «испанский» взгляд на мир с его мрачной иронией и горьким юмором.

В «Женщинах...» такую фарсовую ноту вводят сцена пародии на телевидение и рекламу, в частности рекламу замечательного стирального порошка, который позволяет матери всем известного серийного убийцы отстирывать следы крови и внутренних органов с его одежды прежде, чем того ловит полиция.

Первые слова матери, рекламирующей чудо-порошок, ввергают зрителя в состояние шока:

«Madre: Hola! Soy la madre del famoso asesino de Cuatro Caminos. Cuando mi hijo vuelve a casa después de cometer uno de sus famosísimos crímenes me trae la ropa... que es una pena... Que?»

Detectivo 1: Dónde está la ropa que llevaba su hijo anoche

Detectivo 2: En el momento de crimen?

Madre: Aquí está. Mire que hermosura!

Detectivo 1: Ni rastro de sangre.

Detectivo 2: Ni de vísceras.

Detective 1: Parece mentira.

Madre: Ecco homo! Parece mentira!».

(Мать: Здравствуйте! Я – мать знаменитого убийцы из Куатрокаминос. Когда мой сын возвращается домой после своего очередного знаменитого убийства, он отдает мне свою одежду... Что?)

Детектив 1: Где одежда, которая была на Вашем сыне прошлой ночью?

Детектив 2: В момент совершения преступления.

Мать: Вот она. Посмотрите, какая красота.

Детектив 1: Ни следа крови.

Детектив 2: Ни пятнышка.

Детектив 1: Невероятно.

Мать: Экко Омо. Невероятно!)

Такое же пародийный характер носит выпуск новостей, который ведет весьма пожилая дама, как выясняется впоследствии, мать режиссера, которая плохо видит, делает огромные паузы между словами, ломая весь смысл фразы.

Кстати, такое особое понимание юмора объединило таких знаковых испанских режиссеров, как Л. Берланга, Л. Бунюэль и П. Альмодовар.

Л. Берланга четко подметил такое отношение испанцев к юмору: «Юмор? Мы так видим мир. Черный юмор? Его нет. Это та пропорция, которую мы, испанцы, устанавливаем со всем, что находится вокруг нас. Это наше восприятие

и ощущение жизни. Наше глубочайшее чувство реальности. Не забывайте, что черный – наш национальный цвет» [10, с. 29].

Далее, анализируя свое творчество и творчество своих современников в контексте испанской культуры, Л. Берланга отмечает такие общие черты, как свобода композиции, пренебрежительное отношение к фабуле, возможность достаточно простыми средствами показать широкую картину жизни, от маргиналов до сливок общества.

Огромная нагрузка возложена на диалоги персонажей, которые насыщены информацией, табуированной лексикой, арго, переходят из одного регистра в другой – от новостного репортажа до разговора маргиналов. В основном из диалогов персонажей мы узнаем обо всех событиях, которые происходят в фильме, что в большей степени присуще антикультуре, чем традиционной культуре испанцев, которые предпочитали активное действие слову.

Исходя из всего вышесказанного, мы можем сделать следующие выводы об основных константах испанской культуры в фильме Педро Альмодовара:

1) акцент на женских образах, мужские роли – второстепенны, призваны оттенить женские переживания и страдания. Эта компонента работает в пользу исконной традиции испанской культуры, которая возводит женское начало в определенный культ. Дети с самого раннего возраста относятся к своей родине как к женщине. В учебниках истории для младших классов Испания именуется как «Мать Испания» (*Madre España*) в противовес «Дяде Сэму» (США), где мы четко видим превалирующее мужское начало;

2) в основу женских переживаний, присыпанных сверху физиологической скабрёзностью, также ложатся традиционно испанские чувства: любовь, готовность к самопожертвованию; искреннее желание счастья с возлюбленным, которые мы также с полным правом можем отнести к традиционным ценностям;

3) константы антикультуры: безумие (сумасшедшая Лусия), большое количество маргинальных личностей, табуированная лексика, откровенно презрительное отношение к средствам массовой информации.

### *Список литературы*

1. Mujeres al borde de un ataque de nervios [Electronic resource]. – Multimedia resource on CD-ROM, 1.45 ГБ; Windows 95/98/ ME/NT/ 4,0/2000; Internet Explorer 4,0 или выше; Internet Explorer 5.0; Adobe Acrobat 4.0; CD-ROM дисковод.
2. Борисенко А.Л. Проблема текста и инокультурного контекста при переадресовке художественного произведения (на примере советской переводческой традиции): Автореф. дис. ... канд. филол. наук. – М., 1999. – 27 с.
3. Влахов С.И. Непереводимое в переводе / С.И. Влахов, С.П. Флорин. – М., 2006. – С. 19–20, 61–63.
4. Константинов Н.С. Культура современной Испании. Превратности обновления. – М.: Наука. – 2005. – С. 192.
5. Коростелева А.А. Функциональная роль средств коммуникативного уровня русского языка в интерпретации переводного фильма: Автореф. дис. ... канд. филол. наук. – М., 2008. – С. 26.
6. Маркарян Э. Узловые проблемы теории культурной традиции // Советская этнография. – 1981. – №2. – С. 60–88.
7. Оболенская Ю.Л. О роли антропонимических мифов в испанской культуре // Вестник РУДН. Сер. Лингвистика. – 2007. – 69 с.
8. Симеонова С. Словарь испанской разговорной речи. – М., 2001. – 232 с.
9. Снеткова. М.С. Лингвостилистические особенности испанских кинотекстов на материале русских переводов художественных фильмов Л. Бунюэля «Виридиана» и П. Альмодовара «Женщины на грани нервного срыва»: Дис. ... канд. филол. наук: 10.02.05. – М., 2009. – 232 с.
10. Фиеста испанского кино. Три поколения. Бунуэль, Берланга, Альмодовар. – М., 1997. – 54 с.